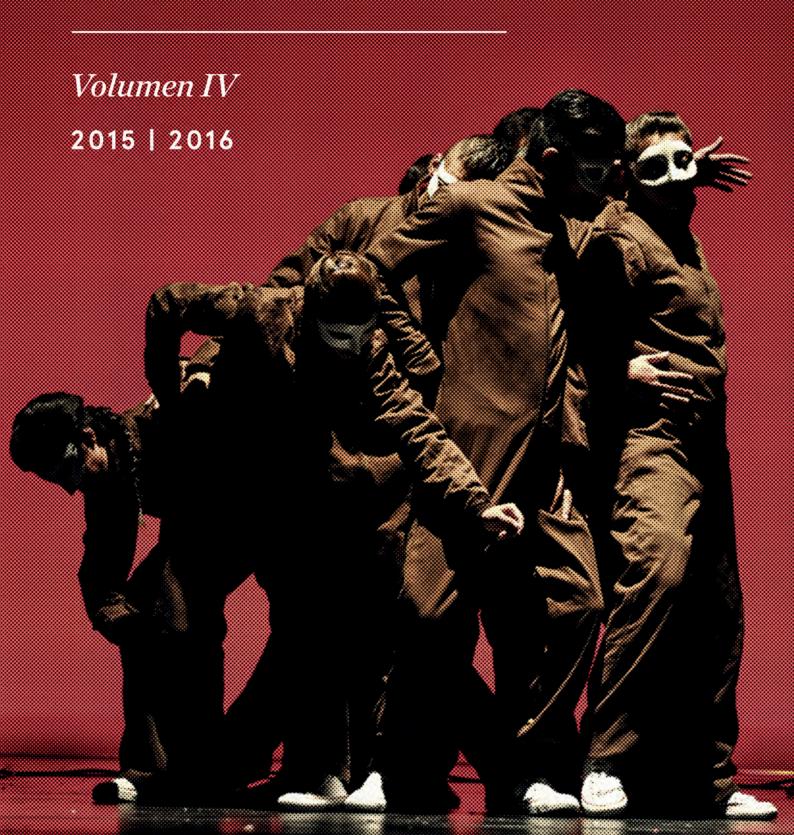
TRÁNSITOS DE LA INVESTIGACIÓN EN DANZA



ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ Angélica Sánchez Martínez

Enrique Peñalosa Londoño Apoyo profesional administrativo

Alcalde Mayor de Bogotá Katherine Morales Acosta

Apoyo profesional a la circulación

Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte

María Claudia López Sorzano

Alejandro Ladino Instituto distrital de las artes - idartes

Jenny Bedoya Lima

Comité Editorial

Juliana Restrepo Tirado

Directora General Jenny Bedoya Lima

Jaime Cerón Silva Compilación

Subdirector de las Artes Constanza Padilla Ramos

Lina María Gaviria Hurtado Coordinación editorial

Subdirectora de Equipamientos Culturales Mónica Montes Ferrando

Liliana Valencia Mejía Corrección de estilo

Subdirectora Administrativa y Financiera Rey Naranjo

Diseño y diagramación

GERENCIA DE DANZA

Natalia Orozco Lucena

Gerente de Danza

Gralos Lema

Juan Santacruz

Fotografías

Jenny Bedoya Lima

Coordinadora de investigación, ISSN: 2538-9637 (en línea)

participación y redes

Subdirección Imprenta Distrital D. D. D. I. Claudia Angélica Gamba

Impresión Coordinadora de circulación

y participación Impreso en Colombia

Bibiana Carvajal Bernal Tránsitos de la Investigación en Danza

Coordinadora de formación y creación Publicación anual

Gerencia de Danza y PRA Volumen IV

Atala Bernal Chaparro

Directora artística de la Compañía de Danza

Junio de 2017

del Teatro Jorge Eliécer Gaitán Bogotá, Idartes

Andrea Álvarez Gerencia de Danza

Coordinadora administrativa Dirección Carrera 8 n.º 15 – 46

Teléfono (57+1) 379 5750, Ext. 3500, 3503, 9103, 3501

Silvia María Triviño Jiménez

www.idartes.gov.co

Coordinadora Casona de la Danza

jenny.bedoya@idartes.gov.co

Lady Alejandra Pérez Facebook: festivaldanzaenlaciudad idartes

Apoyo transversal Twitter: @GDanzaIdartes

TRÁNSITOS DE LA INVESTIGACIÓN EN DANZA

Volumen IV 2015 - 2016

Contenido

PRESENTACIÓN	7
Leer la danza Natalia Orozco Lucena	8
I PARTE: ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN EN DANZA	11
Apuntes para la construcción de una historia de la danza contemporánea en Colombia Raúl Parra Gaitán	12
El cuerpo danzando José Ignacio Toledo Aranda y Ana Cecilia Vargas Núñez	22
Transformar el capital corporal de la danza en Bogotá. ¿Vale la pena? Camilo Sol Inti Soler Caicedo	34
Cuando los niños toman la iniciativa y la danza se convierte en algo más que patrimonio Diana Teresa Gutiérrez	47
II PARTE: SEMILLEROS DE INVESTIGACIÓN EN LA CASONA DE LA DANZA	61
Semillero de investigación «Identidad cultural en la obra de la danza» Feline Lozano	62

Semillero de investigación «Memoria y tradición. Escenarios para la construcción de la historia de la danza tradicional en Colombia» María Elisa Alfaro Urtatiz	78
Semillero de investigación «Dramaturgia para la danza» Álvaro Fuentes	84
Semillero de investigación «Pedagogía en danza e inclusión» Paulina Avellaneda Ramírez	88
Semillero de investigación «Cuerpo, territorio y memoria. Tejiendo redes para el trabajo corporal y participativo con niños» Diana Teresa Gutiérrez	97
La socialización de las apuestas de los semilleros en danza 2015 Diana Marcela González Niño	106
III PARTE: SEMINARIO PERMANENTE DE INVESTIGACIÓN EN DANZA	109
Mi proceso, buscando el duende Luisa Luna	110
Primeros pasos de una aproximación desde la comunicación social hacia la danza contemporánea Vilma Patricia Guzmán Corrales	116



Presentación

— Juliana Restrepo Tirado

Directora General

DÍA A DÍA, LA DANZA EN LA CIUDAD DE BOGOTÁ va ganando un terreno de acción y de articulación con otros campos del saber. Va acumulando también experiencia, y ambos factores hacen de ella una práctica artística expandida y permiten un diálogo permanente con los diversos ámbitos de la sociedad y la ciudadanía.

La danza, a través de su insistente exploración con y desde el cuerpo, nos pregunta por el lugar del otro, de lo propio, de lo íntimo, y también de lo común. Su práctica no se reduce a la extenuación de un cuerpo en constante movimiento en un salón de baile. Por el contrario, sus inquietudes traspasan el ámbito formal para dar lugar a asuntos de la ética, del desarrollo, de la cultura, de la pedagogía y de las construcciones culturales e identitarias a partir del hacer.

La presente publicación alimenta los diálogos mencionados, expone los distintos aspectos y terrenos de indagación que se generan en la ciudad a través de la práctica de la danza y contribuye a la generación de fuentes, procesos de documentación y sistematización tan necesarios para la apropiación de la danza en Bogotá.

El Idartes comprende que el campo de acción de una práctica como la danza enriquece y fortalece su desarrollo en la medida en que la investigación, la formación, la apropiación y la creación se fomenten de manera simultánea, equilibrada, articulada y consecuente con los contextos espacio-temporales de la ciudad.

Leer la danza

- Natalia Orozco Lucena

LA INVESTIGACIÓN EN DANZA es un campo de acción interdisciplinar que se construye desde su especificidad, pero en constante diálogo con otros campos del conocimiento que se cruzan con la danza. Son muchos los casos que se encuentran de investigadores que habiendo adelantado estudios profesionales en otros campos del saber y siendo, a su vez, activos bailarines, concluyen sus estudios destinando su objeto de investigación a problemas o asuntos que tienen que ver con el campo de la danza. Los estudios culturales, artísticos, sociales, económicos, filosóficos, médicos, deportivos, entre otros, han establecido un diálogo permanente con los procesos que la danza ha generado en los diversos espacios y tiempos de la historia.

Tránsitos de la investigación en danza es un proceso de consolidación de las producciones y procesos de investigación que la Gerencia de Danza inició en los años 2010, 2011 y 2012, que se retoma en la presente edición con el propósito de darle continuidad a acciones que permitan articular los diversos contextos, intereses y posturas que han contribuido al desarrollo de la investigación de la danza en la ciudad de Bogotá.

Esta cuarta edición, única en formato impreso¹, es el resultado de los avances que se llevaron a cabo, en 2015, en la Casona de la Danza a través de la coordinación de investigación de la Gerencia de Danza.

La primera parte de la publicación corresponde a los artículos recibidos por la Gerencia, luego de un llamado a reunir investigaciones que permitieran identificar los asuntos que se estaban moviendo en el sector de la danza en la ciudad. Esta primera parte se compone de cuatro artículos que permiten identificar temas relevantes para el desarrollo de la danza

1 Los volúmenes anteriores están publicados en los siguientes enlaces:
https://issuu.com/idartes/docs/
transitos_1_digital
https://issuu.com/idartes/docs/
transitos_2_digital
http://bit.ly/idartes-docs-transitos_3_digital

como los contextos locales y universales de la danza contemporánea, la economía, el desarrollo y su articulación con el capital corporal de la danza y temas de reflexión necesaria en el contexto contemporáneo como el poder transformador de las prácticas de la danza en lo local/global.

La segunda parte corresponde a las temáticas que desarrollaron los cinco semilleros de investigación realizados en la Casona de la Danza durante 2015:

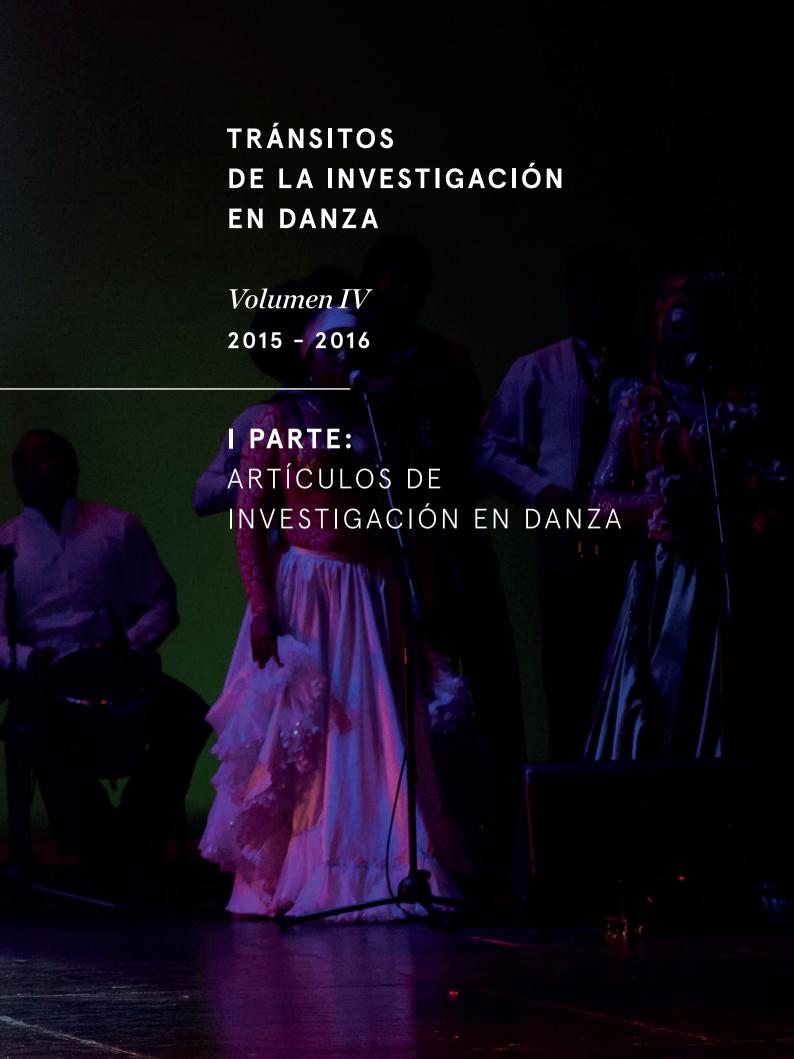
- 1. Identidad cultural en la obra de danza
- 2. Tradición y memoria. Escenarios para la construcción de la historia de la danza tradicional en Colombia.
- 3. Dramaturgia para la danza
- 4. Pedagogía y danza inclusiva
- 5. Cuerpo, territorio y memoria. Tejiendo redes para el trabajo corporal y participativo con niños.

Y, finalmente, la tercera parte corresponde al ejercicio pedagógico que la coordinación de investigación de la Gerencia desarrolló respecto a procedimientos y pasos esenciales para la apropiación de la danza como objeto de estudio y de investigación.

El campo de la danza está atravesado por una multitud de intersecciones entre epistemes, experiencias y modos diversos de producción que reactivan permanentemente una actitud investigativa de su propio hacer, que no solo se esboza en las improntas de la escritura, sino también a través del cuerpo, que afianza procesos de memoria y transformación, imprescindibles para que la danza sea un tránsito constante de investigación.

9





Apuntes para la construcción de una historia de la danza contemporánea en Colombia

— Raúl Parra Gaitán¹

LA HISTORIA DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN COLOMBIA está en proceso de construcción. Desde hace algún tiempo se publicaron diversos documentos, con diferentes ángulos y perspectivas, que buscaban recuperar la memoria de los pasos bailados en el país. El presente texto es un resumen, basado en la revisión de varias de estas fuentes documentales, que hace un recorrido por varias décadas de la presencia de este arte en el país. Esta compilación cronológica de escuelas o academias, grupos y compañías de danza da relevancia a algunos festivales, eventos que pueden ser considerados importantes para el desarrollo de la danza contemporánea colombiana.

Sobre este género se tienen noticias, especialmente, desde comienzos de los años ochenta, aunque desde 1930 ya se hable de «danza moderna» —básicamente, Jacinto Jaramillo— y en los años setenta algunas academias de danza recibían profesores extranjeros de *modern dance*. Hacia mediados de esa década se funda la primera de las escuelas que prioriza el estudio de algunas de estas técnicas: El Estudio (1973-1988), dirigido por la rumana Irina Brecher y el colombiano Rafael Sarmiento, en donde se iniciará en técnicas modernas a bailarines como Peter Palacio, Carlos Jaramillo, Sonia Ryma, Martha Ruiz, entre otros.

Paralelamente, con la primera estadía en Colombia (1976-1982) de la argentina Cuca Taburelli, continúa este impulso inicial de formación técnica de la que podríamos llamar primera generación de bailarines modernos del país. La maestra proporcionaba una formación en técnica Graham y en *jazz*, así como en improvisación y creación, realizando las primeras coreografías colombianas en este género. Un ejemplo de lo anterior es la pieza *Preludio para un final* (1981), estrenada en el Teatro Nacional, que tenía como intérpretes a Claudia Cabanzo, Jairo Mora, Katia Regueros, Álvaro Restrepo, Martha Ruiz, Consuelo Salazar, entre otros.

Desde los años cincuenta, las escuelas y academias de danza y de *ballet*, oficiales y privadas, proveerán de bailarines a las compañías de danza de todo el país. Cabe destacar la Docente e investigador en historia de la danza. Ha pertenecido a varias compañías de danza contemporánea como bailarín y como coreógrafo. Obtuvo la licenciatura en Educación Artística de Cenda (1998), la licencia (2001) y la especialización (2005) en Artes del Espectáculo, mención danza de la Universidad París 8 (Francia), así como la formación en Pedagogía de la Danza Contemporánea en el Centro Nacional de la Danza de París (2003) y la maestría en Estética e Historia del Arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (2012). Desde 2006 se desempeña como docente de planta (asistente) de la Facultad de Artes - ASAB de la Universidad Distrital FJDC.

Academia Nacional de Danza (Bogotá, 1946-1958), la Academia de Ballet de Lilian Stevanovich (Medellín, 1948-1954), la Escuela Departamental de Danza (Cali, 1955), la Academia de Ballet Ana Pavlova (Bogotá, 1961-2015), la Academia de Danza Sanford (1980-2015) y la Escuela Distrital de Ballet Clásico (1987-2004). En Bogotá, la Escuela Distrital de Danza, dirigida por Estela Sandoval (bailarina de Jacinto Jaramillo), basaba su formación en la danza interpretativa, en la línea de Isadora Duncan. Allí, para la interpretación de la danza folclórica colombiana, se conformó el grupo de danza moderna Zaman-Ek, dirigido por Yesid Carranza. Este grupo experimentará en el campo de la danza moderna y contará con cursos y talleres de técnicas Limón y Graham. Sus integrantes fueron Carlos Latorre, Jorge Tovar, Gino Peñuela, Leyla Castillo, Raúl Parra, quienes crearán posteriormente grupos de danza moderna, participando activamente del movimiento de los años noventa.

En general, gracias a la formación técnica de muchas de las academias privadas de danza clásica y moderna, así como de los ballets folclóricos (Sonia Osorio y Jaime Orozco), algunos bailarines llegaron a la danza moderna. Sin embargo, frente a la escasa formación en este tipo de danza en el país, en los años ochenta un gran número de bailarines buscaron escuelas en el extranjero para complementar su formación. La Martha Graham School, de Nueva York, fue la preferida durante este periodo. Luego de estudiar en el extranjero, aquellos que regresaron a lo largo de los años ochenta fundaron academias y abrieron espacios para la danza, especialmente, en Bogotá. La escuela Triknia Kabelioz, dirigida por Carlos Jaramillo y Sonia Ryma, se convirtió en un importante centro del movimiento de danza de esa década, cuya formación corporal se centraba en técnicas como danza clásica, Graham, jazz dance, así como un curso de experimentación basado en el movimiento afrocolombiano. Este curso, conocido como étnico, daba relevancia a la búsqueda de una forma de movimiento danzado de corte nacionalista, así como a la improvisación con la música de percusión propuesta para la clase. En este periodo es claro que, tanto la formación técnica como la creación coreográfica, obedecen a parámetros propios de la modernidad en danza, como la utilización de códigos de movimiento, el desarrollo de la narración y la importancia otorgada a la representación.

De la misma manera, en esta década, grupos y pequeñas compañías independientes de danza aparecieron en el país. En Bogotá: Triknia Kabhelioz (1981), de Carlos Jaramillo; Danza Experimental Contemporánea (1984), de Katy Chamorro; Deuxalamori (1985), de Álvaro Fuentes; Muñecos y Tambores, de Federico Restrepo (1985); Athanor Danza (1986), de Álvaro Restrepo; Zajana Quin (1988), de Jorge Tovar. En Cali: Gaudere Danza (1982) de Elsa Valbuena. En Bucaramanga: Grupo Experimental de Teatro-Danza (Dicas) (1989), dirigido por Sonia Arias. En Barranquilla: Grupo Koré (1982) de Mónica Gontovnick. Muchos de estos grupos participaron en el Festival Nacional de Danza Contemporánea, organizado por la Contraloría General de la República.

Podríamos decir que uno de los factores que ayudaron a la difusión de la danza contemporánea en el país fueron los festivales, los encuentros o las temporadas, organizados para la circulación de la danza escénica. Las calles, las plazas, las paredes de edificios y los diferentes escenarios son los espacios alternativos que los festivales, en general, utilizan para acercarse al gran público, pero también para dar a conocer otras manifestaciones que no se está acostumbrado a observar, como es el caso de la danza contemporánea.

Algunos de los festivales organizados, generalmente, por instituciones gubernamentales, fueron realizados para la circulación de la creación en danza en nuestro país. Uno de ellos es el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (FITB), que desde 1988 se impuso como una de las vitrinas más ejemplares para el desarrollo de la danza contemporánea en Colombia, no solamente con la presentación de compañías nacionales e internacionales de danza, sino por la programación de «eventos especiales», talleres, charlas, conferencias y seminarios dirigidos a los bailarines y coreógrafos en las diversas versiones del Festival.

Podríamos decir que uno de los factores que ayudaron a la difusión de la danza contemporánea en el país fueron los festivales, los encuentros o las temporadas, organizados para la circulación de la danza escénica.

Entre 1987 y 1990 se realizó el Festival Nacional de Danza Contemporánea, organizado por la Contraloría General de la República en el auditorio Crisanto Luque. Fue el primer festival de este género en el país que se conoce y fue dirigido por Maritza García (directora general del auditorio). Este evento promovía la formación y consolidación de agrupaciones de todo el territorio nacional como: Triknia Kabhelioz, Deuxalamori, Katy Chamorro, Dicas, Zajana Quin, Koré, Adra Danza, Danza Concierto, entre otros. En la cuarta y última versión, el Festival presentó una muestra internacional con invitados de Argentina (El Descueve), Cuba (Danza Abierta), Ecuador (Bailejos Danza Contemporánea, Danza y Movimiento y Frente de la Danza Independiente), México (Barro Rojo) y Suiza (Dance Music Light Company). Lamentablemente fue clausurado por el cambio en las políticas de la Contraloría General de la República, la cual consideró que los recursos deberían ser aportados por otros entes oficiales más acordes con las actividades culturales.

De otro lado, es importante señalar la gestión realizada por el coreógrafo Álvaro Restrepo, tanto en el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura, hoy Ministerio de Cultura) como en la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), pues marca el ingreso de la danza en las instituciones públicas. Los talleres, encuentros, becas y otros eventos, organizados por él, hicieron parte de su gran influencia en los sectores culturales y políticos del país. Como director de artes de Colcultura o director de la ASAB buscó desarrollar la danza contemporánea mediante el Taller Nacional de Danza Contemporánea (1992) —primero y único—, la creación del primer programa de este género al interior de la ASAB (1994), los convenios con la Embajada de Francia para generar becas de estudio en el Centro Nacional de Danza Contemporánea (CNDC) de Angers y el programa no formal de estudios en danza contemporánea (Colegio del Cuerpo) en Cartagena (1997), además de otras gestiones para la formación en danza.

En la década de 1990 hubo un crecimiento sobresaliente, tanto en la formación, gestión y producción, como en la creación y circulación en el campo de la danza en general y de la danza contemporánea en particular. Se creó un gran número de compañías independientes. En Medellín: Danza Concierto, de Peter Palacio (1990); Tacita de Plata, de Lindaria Espinosa, y Danzarte, de Henry Lou. En Bogotá: Adra Danza (1990), de Marta Ruiz; Filamento Caudal (1990), de Leyla Castillo y Francisco Díaz; L'Explose (1991), de Tino Fernández; Om-Tri (1992), de Carlos Latorre; Anaxis, de Norma Suárez y Raúl Parra (1992); la compañía de Gustavo Llano (1992); Noruz Danza (1993), de Julio César Galeano; Danza Común (1992); Kaleidoz Holodanza (1995), de Mónica Farbiarz, y en Barranquilla: Ballet Contemporáneo de Barranquilla (1995), de Rosanna Lignarolo.

En el siglo XXI, nuevos focos de formación universitaria se conformaron en el país, los cuales respondían a las políticas propuestas por el Ministerio de Educación. Se crearon la Licenciatura de Educación Básica en Danza en la Universidad de Antioquia (2004); el Programa Profesional en Danza en la Universidad del Atlántico (2012) y la la carrera de Artes Escénicas con énfasis en Danza, Actuación o Somática en la Universidad Javeriana de Bogotá (2013); por otro lado, como respuesta a la política de estudio para el trabajo la Corporación Universitaria Cenda abre el Técnico Profesional en Danza Contemporánea (2002) y la Academia de Artes Guerrero el Técnico en Danza Contemporánea (2004). En cuanto a la educación no formal, un gran número de academias particulares, entre las que podemos resaltar a Danza Común (2001) y Petipá (2004), proponen tanto una formación en danza contemporánea como en estudios somáticos.

En Colcultura surgió, dentro de la División de Artes Escénicas, la figura de un encargado de Danza (1993), a través del cual se proponían becas de creación e investigación y al mismo tiempo facilitaba la organización del sector. Para la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América, a través de Colcultura, Proarte (Asociación para la Promoción de las Artes), la Comisión preparatoria del V Centenario y el Teatro Municipal de Cali, bajo la dirección artística de Mónica Scarello, se realizó el Primer (y único) Encuentro Internacional de Danza Contemporánea en el mes de octubre en las ciudades de Bogotá (Teatro Colón) y Cali (Teatro Municipal), en 1992. Este certamen buscaba sentar los cimientos para la danza contemporánea en Colombia, propiciando la confrontación de grupos nacionales con exponentes extranjeros (Scarello, 1992). Las compañías Gaudere, Danza Concierto y Athanor Danza fueron las invitadas nacionales; y Mudances (España), Jorge Domínguez (México), Danza Abierta (Cuba), Endança (Brasil) y Losdenmedium (Costa Rica) como compañías internacionales, algunas de las cuales proponían una estética mucho más cercana a las nuevas tendencias.

De otro lado, en el Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT), hoy Instituto Distrital de las Artes-Idartes, se organizó la Gerencia de Danza (1996), la cual instituye una «labor que propende por el reconocimiento de la actividad creadora de esta área artística en todos sus géneros» (Beltrán, 2007, 133). A partir de entonces se han desarrollado talleres de técnica y composición, festivales de todos los géneros de danza, espacios para la reflexión y la investigación, pasantías, becas de creación, en fin, una serie de acciones en

danza y en torno a ella que han ayudado a difundir la creación de la danza contemporánea en Bogotá.

En 1993, el IDCT, en su afán por apoyar la danza contemporánea y crear espacios de interlocución y promoción de esta expresión que empezaba a ganar terreno en el país, realizó, en el Teatro Libre del Centro y en el Gimnasio Moderno, el evento Nuevos Creadores en la Danza con las siguientes agrupaciones: Om-Tri Danza, Anaxis, Adra-Danza, Noruz Danza, Compañía Gustavo Llano, Zajana Quin y Filamento Caudal. En 1995 se realizó una segunda versión, dirigida por Sandra Varela y conocida como II Encuentro de Danza Contemporánea: Danza Adentro, Danza Afuera. Debido a la creciente oferta de cursos de danza contemporánea y de bailarines en el país, este evento pretendió llevar esta expresión dancística a una audiencia mayor, por lo que salió al espacio público. Según Varela, la «danza afuera» es el espacio de la calle, la plazoleta, el parque, una de las condiciones de producción inherente a la danza contemporánea colombiana, debido a la falta de espacios de ensayo, de subvenciones y de fomento (Varela, 1995). El encuentro fue realizado en septiembre, con tres invitados especiales y la participación de once compañías independientes, en varios espacios de la Universidad Nacional (Danza Afuera) y en el Teatro Libre del Centro (Danza Adentro). Según el catálogo del encuentro los siguientes fueron los invitados especiales: Humberto Canessa, Gustavo Llano y Federico Restrepo, además de la compañía mexicana Barro Rojo. Entre los grupos colombianos participantes se encontraban: Compañía Psoas, Santiago Congote y Raúl Parra, Kaleidoz Holodanza, Luis Gerardo Rosero-Teatro Danza, Ombligo e'Kazabe, Om-tri, Adra Danza, Katy Chamorro-Danzateatro, Noruz, Anaxis y Duván Castro.

En Bogotá, bajo la Gerencia de Danza, en cabeza de César Monroy, aparecieron diferentes formatos de festivales: Festival de Danza Contemporánea en Espacio Insólitos para Público de Paso (1997-2002); Festival Fragmentos (1999-2003), que reunía en un mismo espacio los fragmentos de piezas coreográficas de varias compañías de danza de la ciudad; la Temporada Cuerpos de Ciudad (1999-2013), creada para fortalecer el trabajo de bailarines, directores, coreógrafos y agrupaciones con procesos de investigación-creación en danza contemporánea, y realizada en las principales salas de la ciudad. Posteriormente, se creó dentro de este instituto el Festival Danza en la Ciudad (desde 2008) con la intención de «generar una vitrina para las expresiones artísticas de la danza distrital, nacional e internacional en todos sus géneros y manifestaciones. Este Festival promovía espacios para el intercambio de saberes y experiencias entre los agentes que intervenían en los procesos dancísticos nacionales y del exterior» (Trujillo, 2011, 4).

En Barranquilla, bajo la dirección de Mónica Gontovnik y la producción de la Red Colombia de Productores Independientes y el Grupo Koré, se llevaron a cabo cuatro versiones del Festival Internacional de Danza Barranquilla Nueva Danza (1995-1998). Este Festival tenía el reto de hacer conocer este género escénico en una ciudad donde la danza y el carnaval son el diario vivir, y en la que otras manifestaciones dancísticas no son asimiladas fácilmente. Sin embargo, al pasar las primeras dos versiones, «los niveles de aceptación, comprensión, asimilación y hasta polémica alrededor de un género de espectáculo al que



antes no se acercaba fácilmente el público, por considerarlo difícil de descifrar, entender y disfrutar» (Nullvalue, 1997), fueron altos. En el marco del IV Festival se realizó el Primer Congreso Nacional de Danza (11 al 14 de mayo de 1998), organizado junto al Ministerio de Cultura, en el que se buscaba diseñar una política para la descentralización de la gestión cultural y proponer un plan nacional de apoyo a la danza para el periodo 1998-2000. El Congreso reunió a un centenar de representantes regionales de todos los géneros dancísticos del país y organizó mesas de trabajo para «analizar, discutir, divulgar y valorar el patrimonio dancístico de Colombia» (Nullvalue, 1998).

En 1996 se creó en Medellín la Temporada Internacional de Danza Contemporánea, con el apoyo de Medellín Cultural y bajo la dirección del coreógrafo Peter Palacio. A partir de 1999 la Temporada se realizó paralelamente en la ciudad de Bogotá, con la colaboración de la Alcaldía Mayor de Bogotá y el Teatro Jorge Eliécer Gaitán, y, posteriormente, en el Teatro Amira de la Rosa de Barranquilla. Este certamen, según Palacio, buscaba ofrecer tanto a las compañías participantes como a las ciudades de Medellín, Bogotá y Barranquilla, la oportunidad de conocer las propuestas de la danza contemporánea del mundo. En el año 2006 se celebró la décima y última de las versiones debido a la ausencia y/o al insuficiente apoyo económico por parte de las instituciones de las ciudades participantes.

Las instituciones gubernamentales de cultura del país han apoyado propuestas privadas de importantes festivales de este género como:

- **Festival de Danza Contemporánea La Libélula Dorada**, organizado por Danza Om-tri y el teatro La Libélula Dorada (2001-2015), enfocado en piezas de pequeño formato.
- »» Festival Internacional de Danza Contemporánea Impulsos, organizado por el Teatro Nacional y la Fundación L'Explose (2009, 2011, 2013), en el cual se busca presentar las últimas tendencias de la danza y el arte escénico mundial.
- Festival de Artes Escénicas: Movimiento Continuo, dirigido por Rafael Acero (2009-2015), el cual pretende fomentar la inclusión social, la democratización del arte y la cultura al realizarlo en las diferentes localidades de la ciudad de Bogotá.
- Festival de Danza Contemporánea Caliendanza, iniciativa del Centro Cultural Comfandi y la Alianza Francesa de Cali (2005-2011), fue creado para «presentar referentes de alto nivel nacional e internacional en esta disciplina que aporten positivamente al desarrollo de la danza contemporánea nacional» (Colarte, 2011).
- Festival Video Movimiento (2007-2015), dedicado al desarrollo de la interfaz video-danza en Colombia, cuenta con un concurso nacional e internacional «como plataforma de lanzamiento de realizaciones de alta calidad que representan a Colombia en diferentes partes del planeta y que lo ubican como un importante referente de crecimiento en la producción de la video-danza y de la relación danza y tecnología» (Fundación Imagen en Movimiento).

En 2013 se creó la Bienal Internacional de Danza de Cali, como resultado de la asociación del Festival Internacional de Arte de Cali y el Festival Caliendanza, así como programas nacionales tales como el Plan Nacional de Danza, Proartes y el Ministerio de Cultura.

En general, desde el primero en 1987 hasta los más recientes festivales de danza contemporánea en Colombia, se ha buscado no solamente difundir este género, sino la ampliación y la formación de públicos, así como la circulación en las diferentes ciudades del país. Aunque cada festival tiene una identidad propia, solamente el Festival Universitario de Danza Contemporánea (1996-2015) se ha interesado, durante las diecinueve versiones, en poner en diálogo la danza *amateur* (la realizada a través de bienestar universitario) con la danza profesional.

En el siglo XXI la danza contemporánea colombiana recibió los primeros egresados de la ASAB, algunos de los cuales emigraron a continuar estudios de posgrado o a trabajar en compañías de danza en el extranjero. Un gran número de ellos conformaron sus propias compañías independientes o participaron como intérpretes en las ya establecidas, pero debido a la situación económica de estas, ingresaron, al mismo tiempo, a trabajar como

docentes de diferentes academias, escuelas, colegios y universidades. Algunas de las agrupaciones fundadas fueron: Kalamo Danza (2000), de Edgar Laiseca; Estantres (2001), de Eduardo Ruiz y Vivian Núñez; Cortocinesis (2003), dirigido por Vladimir Rodríguez; Colectivo Carretel (2007); Maldita Danza (2007), de Jorge Bernal; Creato Danza Contemporánea (2007), colectivo La Espiral (2007), dirigida por Ignacio Toledo y Ana Cecilia Vargas y colectivo Tercer Piso (2009), entre otras.

En 2011 Idartes abrió la Casona de la Danza, espacio para la creación, formación y circulación de la danza bogotana, donde se proponen regularmente talleres, seminarios, residencias artísticas, encuentros y una gran variedad de eventos y actividades formativas y creativas que giran en torno a las diferentes formas de la danza contemporánea.

Las instituciones gubernamentales de cultura del país han apoyado propuestas privadas de importantes festivales de este género.

Para el nuevo milenio encontramos un movimiento artístico más consolidado. Gran número de bailarines y coreógrafos realizan estudios de posgrado en universidades nacionales e internacionales preocupándose por la investigación teórica de la danza. Se comenzaron a realizar publicaciones de esos trabajos investigativos y de encuentros teóricos como *La danza se lee* (2005-2009); por otro lado, mediante convocatorias a escribir textos sobre esta temática, se publicaron tres volúmenes de *Pensar la danza* (2004-2005-2006). En general, una veintena de textos fueron publicados por la Alcaldía de Bogotá y el Ministerio de Cultura. La danza contemporánea en Colombia, para el nuevo milenio, se convirtió en objeto de estudio, no solamente a nivel creativo, sino de investigación teórica. La memoria histórica de este movimiento artístico empezó a ser recogida en investigaciones que muchos de los bailarines realizan, muchas de las cuales fueron presentadas en el Congreso Nacional de Investigación en Danza realizado por la Universidad Tadeo Lozano, el Ministerio de Cultura y el Idartes (2012, 2013, 2015).

A lo largo de más de cuatro décadas, la danza contemporánea se instaló en la cultura artística nacional, requiriendo para ello no solamente de centros de formación corporal, sino de políticas estatales que apoyen la creación, investigación, producción y circulación de los productos artísticos. En las instituciones públicas de cultura se han creado diferentes bolsas para becas, residencias artísticas, formación académica y artística, festivales, redes nacionales e internacionales de creadores y gestores, entre otras, que aportan, en general, al desarrollo de la danza en Colombia y, particularmente, al fomento de la danza contemporánea. Lo anterior es una información valiosa para la construcción de una historiografía sobre este arte en nuestro país, ejercicio en el que algunas personas estamos comprometidas y que empieza a dar sus frutos.

Referencias bibliográficas

- Beltrán, Á. (2005). Pop dance: espejismo del paraíso juvenil. En *Memorias de danza, Danza urbana* (tomo I). Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, IDCT.
- _____ (2007). Estado del arte del área de danza en Bogotá. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte.
- Castillo, L. (2005). Fragmentos. Danza contemporánea. En *Memorias de danza. Danza urbana* (tomo I). Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, IDCT.
- _____ (2005). Insólito. Festival de Danza Contemporánea. En *Memorias de danza. Danza urbana* (tomo I). Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, IDCT.
- Colarte (2011). Festival de danza contemporánea. Caliendanza Festival. Recuperado de: http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=20377
- Duque, F. (1998). Seis asedios a la danza y a la danza-teatro en Colombia. Gestus (10). Bogotá: Centro de Documentación Escénica, Ministerio de Cultura de Colombia.
- Flórez, N. (1994). Una vida en la danza (investigación sin publicar). Bogotá.
- _____ (1996). Así danzamos (investigación sin publicar). Bogotá.
- Frimat, F. (2010). *Qu'est-ce que la danse contemporaine (politiques de l'hybride)*. París: Presses Universitaires de France (PUF).
- Fundación Imagen en Movimiento (2015). Noveno Festival de Videodanza, Colombia Videomovimiento 2015. Recuperado de: http://videomovimiento.com/wp-content/uploads/2015/08/festival20151.pdf
- Lagos, A., Carvajal, B., Atuesta, J. y Roa, M. (2014). *Huellas y tejidos. Historias de la danza contemporánea en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Mejía, M. C. (2003). Mejor bailar antes que morir. En *Agenda Cultural Alma Mater N*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Nullvalue (30 de mayo de 1997). En Barranquilla nueva danza ya genera polémica y público (entrevista del autor con Mónica Gontovnik). En *El Tiempo*.

- _____ (7 de mayo de 1998). Congreso de danza para conformar agremiación. En *El Tiempo*.
- Parra Gaitán, R. (2011). Danza y ciudad: paisajes urbanos en movimiento. En *Ciudad contemporánea, arte, imagen y memoria*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- _____ (2012). Festival universitario de danza contemporánea. *Revista la Tadeo* (77), Danza contemporánea, cuerpo y universidad. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Pérez Soto, C. (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Restrepo, Á. (2002). El cuerpo roto de Colombia. En Revista Número (35).
- Scarello, M. (1992). Catálogo del Primer Encuentro Internacional de Danza Contemporánea. Bogotá: Colcultura.
- Taburelli, C. (2010). Una valija de vida. Cuarenta años de danza-teatro. Bogotá.
- Trujillo, S. (2011). IV Festival Danza en la Ciudad 2011, Somos Movimiento (catálogo). Bogotá: Idartes.
- Varela, S. (1995). II Encuentro de Danza Contemporánea: Danza Adentro, Danza Afuera (catálogo). Bogotá: IDCT.

El cuerpo danzando

José Ignacio Toledo Aranda¹ Ana Cecilia Vargas Núñez²

¿Tenemos un cuerpo o somos un cuerpo? Marc Richir

ESTAMOS TAN ACOSTUMBRADOS a referirnos a nuestro *cuerpo* como algo tan natural, que es y se comporta de cierta manera porque la naturaleza así lo concibió, y no nos damos cuenta de que es definido por nuestra cultura, nuestro tiempo y nuestro espacio. Así lo muestra Le Breton al afirmar: «La definición del cuerpo es hueca si se la compara con la de la persona. No se trata, de ningún modo, de una realidad evidente, de una materia incontrovertible: el cuerpo solo existe cuando el hombre lo construye culturalmente» (2002, 27). Así también lo muestra Sandra Pedraza, para quien «el cuerpo no es concebible como hecho objetivo [...] sino, ante todo, como un campo de elaboración discursiva que no cabe interpretar más que a la luz de los temores, los conocimientos, los intereses y la imaginación de cada época» (1999, 15).

Las concepciones del cuerpo que se tienen en una sociedad son el resultado de un acumulado histórico de épocas, políticas y tendencias que se perciben e influencian en la corporeidad y la cotidianidad (Salcedo, 2004). Colombia tiene un legado histórico complejo que mezcla, de muchas formas, lo indígena, lo español y lo negro; sin embargo, especialmente en Bogotá, con sus características metropolitanas, puede ser inscrita como una sociedad occidental. Si bien las influencias y las dinámicas internas son mucho más complejas, la influencia de lo occidental es muy fuerte.

Las concepciones del cuerpo varían de una cultura a otra y es posible que dentro de una misma existan diferencias en cómo se concibe. Las sociedades que podemos llamar occidentales no son la excepción y existe una gran diversidad en este sentido, pero en general están marcadas por unas características similares que trataremos de exponer a continuación.

La manera como se ha construido la visión del cuerpo en Occidente, particularmente, a partir de la modernidad, tiene sus raíces en el saber biomédico, en el pensamiento racional positivo y el ascenso del individualismo como estructura social. Aunque en un comienzo estas transformaciones solo correspondieron a un grupo muy reducido de la sociedad (eruditos, burgueses y clases dominantes), estas concepciones se introducen a la generalidad de la sociedad, aunque mezclándose con sus creencias tradicionales.

- 1 Candidato a magíster en Administración de la Universidad Nacional de Colombia. Maestro en Artes Escénicas con énfasis en Danza Contemporánea de la Facultad de Artes - ASAB. Realizó el posgrado en Gestión y Formación Artística y Cultural en Cuba en la Universidad de las Artes, ISA (Cuba). Licenciado en Física de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN). Tallerista y director del grupo de danza contemporánea de la UPN y orientador del proceso de pedagogía artística del área de Extensión Cultural del Bienestar Universitario de la UPN.
- 2 Antropóloga, maestra en Artes Escénicas con énfasis en Danza Contemporánea de la Facultad de Artes - ASAB. Magíster en Estudios Culturales. Gestora cultural y docente.

El cuerpo y la danza

La danza es una de las manifestaciones culturales más antiguas del mundo. Podemos decir que cada cultura, que existe y que ha existido sobre la faz de la Tierra, ha tenido dentro de sus actividades algo a lo que podríamos denominar danza. En este sentido, todas las danzas son étnicas, desde lo que hemos denominado folclórico, hasta el *ballet* y la danza contemporánea, porque pertenecen a un grupo cultural determinado. Y como cualquier otra expresión cultural, está inmersa en los sistemas simbólicos, sociales, económicos y políticos de una sociedad, y es en ellos que cobra sentido su existencia. Está envuelta en un halo de ritualidad. El lugar donde se práctica una danza, quién la puede practicar y quién no, así como el porqué se ejecuta, son imprescindibles para que exista.

Todas las técnicas de danza se desarrollan con movimientos y posturas corporales fundamentales, con habilidades corporales determinadas y con un cuerpo físico específico (refiriéndonos a musculatura, sistema cardiovascular, articulaciones, etc., en cuanto a flexibilidad, fuerza, resistencia y velocidad), además, están relacionadas con el ideal de cuerpo y de movimiento que se tiene en cada una de estas, así como en las relaciones con el espacio y con los otros cuerpos.

Cynthia Novack (1993) muestra que las características particulares de cada forma de danza, también sus modos de transmisión y ejecución, fomentan prioridades de sensación que de manera sutil afectan la naturaleza de la percepción en sí misma. Señala, además, cómo los cuerpos son conceptualizados en diferentes técnicas de danza. En el *ballet* los cuerpos son un instrumento, el cual debe ser especializado conforme al vocabulario de movimientos clásicos totalmente preestablecidos. En la danza moderna de las décadas de 1930 y 1940 se tiene una visión más expresionista del cuerpo, en la cual los sentimientos internos se reflejan en movimientos externos. En cambio, en las danzas del periodo de la posguerra hay un modelo de cuerpo más abstracto u objetivo, y más fenomenológico.

Este panorama, que describe Novack, será presentado a continuación a nivel histórico, prestando atención a la manera en que se concretan los cambios en individuos específicos. Comenzaremos por entender el desarrollo del *ballet* y el tipo de cuerpo que plantea este como ideal estético para la escena.

Los más tempranos precursores del *ballet* fueron entretenimientos ofrecidos en las cortes renacentistas italianas (Grillo, 2003), especialmente entre los siglos XV y XVI. Estos entretenimientos tenían como base danzas folclóricas y populares de la época (Guerra, 1990). A partir de Le Ballet Comique de la Reine, realizado en 1581, el elenco se sometió a una coreografía, o lo más parecido a ella, lo que exigió que profesionales entrenados se apropiaran de la escena desplazando a la nobleza, a la que pertenecían los protagonistas exclusivos hasta entonces de los bailes de la Corte. Se necesitó, entonces, un cuerpo de baile que siguiera pasos estrictamente trazados. Este es el comienzo del *ballet* como tal y los orígenes de lo coreográfico (Grillo, 2003).

Elevar la danza a un escenario, con la perspectiva visual que ello implica, creó características específicas en la danza académica: el gusto por la elevación, la concentración en el virtuosismo, más que en la expresión emotiva, la creación de una línea plástica del cuerpo humano elegante y refinada, así como una constante y correcta visión de las piernas en perfil, lo que llevó a realizar un trabajo técnico de posiciones abiertas cuya concreción fueron las cinco posiciones establecidas de brazos y piernas. Toda la técnica del *ballet* se concentró en el virtuoso juego de piernas y pies. Así, el torso debía mantener tan solo una elegante posición que permitiera la concentración en la rapidez del trabajo de las piernas. El trabajo de brazos se equilibró con el de las piernas buscando siempre la simetría (Guerra, 1990). Este género de espectáculos se arraigó fuertemente en Francia, en donde Pierre II, Beauchamp, creó pasos a partir de estas cinco posiciones básicas, dejando al *ballet* toda la terminología de estos pasos en francés, la cual se usa hasta el día de hoy.

Los más tempranos precursores del *ballet* fueron entretenimientos ofrecidos en las cortes renacentistas italianas, especialmente entre los siglos XV y XVI. Estos entretenimientos tenían como base danzas folclóricas y populares de la época.

En el siglo XVIII, llamado Siglo de las Luces, Carlo Blasis estableció un riguroso sistema de entrenamiento diario, con ejercicios que se realizarían primero en la barra, para permitir el desarrollo de las piernas en las formas necesarias, y luego en el centro del salón, lo que daba balance, equilibrio y control del cuerpo, y llevando al máximo el ángulo de separación de las puntas de los pies hacia afuera. De esta manera se fijarían las reglas de la danza académica, las cuales fueron plasmadas en un código técnico para la danza noble: el *Código de Terpsícore* (Ossona, 1984, 75).

En la primera mitad del siglo XIX, el *ballet* llevará a la escena las principales características de la época romántica: será la figura femenina la que predomine en la escena, desplazando al bailarín masculino al papel de simple acompañante o *partenaire*; además, las temáticas de las obras girarían en torno al amor y a la muerte (Ossona, 1984, 74). Precisamente, para satisfacer esos ideales románticos, surgieron los atuendos característicos de la danza clásica: las zapatillas de punta y el tutú (Grillo, 2003), que creaban la «sensación de vuelo» de la bailarina; era como si tuviera un cuerpo etéreo, más en el cielo que en la tierra, sin tocar el piso con sus pies. Así se estableció el principio de delgadez de las bailarinas de *ballet*. También desaparece el término de «danza noble» y aparece el término de «danza bella» que luego sería reemplazado por «*ballet* clásico». En este periodo se definen las características de este estilo de danza: elegancia etérea, virtuosismo técnico, sentimentalismo emocional y desprendimiento del suelo (Guerra, 1990).

A comienzos del siglo XX comenzó una época de revoluciones que se verá reflejada en el arte y la danza. En el *ballet*, Michel Fokine y Vaslav Nijinsky, en Rusia, propusieron modificar lo conservador y rígido del vestuario, la música y los gestos de la danza para adaptarlos a las necesidades expresivas del argumento que se deseaba interpretar. Posteriormente a la Segunda Guerra Mundial, Roland Petit y Maurice Béjart hicieron montajes de obras con temáticas diferentes a las clásicas, abriendo nuevas posibilidades al *ballet* sin alejarse de la base académica tradicional (Ossona, 1984).

Sin embargo, otros creadores desearon alejarse de las formas, códigos y reglas académicas estrictos del *ballet*, y por ende de su ideal de cuerpo, para buscar nuevas opciones. Así surgió lo que se denominó más tarde como «danza moderna». Las técnicas de vanguardia utilizaron nuevos matices del movimiento tales como el relajamiento y la tensión, así como la contracción y la liberación del torso. Junto al salto, se desarrolló toda una amplia utilización del suelo y de las caídas del cuerpo, desde la posición vertical en relación con la fuerza de gravedad. El espacio adquirió gran importancia: se experimentaron las posibilidades de movimiento no solo a nivel corporal sino también a nivel espacial, además de los contrastes dinámicos dentro del movimiento (Guerra, 1990).

En la danza moderna se intenta convertir en movimiento una formulación personal de un hecho, una idea, una sensación o un sentimiento. Las pioneras de este tipo de danza fueron dos mujeres estadounidenses: Isadora Duncan y Ruth Saint Denis. Para Duncan la danza era un hecho de rebeldía, una protesta contra la forma convencional de la danza de su tiempo. Sin embargo, no consiguió, realmente, dotarla de una nueva técnica ni elaborar principios rigurosos, porque no era esto lo que buscaba. En cambio, explorará en las bases más «primitivas» y descubrirá en los hallazgos arqueológicos, en las ruinas, las cerámicas y las pinturas griegas imágenes que comenzará a traducir en movimientos. Parte de la esencia de su danza la encontró en la observación de la naturaleza, tratando de traducir las bellas formas de esta en movimientos corporales. En cuanto al ritmo, Isadora creía que la ley de la gravedad, compuesta por atracciones y repulsiones, resistencias y no resistencias, compone el ritmo de la danza.

Otro aporte fundamental a la danza moderna es la idea de la continuidad del movimiento, que parte de la continuidad de la vida en sí misma. Para Duncan la danza era un medio para liberar al ser humano y ello implicaba liberar la danza de todas las trabas y, en primer lugar, de la indumentaria que ocultaba el cuerpo, estorbaba al bailarín y daba una falsa apariencia a las formas y líneas naturales de su silueta. A diferencia de las mallas que aprisionan el cuerpo en el *ballet*, ella bailaba con túnicas ligeras y descalza.

Si bien Isadora Duncan no poseía una técnica como tal, no improvisaba en escena. Todo estaba cuidadosamente preparado. Eso significaba que dentro de sus clases impartía una cierta formación destinada a iniciar a sus alumnas en los principios derivados de su danza. Sus cursos se componían de unos ejercicios que empezaban siempre por una tabla de gimnasia muscular, a fin de calentar, flexibilizar y tonificar los músculos. Luego estudiaban los primeros pasos para ejecutar una simple marcha rítmica, después, una marcha más rápida a unos ritmos cada vez más complejos y, para terminar, una carrera, primero lenta y que se

iba complementando de manera progresiva con saltos. En sus ejercicios, Isadora, ponía de relieve el papel de la respiración y situaba el origen de todo movimiento en el plexo solar. Se buscaba, en suma, un cuerpo más cercano a su naturaleza, dejándolo ser libre.

Mientras Isadora Duncan se proyectaba en Europa, la danza de Ruth Saint Denis se desarrollaba principalmente en los Estados Unidos. Su danza, más cercana al teatro, se relacionaba con cierto exotismo oriental. Ruth Saint Denis se asoció con Ted Shawn para fundar la compañía Denishawn, institución en la que nacieron los bailarines-coreógrafos de los años veinte y treinta del siglo xx. Ted Shawn fue pionero, junto con Saint Denis y Duncan, de la danza moderna. Shawn enriqueció la danza con la incorporación de temas esencialmente americanos. Su danza estaba dirigida principalmente a los hombres, quienes durante mucho tiempo fueron dejados como mero sostén para las bailarinas de *ballet*. Se admitía, en ese entonces, que el cuerpo del hombre tradujera el refinamiento de la expresión corporal de la mujer.

La escuela Denishawn marcará un importante comienzo para la danza moderna en Estados Unidos. Abrió en 1915 y estaba destinada a la enseñanza general de la danza como al estudio de los principales estilos y las diferentes técnicas, especialmente de un tipo clásico que se practicaba descalza. La escuela, en el espacio de diez años, transformó el valor de la danza, considerada hasta entonces como un arte menor. En ese lugar estudiará la segunda generación de bailarines que posteriormente continuarán desarrollando la danza moderna en Estados Unidos. A esa generación pertenecieron Doris Humphrey, Martha Graham y Charles Weidman.

Martha Graham buscaba una danza que no solo fuese perfección técnica, sino que en todo momento expresara la emoción. Para ello, era necesaria la coordinación cuerpo-espíritu, dominando todas las partes del cuerpo, hasta que se produjera esa unidad que es la pasión. Según Graham, el movimiento parte del centro del cuerpo, para dirigirse hacia la periferia. De este modo, el cuerpo se desplaza en movimientos amplios y grandes. La región vital se sitúa alrededor del plexo solar (como en Duncan). Descubre la importancia del torso y su relación con la respiración, por lo que desarrolló dos fases del movimiento: la contracción y la relajación. La contracción se origina en una concentración de la actividad muscular y la energía. Las caídas no son un abandono, pues deben permitir quedarse en las más variadas posiciones de equilibrio, mediante la ayuda de una tensión muscular que se relaja, pero sin ceder en ningún momento, de tal manera que el cuerpo vuelva a moverse en otras direcciones. Además, introdujo al piso como un elemento importante dentro del manejo corporal.

Doris Humphrey no elaboró un sistema de danza teatral, más bien estudió la danza como un experimento de laboratorio. Generó, entonces, toda una teoría alrededor de la danza. Observó que cualquier movimiento comprometía el equilibrio del cuerpo y que este se mantenía mediante movimientos compensadores que intervenían automáticamente. Analizó las leyes del peso y sus efectos sobre el cuerpo. Encontró, así, que todo movimiento es el principio de una caída que implica un movimiento antagónico para resistir y vencer dicha caída. Esta será la base de su método de trabajo y de su enseñanza. Propuso a sus alumnos un programa que comprendía el estudio de la simetría y de la asimetría del movimiento

corporal, trabajos practicados para la elaboración de la fase coreográfica y la utilización del espacio escénico en función de uno o dos bailarines o de un grupo reducido. Charles Weidman evaluó las teorías sobre el movimiento elaboradas por Humphrey y no vaciló en ponerlas en práctica con sus alumnos.

Charles Weidman, Doris Humphrey y Martha Graham, preocupados por las dificultades del ser humano para adaptarse a la sociedad contemporánea, buscaron mostrar en sus obras su posición política y social. Es lo que motiva el replanteamiento permanente del arte de la danza, la necesidad de encontrar constantemente el modo de expresión adecuado, apropiado al acontecimiento presente o presentido.

Otros bailarines y coreógrafos importantes de esta segunda generación fueron José Limón, Hanya Holm, Helen Tamiris, Lester Horton, entre muchos otros, quienes abrieron el abanico de la búsqueda estética y corporal en la danza, e influenciaron a muchos otros bailarines y coreógrafos de los años siguientes.

Otro de los creadores que constituyeron un desarrollo diferente en la danza y su concepción corporal fue Merce Cunningham. Si bien no inventó una técnica de base, personalizó ciertas técnicas, convirtiéndolas en *su técnica*, abriendo las posibilidades corporales en otro sentido. El movimiento se produce en cualquier lugar y en cualquier punto del espacio. Nace del gesto cotidiano y pierde su carácter utilitario, sin por ello sustraerle su atributo de participante en el acontecimiento y en la marcha del tiempo. El cuerpo ya no necesita una excusa emocional para moverse. Hace del cuerpo un elemento vivo, que participa en la existencia inmediata del mundo, sometido a las fluctuaciones de la actualidad moderna.

Junto con Cunningham surgieron otros bailarines y coreógrafos, entre ellos Alwin Nikolais —quien desarrolló sorprendentes abstracciones corporales utilizando telas—, Paul Taylor y Murray Louis. Es en este punto que, para algunos, surge lo que se denominó, específicamente, como «danza contemporánea»; aunque es desde la danza moderna que nació este sentido de lo contemporáneo, en cuanto búsqueda de formas de expresión acordes con los nuevos acontecimientos de la época.

En Europa el desarrollo de la danza se dio de manera paralela a la de Estados Unidos, específicamente en Francia y Alemania. En Francia, François Delsarte desarrolló, en la primera mitad del siglo XIX, la relación del gesto con el movimiento. Los principios perfeccionados por Delsarte serán la base para el trabajo de la escuela Denishawn. A comienzos del siglo XX, el suizo Émile Jaques-Dalcroze estableció la rítmica como método de expresión corporal. Por primera vez se expuso una amplia teoría de la danza, buscando los principios básicos del movimiento (Guerra, 1990). El húngaro Rudolf von Laban desarrolló una teoría del movimiento, la coreología (que incluye la coréutica, la euquinética y la cinetografía). Con este último estudiaron Mary Wigman y Kurt Jooss, quienes llegaron a ser los teóricos de los que se consideran los principios básicos de la danza moderna europea. Para Mary Wigman la respiración era la fuente de todo movimiento, mientras que el tórax y la pelvis eran el centro del mismo. Unos ejercicios adecuados al trabajo del tórax y de la pelvis permitirán obtener una especie de ondulación de todo el cuerpo. Kurt Jooss utilizó una técnica nueva, que presentó bajo una forma de expresión plástico-rítmica en la que la mímica gestual entraba en juego.

En Alemania, específicamente, fue en donde se consolidó la danza-teatro, una danza fuertemente influenciada por el expresionismo alemán, que llevó a la escena un cuerpo nuevamente emotivo, pero con expresiones corporales y búsquedas de movimiento diferentes a las americanas.

Tanto la danza americana como la europea estaban en mutua influencia y en constante transformación. Como ya lo vimos, el peso de la creación y el desarrollo de la danza contemporánea tenía mucho que ver con el punto de vista individual y de las búsquedas de cada bailarín-coreógrafo.

Entonces, comenzaron a surgir otras generaciones con unas necesidades expresivas también diferentes, por lo que se llevó a ampliar aún más las posibilidades corporales de movimientos con su correspondiente trasfondo en el cómo se concebía ese cuerpo. Cientos de nombres empezaron a aparecer en la escena de la danza contemporánea con búsquedas particulares y respuestas individuales a las necesidades sociales.

Al respecto Ramiro Guerra afirma:

El estilo de la danza contemporánea se caracteriza por una amplia libertad de expresión, basada primariamente en la comunicación; por un desarrollo técnico que descansa en los principios del entrenamiento especializado que ha buscado y logrado un mayor rango de utilización del cuerpo humano; por una profundización teórica y práctica basada en principios científicos acerca del movimiento; por una constante búsqueda y exploración de nuevas formas y caminos; por la restauración de la importancia masculina en la danza; por la consideración del aporte individual de cada experimentador; por una nueva y amplia utilización del espacio; por el descubrimiento de matices dinámicos poco usuales hasta el momento; por la compleja elaboración de ritmos incorporados a la danza; por la libertad en relación con la música, que si se convierte en colaboradora, en vez de dictadora de la danza, como frecuentemente ocurría con anterioridad; y en fin, por el empuje creador del coreógrafo, profundamente implicado en la responsabilidad de ser el constructor básico y de máxima responsabilidad en una danza. (Guerra, 1990)

A través de este panorama histórico de la danza contemporánea, hemos podido ver con claridad cómo las técnicas surgieron a partir de las necesidades sociales interpretadas por un individuo, el cual entendía su cuerpo y el de los demás de una manera específica, y acorde a esa concepción construía una imagen ideal de él. Así, se realizaron búsquedas de movimientos y posibilidades corporales determinadas por esa imagen ideal y concepción que se tenía de ese cuerpo. Estos movimientos llevarán a otros cuerpos a lograr físicamente esa imagen ideal, a desarrollar las habilidades cinestésico corporales requeridas por la técnica y a desarrollar una conciencia corporal determinada.

Referencias bibliográficas

- Alviar, J. (2004). Danza: camino hacia el autoconocimiento y el crecimiento personal (monografía de grado). Énfasis en Danza Contemporánea, Academia Superior de Artes de Bogotá.
- Ávila Pérez, A. C. (2004). Memoria de mi cuerpo: reflexiones personales sobre un proceso de formación (monografía de grado). Énfasis en Danza Contemporánea, Academia Superior de Artes de Bogotá.
- Barba, E. (1988). *Anatomía del actor. Diccionario de Antropología teatral*. México: Editorial Universidad Veracruzana.
- Bárcena, F. (2003). El lenguaje del cuerpo. Políticas y poéticas del cuerpo en educación (ponencia). XXII Seminario de Teoría e Historia de la Educación: «Otros Lenguajes en Educación».
- Baril, J. (1987). La danza moderna. Ediciones Paidós.
- Blacking, J. (1977). Towards an Anthropology of the Body. En *The Anthropology of the Body*. New York: Academic Press Inc.
- Cortés, J. M. (1996). *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Foucault, M. (1998). Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión. Bogotá: Siglo XXI.
- Gardner, H. (1999). Estructuras de la mente. México: Fondo de Cultura Económica.
- Giancaspro, M. (2002). Merce Cunningham. En *La Luciérnaga* (2). Recuperado de: http://www.revistaluciernaga.com.ar/articulosrevistas/2_cunningham.htm (consultado el 21 de febrero de 2016).
- Guerra, R. (1990). *Apreciación de la danza*. Maracaibo: Editorial de la Universidad de Zulia (Ediluz).
- Haxthausen, M. y Leman, R. (1989). Sentir el cuerpo. Barcelona: Ediciones Urano.

- Kaeppler, A. (1978). Dance in Anthropological Perspective. En *Annual Review Anthropology*, (7), 11-49.
- Laban, R. (1993). Danza educativa moderna. Barcelona: Editorial Paidós.
- Le Breton, D. (2002). Antropología del cuerpo y la modernidad. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lozano, E. (2004). La danza como herramienta para la apropiación del cuerpo y la sexualidad (monografía de grado). Énfasis en Danza Contemporánea, Academia Superior de Artes de Bogotá.
- Nader, R. F. (1995). ¿Qué *es el cuerpo? Reflexiones antropológicas*. Tucumán: Escuela Universitaria de Educación Física, Universidad Nacional de Tucumán.
- Novack, C. (1993). Processes of Perception in Three Dancing Bodies. En *Antropologia Portuguesa*, 11, 77-89.
- Ossona, P. (1984). *La educación por la danza. Enfoque metodológico*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Pedraza, S. (1999). *En cuerpo y alma. Visiones del progreso y de la felicidad*. Bogotá: Departamento de Antropología, Universidad de los Andes, Corcas Editores.
- Pinzón, C. y Garay, G. (1997). Violencia, cuerpo y persona. Capitalismo, multisubjetividad y cultura popular. Bogotá: Equipo de Cultura y Salud (ECSA), Gente Nueva Editores.
- Pinzón, C. (1999). El cuerpo-imagen. El cuerpo como espacio de confrontación cultural. En *Revista Maguaré* (14). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ramírez, S. (2000). Paso a Paso. En Revista Cambio, (378), 78-80.
- Reed, Susan (1998). The Politics and Poetics of Dance. En Annual Review Anthropology, 27.
- Rincón, E. (1999). Esperansia (monografía de grado). Énfasis en Danza Contemporánea, Academia Superior de Artes de Bogotá.
- Salcedo, J. (2001). Cuerpo consciente. Un acercamiento desde mi aproximación a la danza contemporánea como exploración subjetiva y social de la juventud (tesis de pregrado). Departamento Antropología, Universidad de los Andes.

- (2004). El cuerpo del cuerpo en la danza contemporánea. En *Pensar la danza* (compilación). Beca Ensayos de Danza. Bogotá: IDCT.
- Schmidt, J. (enero de 1996). Lo posmoderno en el candelero. En *El correo de la Unesco: La danza en el fuego sagrado*, XLIX, 22-26.
- Volli, U. (1988). Técnicas del cuerpo. En E. Barba y N. Savarese, *Anatomía del actor*. México: Editorial Universidad Veracruzana.
- Viveros, M. y Garay, G. (1999). *Cuerpo, diferencias y desigualdades*. Bogotá: Centro de Estudios Sociales (CES).
- Zacharie, G. (2004). La experiencia del cuerpo: el papel del lenguaje contemporáneo en la cultura dancística colombiana. En *Pensar la danza* (compilación). Beca Ensayos de Danza. Bogotá: IDCT.





Transformar el capital corporal de la danza en Bogotá. ¿Vale la pena?

— Camilo Sol Inti Soler Caicedo¹

Introducción: ¿Por qué y para qué transformar la danza?

EN LOS ÚLTIMOS AÑOS se ha presentado un creciente interés en las formas de valor no convencional, tanto en la teoría como en la práctica, y desde diversas ramas del conocimiento como la economía, la antropología, la sociología y los estudios de desarrollo. Con «formas de valor no convencionales» hago referencia, principalmente, a aquellas que los enfoques tradicionales de la economía —como oferta/demanda, tiempo de trabajo/costo, etc.— dificilmente han podido abordar y cuyos principales generadores de valor yacen en lo simbólico o en formas de capital distintas a las materias primas. El arte, a menudo, entra en dichas formas de valor y solo recientemente se ha empezado a medir su impacto económico y social en términos pragmáticos, como los son sus posibilidades para generar desarrollo o su potencial para superar limitaciones de tipo social o económico. Curiosamente, entre las artes menos estudiadas, en el contexto de estas formas de valor no tradicionales, se encuentra la danza, cuya ausencia en la literatura investigativa referente a la relación entre arte y economía destaca al lado de actividades artísticas como la música, las producciones audiovisuales, la moda o la artesanía, que son un tópico de gran popularidad en el área de las industrias culturales, además de ser temas de cierta recurrencia en la sociología o la economía.

Una segunda motivación, para el presente artículo, nace de una de las más notorias particularidades de la danza como forma de arte y que está fuertemente ligada a su natura-leza efímera y a la dificultad de su registro: la idea de que su riqueza permanece la mayoría del tiempo en lo que Bourdieu (1986) llama «forma corporeizada o incorporada», es decir, que su riqueza se encuentra únicamente al interior de un cuerpo humano y no en un capital material. En efecto, diversas aproximaciones en los estudios del cuerpo y la corporalidad social han resaltado la importancia del cuerpo como el material primario para la externalización de pensamientos, ideas, identidades y perspectivas (Comaroff, 1985; Van Wolputte, 2004; Wacquant, 2004), y resaltado su rol en la práctica social de la persona. Sin embargo, aún existe un campo amplio de exploración en cuanto a la forma en que estas prácticas

1 Magíster en Antropología y
Desarrollo del London School of
Economics and Political Science.
Candidato a PhD en Cultura,
Medios e Industrias Creativas en
el King's College London. Tutor
del semillero de investigación
«Emprendimiento en danza e
industrias culturales» liderado
por el Instituto Distrital de las
Artes-Idartes. Contacto:
solintis@gmail.com.

—abordadas en adelante como capital corporal (Bourdieu, 1994; Wacquant, 2004)— pueden consolidarse como formas de capital cultural, si pueden ser transformadas en otras formas de capital (social, económico) y las implicaciones de este proceso de transferencia de capital. En otras palabras, este artículo se propone explorar los potenciales que posee el capital corporal de la danza para ser transformado en otras formas de capital y de esta manera significar transformaciones y desarrollo social, económico, cultural, relacional o personal.

Una tercera motivación, que se desprende de la anterior, pero que tiene que ver con su dimensión pragmática, es el hecho de que, a diferencia de la música, la artesanía o las artes plásticas, la danza implica mayores retos para ser plasmada en un medio físico y, por lo tanto, en general, su medición en términos económicos es más complicada. Sin embargo, por otra parte, esto conlleva que su riqueza puede ser transmitida sin necesidad de medios materiales (aparte de cuerpos humanos) y que, en consecuencia, los detentores de esa riqueza pueden ser, y casi siempre lo son, aquellos quienes poseen menores riquezas en medios materiales y, simultáneamente, mayores limitaciones para acceder a estas últimas. Se considera, entonces, que su potencial de transformación y desarrollo es bastante alto; que la posibilidad de analizar v proponer una serie de alternativas en las cuales algunos grupos, con formas de limitación sociales y económicas, pueden hacer uso de su ventaja comparativa de capital corporal para adaptarse de forma más inclusiva a las condiciones económicas modernas. A este respecto es importante mencionar el hecho de que el estudio y la práctica de las industrias culturales se ha enfatizado en la posibilidad de crear productos y servicios de alto valor simbólico en las áreas de la artesanía, el turismo, la moda, los videojuegos, las artes plásticas y la música (Power y Scott, 2004). Sin embargo, como mencioné antes, el baile y el performance, a pesar de ser considerados como campos altamente promisorios, han sido escasamente explorados. Precisamente, es de resaltar que las industrias culturales han ganado un importante impulso en los países de Latinoamérica y el Caribe, en los que, según Quartesan, Romis y Lanzafame (2007), existe poca o ninguna infraestructura industrial de gran escala, hay productos y servicios locales que no se encuentran en ningún otro lugar del mundo -convirtiéndose en una ventaja absoluta—, y donde hay formas específicas de cohesión social que permiten la interacción de varias industrias y generan sinergias destacables, por ejemplo, entre la danza y la música latinoamericanas. De hecho, en años recientes, grandes conglomerados del desarrollo como el Banco Interamericano de Desarrollo² han financiado proyectos de industrias culturales en el área de las costas del Pacífico (Aldaz, Rojo, Moscoso, Novoa, Soler, Lauschus y Jiménez, 2009) y del Caribe (Novoa, 2014) colombianas, donde existe una cantidad significativa de expresiones culturales en danza y música —consideradas locales y autóctonas, pero no por eso menos ligadas a fenómenos globales—, como los ritmos folclóricos (Novoa, 2014), el baile de salsa profesional en estilo colombiano (Aldaz, 2014), fusiones de hip hop (Dennis, 2012) v performances ligados al turismo.

 Véase: Buitrago, F. y Duque, I.
 (2013). The Orange Economy.
 Washington, D.C.: Inter-American Development Bank.

En una primera sección de este artículo se explorarán algunos conceptos fundamentales para entender el capital corporal, los cuales permitirán abordar de manera concreta, puntual y pragmática su potencial de transformación. Una segunda sección atenderá al panorama que presentan los estudios de desarrollo con respecto a las formas de emprendimiento en

arte, así como el lugar que puede tener la danza en él. En la tercera sección, presentaré algunas ideas sobre cómo dirigir la investigación para potenciar la transformación del capital corporal de la danza y algunos aspectos teóricos claves con sus respectivas aplicaciones pragmáticas en el ámbito de la ciudad de Bogotá.

Algunos conceptos clave

La idea de las industrias creativas se popularizó fuertemente a partir de la llamada «nueva economía» de los años ochenta, en la que la transformación en masa de materias primas perdió importancia frente a las industrias de servicios, los productos de alta tecnología y los productos neoartesanales o artísticos (Power y Scott, 2004). Dicha economía se caracterizó por tres elementos clave que vale la pena distinguir para el propósito de este texto: (1) el énfasis en el contenido simbólico, (2) la capacidad de invertir en bienes de lujo no esenciales y (3) la aglomeración en nichos de producción y comercialización (*clusters*).

En primer lugar, como lo define Bourdieu (1994), el capital simbólico es aquel que puede poseerunapersonauobjeto, yque se basaen el prestigio y la reputación. De esta manera, valores construidos históricamente y cuyas características son adoptadas por un ente en particular, resultan en un mayor capital, que puede ser transformable en otras formas de capital. Es así como, por ejemplo, una bebida alcohólica como el whisky, que logra efectivamente incorporar el símbolo de ser scottish blended (mezcla escocesa) —ya sea por tradición, reconocimiento y/o un marketing adecuado—, puede fácilmente transformar dicho capital simbólico en un precio comercial más alto y, en consecuencia, en mayor capital económico. Así mismo, un profesor universitario puede adquirir fama a través de una serie de procesos (publicaciones, conferencias, horas cátedra) y, en ese sentido, acumular un capital simbólico que fácilmente se puede transformar en capital social y relacional, al expandir sus redes de intercambio de conocimiento y alianzas. Precisamente, una enorme transformación de los productos y servicios a lo largo de los últimos cuarenta años ha consistido en cargarlos con contenidos simbólicos que potencien la experiencia del consumidor y generen atracción. La utilización de elementos simbólicos para generar ventajas comparativas en productos y servicios y, por ende, hacerlos más competitivos, ha hecho que las reglas de la economía y los negocios cambien más allá de las expectativas de las leyes tradicionales como la oferta y la demanda. Este último es un punto que examinaré más adelante con respecto a la idea del valor simbólico.

Es importante mencionar el hecho de que el estudio y la práctica de las industrias culturales se ha enfatizado en la posibilidad de crear productos y servicios de alto valor simbólico en las áreas de la artesanía, el turismo, la moda, los videojuegos, las artes plásticas y la música.

En segundo lugar, la creciente capacidad de inversión en bienes de lujo no indispensables está tremendamente ligada a lo que se conoce como la ley de Engel (1857), según la cual, a medida que el ingreso promedio de la población se incrementa, el gasto absoluto en bienes indispensables, como la comida, se mantiene o crece lentamente y en términos relativos se reduce rápidamente. Esto, en términos concretos, significa que es esperable que si el salario de alguien se incrementa, este seguirá invirtiendo la misma cantidad de dinero (o tan solo un poco más) en su alimentación, es decir, que si antes el 25 % de su salario era utilizado en comida, después de ser duplicado tan solo el 13 % de este será destinado en dicha alimentación, luego de cuadruplicarse solo el 7 %, y así sucesivamente. A mayores ingresos, menor inversión relativa en bienes indispensables, por lo que es de esperar que la creciente mayoría del salario sea invertido en bienes no indispensables como objetos de lujo o servicios exclusivos. Esta tendencia es bastante recurrente en países con ingresos por persona en incremento (después de todo no podemos comer el doble si comenzamos a devengar el doble). Precisamente, el consumo de objetos y servicios cuyo valor reside principalmente en lo simbólico ha ido en incremento, particularmente, en el ámbito de las grandes ciudades, entre las que Bogotá no es la excepción. En concreto, estos bienes y servicios pueden incluir objetos de alta tecnología, piezas de arte, turismo, entre otros, los cuales serán abordados más adelante cuando se hable de la economía naranja.

La tercera dimensión de las industrias creativas, aquella relacionada con los nichos o *clusters*, está igualmente ligada a la construcción de un capital simbólico a través de la reputación. Dicha reputación puede ser tanto global como meramente local, sin dejar de tener elementos similares. Por ejemplo, Silicon Valley, a las afueras de San Francisco (EE. UU.), ganó renombre luego de que la explotación extensa de sílice permitiera el establecimiento de diversas empresas de innovación en tecnología que hoy se encuentran entre las más destacadas. Las facilidades de intercambio y comunicación han hecho que toda empresa tecnológica de renombre en la actualidad apunte a tener una sede allí y, por lo tanto, esta zona llega a consolidarse como una especie de meca de la informática en el mundo. Así mismo, nichos locales como los sectores de San Andresito en Bogotá —para la ropa— o el sector de El Lago —para la tecnología— generan una fama que conglomera tanto a comerciantes como a consumidores en sectores específicos con ventajas percibidas para ambas partes.

Un sector importante de estas industrias creativas, que vale la pena definir en detalle, es la conocida como industrias culturales, cuya principal característica es la creación de valor simbólico a través de imaginarios ligados a la cultura, la etnicidad o la identidad. De esta manera, como bien lo explican John y Jean Comaroff (2009), la autenticidad de, por ejemplo, una práctica mágica-medicinal hecha por un conocedor indígena constituye mayor valor —y a menudo mayor precio comercial— para sus usuarios, que de ser esta misma práctica realizada por una persona identificada como europeo y citadino. Este fenómeno ha tomado fuerza en la medida en que más y más grupos se definen como étnicos o indígenas —por una razón u otra— en condiciones modernas de la economía de mercado. Muchos lo ven como una opción de subsistencia basada en una ventaja comparativa que adapta elementos tradicionales a nuevas circunstancias.

Un sector importante de estas industrias creativas es la conocida como industrias culturales, cuya principal característica es la creación de valor simbólico a través de imaginarios ligados a la cultura, la etnicidad o la identidad.

Pues bien, estas formas de valor basado en riquezas locales, en la innovación o la creatividad, han despertado un enorme interés por parte de conglomerados de desarrollo como el Banco Interamericano de Desarrollo (BID), ya que a menudo perciben una gran utilidad para superar limitaciones sociales y económicas, en grupos que poseen esas riquezas ligadas a la autenticidad y la originalidad, como condiciones de pobreza o conflicto social.

Precisamente, el término «economía naranja» (2013) fue originalmente propuesto por el BID como una manera de —en contraste con economías como la verde (ecológica) o la azul (del agua) — referirse a actividades económicas en las que el valor reside principalmente en la creatividad. Esta economía cubre un amplio espectro de actividades que van desde la artesanía y la joyería, pasando por la música y la literatura, hasta la industria de los videojuegos, y se destacan en ella fuertemente las posibilidades que presenta en el contexto latinoamericano, dada su baja demanda de infraestructuras complejas, su aprovechamiento de riquezas locales y, particularmente, su novedad como actividad económica, lo que se traduce en un terreno inexplorado con grandes ventajas para sus pioneros. Justamente, en este ámbito promisorio, la danza es una de las áreas menos trabajadas y, por lo tanto, con un potencial para generar mayores resultados para aquellos quienes primero se arriesguen en él.

Profundizaré ahora en la noción de «símbolo», abordado antes en términos de capital. El símbolo es un ente altamente abstracto, construido históricamente, que relaciona un significado con un significante, los cuales en su propia realidad no están necesariamente relacionados. De esta manera, un símbolo como la palabra «tren» no guarda de suyo ninguna similitud con la realidad a la que refiere (el tren en sí mismo). De ser menos abstracto, la palabra podría tener una naturaleza más icónica como, por ejemplo, referirse de cierta manera al sonido que ese objeto produce con la palabra «chucuchú». Pues bien, así mismo, el valor simbólico de un objeto es una entidad abstracta que se construye a través del proceso acumulativo de la historia y que poco tiene que ver con la naturaleza misma del objeto; así, por ejemplo, un cuadro hecho por mí y uno pintado por Picasso podrían requerir el mismo tiempo de trabajo, las mismas materias primas e incluso lucir similares con algo de práctica de mi parte a ojos de un no conocedor. Sin embargo, los símbolos que me rodean, así como a una de mis obras, son mucho más débiles que aquellos que rodean a Pablo Picasso y a una de sus obras auténticas, de modo tal que dos objetos con naturalezas materiales similares poseen valores simbólicos diferentes y, por ende, generan relaciones sociales distintas e incluso precios comerciales desiguales.

A grandes rasgos, podría pensarse que dicho valor simbólico se aplica únicamente a objetos suntuarios o servicios de lujo como obras de arte moderno o asientos de primera clase, en los que la utilidad para suplir necesidades humanas es más bien limitada. Sin embargo,

como bien conocen los expertos en mercadeo y publicidad, hasta el objeto aparentemente más utilitario puede ganar valor luego de una estrategia efectiva de simbolización y no es extraño ver cuñas y anuncios resaltando el lado humano de la producción de cosas tan aparentemente materiales como minerales o productos agrícolas. En otras palabras, más que una división tajante entre objetos de valor utilitario y objetos de valor simbólico, lo que existe es un continuo de objetos más comúnmente ligados a su dimensión utilitaria y otros más ligados a su contraparte simbólica.

Ya con el panorama que nos da la definición de estas nociones que traspasan la interacción entre arte, cultura y economía, es posible abordar la noción que dirige la propuesta de este artículo: «capital corporal». Para Bourdieu (1986) toda forma de capital estuvo en algún momento de su existencia única y exclusivamente al interior de un cuerpo humano, ya sea en la fuerza de trabajo que pueden ejercer sus extremidades, como en el conocimiento almacenado en su cerebro. De esta manera, el valor de algo tan mundano como un mineral dependió en algún instante de la voluntad de uno o varios seres humanos para extraerlo, sus conocimientos de la técnica para hacerlo y la fuerza física de su cuerpo para ejecutarlo. De igual manera aplica para los productos agrícolas, para los cuales un campesino, en un primer momento, cuenta exclusivamente con su conocimiento de las semillas, de la siembra y de su fuerza de trabajo para generar capital. Este, luego de una serie de procesos levemente diferentes de cultivo a cultivo, pero en general afines, logra crear un cultivo y cosecharlo para posteriormente venderlo. Una vez sus productos son vendidos en un mercado, el campesino logra transformar un capital puramente corporal en capital económico. Al compartir las semillas restantes de la cosecha con sus vecinos y amigos, y recibir otras a cambio, transforma nuevamente el conocimiento dentro de su cuerpo en capital social y relacional, y así progresivamente. La motivación principal para utilizar el concepto de capital corporal de la danza, en el contexto de este artículo, es el hecho de que conocemos bastante acerca de las estrategias y procesos que debe llevar a cabo, por ejemplo, un campesino, para transformar su capital corporal en otras formas de capital. Sin embargo, poco o nada conocemos de manera sistemática de los procesos o estrategias que un bailarín pueda ejecutar para transformar su capital corporal en otras formas de capital que le permitan satisfacer sus necesidades o superar sus limitaciones. De hecho, la idea de capital corporal cobra particular importancia en el ámbito de la danza si se reconoce que es un capital que difícilmente puede permanecer en otra forma física que no sean cuerpos humanos, pues, como muchos han experimentado, presenciar un espectáculo de baile en vivo es muy diferente a verlo por televisión o tomar clases de baile vía Internet, lo que no es siempre la mejor idea. Esto, empero, no quiere decir que los medios audiovisuales no puedan contribuir enormemente a este proceso de transformación, solo implica que su utilización requiere mayores complejidades que las de otras industrias como la música o el cine.

En resumen, se apunta a reconocer aquí las pautas que conducirían a potenciar las posibilidades de transformación del capital corporal de la danza. Por una parte, se ha reconocido en esta sección que las industrias creativas, en el marco de la nueva economía, presentan un panorama bastante promisorio frente a la adquisición de valor de actividades de creación

como el arte. Así mismo, formas de arte ligadas a la cultura, la etnicidad y la identidad también tienen cabida en este medio de innovación y creación de valor a partir de ideas y, aún más importante, símbolos. Estos símbolos son el núcleo de la creación de valor de formas en bienes y servicios suntuarios, ya que proveen valores y emociones y estimulan la experiencia del usuario, de modo que entender el funcionamiento de estos símbolos es fundamental para proponer acciones que potencien cualquier forma de capital. Sumado a ello están las ventajas reconocidas por la economía naranja en el caso latinoamericano, donde existen productos autóctonos locales y a menudo ligados a tradiciones culturales que son exclusivos de sus regiones y poseen todo el potencial de ser una ventaja comparativa (o absoluta), al no hallarse en ningún otro lugar del mundo. Esto último se aplica muy bien para las danzas y músicas de múltiples herencias en Colombia. Por último, reconocer las limitaciones de la danza como una forma de capital fuertemente corporeizado permite al mismo tiempo ver sus potenciales de transformación en arenas poco exploradas.

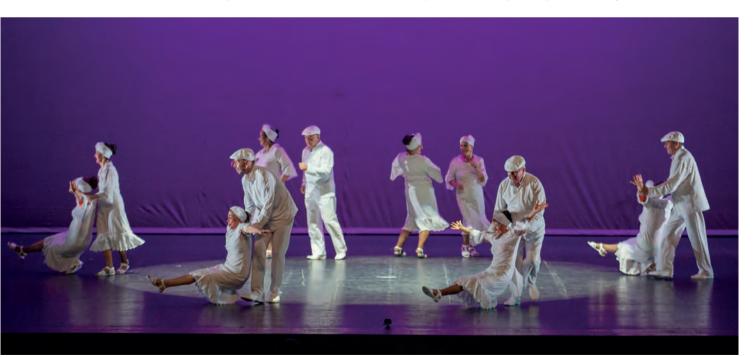
Danza y desarrollo: de contradicción a oportunidad

La danza es una actividad notablemente humana, y aunque no sea exclusiva de los seres humanos, en términos amplios, sí ha sido ampliamente complejizada y explorada por estos a extremos inalcanzables por otros seres vivos, lo cual no debería asombrarnos teniendo en cuenta nuestra configuración anatómica, cognitiva y fisiológica. Desde antes de la aparición del lenguaje verbal humano existe clara evidencia, incluso presente en los parientes vivos más cercanos, de la tendencia de los primates y homínidos tempranos a expresar emociones a través de movimientos corporales. A cualquier primate cognitivamente saludable (incluidos nosotros) le es casi imposible evitar controlar completamente su rostro ante emociones de ira o tristeza, cambiar el tono de sus fonaciones al sentir alegría o miedo, o hacer uso extensivo de ademanes y gestos corporales para enfatizar mensajes a sus congéneres. Incluso, cuando utilizamos nuestra lengua, hacemos uso de gestos, movimientos y cambios de alocución para potenciar nuestros mensajes hablados (Bateson, 1972). Según autores como Sachs (1940), música y danza nacieron justamente de esos énfasis corporales de la comunicación, denominados por él mismo como impulsos de expresión emocional motriz, al utilizar objetos junto a los movimientos, lo que tarde o temprano resultó en sonidos más complejos acompañados de patrones. Incluso autores como Mithen (2007) sostienen que la música y la danza son partes fundamentales de lo que hace al lenguaje humano, al punto que incluso el peor bailarín ha zapateado el piso al son de una canción pegajosa.

La naturaleza arriba descrita de la danza, aunque interesante, parece a primera vista bastante alejada del desarrollo. Después de todo, el desarrollo es una categoría continuamente utilizada por economistas y la naturaleza de la danza parece hacerla más apta para el arte (y la expresión que este requiere) que para cualquier otra cosa. Volveré sobre la utilidad del arte más adelante; por ahora, sin embargo, cabe hilar más fino respecto a lo que se puede entender por *desarrollo*.

Aunque ciertamente la idea de desarrollo fue creada por economistas y por mucho tiempo se sostuvo que esta consistía únicamente en aquello que la economía clásica podía medir -ingreso per cápita, producto interno bruto, índices de mortalidad o pobreza, tasas de empleo—, en años recientes se ha abogado por una reinterpretación de la idea de desarrollo, pues el análisis clásico a menudo llevaba a buscar y medir lo que se podía medir en lugar de medir lo que realmente importaba (Rodrik, 2007). Entre estas nuevas posturas se encuentra la del premio nobel Amartya Sen (1999), quien propone el desarrollo como la posibilidad humana de contar con la libertad suficiente para desenvolver su potencial. De esa manera, pobreza o enfermedad pueden entenderse como limitaciones a la libertad y, por lo tanto, impedimentos para el desarrollo. De igual manera, lo son la falta de educación, el conflicto destructivo o incluso la infelicidad. Sin embargo, medir dichos impedimentos y medir el cambio logrado si se toman medidas específicas para superarlos sigue siendo uno de los grandes retos del desarrollo. En todo caso, se ha abierto la posibilidad para que actividades consideradas tan enaltecedoras y dignas, como el arte, puedan entenderse también como formas de desarrollo, dada su efectividad para superar limitaciones de comunicación, expresión o traumas personales y sociales. De igual manera, el desarrollo ahora se considera más allá del crecimiento económico, y se le reconocen sus esferas sociales, personales e intelectuales.

De esta manera, un punto fundamental para entenderlo y propender el cambio al que apunta sigue siendo la medición. Cualquier plan de desarrollo —desde el económico planteado a través de la política pública, como un proyecto de vida con fines personales— requiere la posibilidad de medir un antes y un después para determinar el cambio conseguido, de otra manera se corre siempre el riesgo de invertir cantidades enormes de trabajo en actividades ineficientes. Es así como la práctica del desarrollo está altamente determinada por la forma de medición a utilizar y el resultado que se quiere conseguir.



Curiosamente, el arte y, como parte de este, la danza, en cuanto forma de comunicación, igualmente dependen de los resultados que se quieren conseguir. La metodología y las técnicas utilizadas por un pintor del realismo están fuertemente impregnadas de la intención de plasmar la realidad tal y como este la experimenta, de la misma forma que los materiales y las herramientas utilizadas por un artista hiperrealista están fuertemente influenciados por los efectos de conmoción que él o ella esperan conseguir en el público. De esta manera, tanto arte como desarrollo son, en la mayoría de los casos, prácticas con finalidades concretas de transformación, pues ambas tienen el potencial de conseguirla. Sin embargo, es importante reconocer que el panorama no solo presenta oportunidades sin retos fundamentales que requieren cuidado y rigor en el momento de usar la danza como forma de desarrollo de cualquier tipo. Un punto crucial tiene que ver con cómo los practicantes, que a menudo creen apasionadamente en el potencial de la danza, dialogan con aquellos que no necesariamente lo creen o lo dan por hecho, siendo estos, entidades financieras, potenciales aliados o usuarios, en el sentido amplio de la palabra. Al respecto, es de vital importancia ser consciente de que argumentos enteramente basados en la experiencia personal pueden no convencer a muchos, e incluso no deberían siempre convencernos a nosotros mismos, ya que como seres humanos nuestra experiencia es siempre limitada y sesgada si no se contrasta con otras fuentes.

Otro punto que a menudo levanta suspicacia entre aquellos que no son artistas o estudiosos del arte es el error lógico conocido como falsa causa, es decir, argumentar que, dado que a menudo vemos que el arte está ligado a efectos beneficiosos en la vida de las personas, necesariamente cualquier forma de arte va a generar alguna forma de mejoría. Desafortunadamente el arte tiene también el potencial de causar grandes males. Por ello es fundamental justificar las razones por las cuales es posible creer que la forma de danza (u cualquier otra forma de arte) que deseamos practicar puede ser la causa de una mejoría o de impulsar el desarrollo a cualquier escala.

Un punto adicional se vincula con la importancia de la medición, en tanto que si existe un esfuerzo por medir los resultados —económicos, sociales, personales— de la danza como proyecto, no solo para convencer a otros sino para generar procesos de autoevaluación, es posible pasar de actividades guiadas exclusivamente por la pasión a enfoques más pragmáticos y efectivos. No se apunta a argumentar con esto que la pasión en el arte sea desfavorable, sino que al generar cambios, depender únicamente de la pasión puede ser insuficiente y riesgoso.

Tanto arte como desarrollo son, en la mayoría de los casos, prácticas con finalidades concretas de transformación, pues ambas tienen el potencial de conseguirla.

A modo de síntesis, deseo destacar que danza y desarrollo pueden tener un área común y un gran potencial, sobre todo, si se tiene en cuenta que ambas son actividades amplias y cuya práctica está fuertemente ligada a los resultados que se esperan adquirir, así como a la manera en que se apunta a medir o evaluar los cambios deseados. Invito, además, a que todo aquel que busque generar transformaciones a través de la danza sea consciente de las limitaciones de su propia experiencia y pasión, y busque contrastar sus aspiraciones con una evidencia que le permita aumentar la efectividad de su proyecto.

Investigación: un amplio panorama

He enfatizado en la sección anterior en un punto fundamental para cualquier emprendedor de proyectos en danza (sean estos económicos, sociales o personales), que es evaluar a menudo los resultados de su trabajo y los posibles sesgos que lo desvíen de este. Deseo agregar, además, que a todo artista o promotor artístico le es siempre posible aprender de experiencias afines, tanto con homólogos en la danza como con otros artistas o, incluso, con trabajadores en las industrias creativas, y dado que, como comenté en la primera sección, los caminos para transformar el capital corporal de la danza en otras formas de capital son aún terrenos vastamente inexplorados, la capacidad de aprender y adaptar otras estrategias de manera creativa e ingeniosa es un valor que puede reduplicarse en diversos ámbitos. De ahí el llamado, tanto a explorar a profundidad las estrategias ya existentes de transformación como a investigar posibles nuevas estrategias. En últimas, se considera que la investigación en la práctica de los procesos de transformación de capital corporal es un punto fundamental para aprovechar óptimamente su potencial y lograr mayores efectos de desarrollo.

Es importante destacar que, a diferencia de lo que sucede en industrias como la agrícola o la minera, las estrategias de transformación no tienen que ser necesariamente similares entre sí ni tampoco tienen que guiarse por parámetros limitados. De hecho, el valor de las industrias creativas radica justamente en que puede existir infinidad de estrategias con diferentes propósitos y lograr diferentes resultados. La capacidad de innovar en dichas estrategias es de gran importancia.

Pero además de las estrategias para su transformación, se considera que hay un gran potencial en explorar el capital corporal de la danza en sí mismo, particularmente en un contexto como el colombiano, en el que la confluencia de diversas tradiciones y sociedades durante los últimos quinientos años ha dado lugar a una multiplicidad de expresiones, fusiones, reinterpretaciones y recuperaciones que dan gran valor a lo que Quintero (2009) describe como la América «mulata». En efecto, la trayectoria de las danzas colectivas provenientes de África occidental, reinterpretadas por las poblaciones cambiantes de las Américas y en contacto con tradiciones musicales tanto amerindias como europeas, ha resultado en innumerables expresiones dancísticas que son transformadas nuevamente en el país, específicamente en Bogotá, ciudad que actúa como centro articulador en la trasmisión de conocimiento dancístico entre regiones. De esta manera existe un gran potencial investigativo, tanto en expresiones locales como las danzas típicas y folclóricas de las regiones de Colombia (D'Amico, 2013; Dediego, Salamandra, Valoyes, Ballesteros, Martínez e

Hinestroza, 2004) y las músicas populares modernas (López de Jesús, 2003; Dennis, 2012), como en las fusiones que se pueden generar entre diversas tradiciones locales y tendencias mundiales, para las que ciudades principales como Bogotá juegan un rol fundamental, pues permiten el contacto, la difusión y la redistribución de conocimientos, que de permanecer en lo local difícilmente se nutrirían mutuamente.

Otro punto crucial de Bogotá para potenciar el capital corporal de la danza tiene que ver con el hecho de que, como se mencionó, quienes más poseen riqueza en términos de capital corporal dancístico son simultáneamente aquellos que se encuentran en mayores condiciones de limitación o, como definiría Sen (1999), de carencia de libertad para su desenvolvimiento. Es esperable que varias de las limitantes para la transformación efectiva de este capital tengan que ver con las dificultades locales de capacitación en gestión y administración cultural, el difícil acceso al trabajo en red con otros emprendedores, las dificultades de difusión del trabajo propio, la falta de conocimiento del trabajo realizado por otros y las limitaciones de infraestructura. Frente a dichos obstáculos, la ciudad de Bogotá se consolida como un punto clave de potenciación, ya que cuenta con diversidad de opciones de acceso a dichos recursos de capacitación, infraestructura, trabajo en red y difusión. De modo que es un entorno ideal para la investigación e innovación en las industrias creativas relacionadas con la danza.

Esta suma de factores de confluencia de capital corporal dancístico distintivo de todo el país, generación de estrategias de transformación contextuales en la ciudad y potenciales de capacitación, infraestructura, trabajo en red y difusión, hacen de Bogotá un nicho ideal de innovación y experimentación, así como de investigación, en danza y emprendimiento. Diversos factores confluyen para dar cabida a un campo altamente inexplorado en el que es de esperar que los pioneros sean los mayormente beneficiados.

Conclusiones

La danza es un capital corporal apto y adecuado en el marco de las industrias creativas y la economía naranja. Su potencial para transformarse en otras formas de capital está aún por conocerse y, más allá de sus ventajas evidentes, basadas en la sensibilidad humana hacia la expresión corporal y la música, existen muchos resultados por descubrirse en términos económicos, sociales y personales. La elaboración de estrategias para su conversión exige asumir riesgos de exploración importantes, así como procesos cuidadosos de evaluación y medición para dar cuenta de los cambios generados. Justamente, Bogotá posee grandes ventajas de confluencia de expresiones de gran riqueza y valor, redifusión, capacitación e infraestructura que otorgan un ambiente amable para la innovación y experimentación con resultados promisorios. De allí que la investigación con enfoque pragmático respecto a la transformación del capital corporal de la danza en Bogotá sea una opción promisoria en términos de desarrollo y transformación. En suma, se trata de una investigación que, si bien es altamente exploratoria, perfila resultados prometedores.

Referencias bibliográficas

- Aldaz, M. (2014). Project Status Report July 2013. December 2013. Report Number 10. Multilateral Investment Fund, Inter-American Development Bank.
- Aldaz, M., Rojo, F., Moscoso, D., Novoa, C., Soler, S., Lauschus, M. y Jiménez, J. (2009). Cultural Industries as an Engine of Socioeconomic Development for Cali Donors Memorandum. Report Number 1. Multilateral Investment Fund, Inter-American Development Bank.
- Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. En J. Richardson (ed.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (pp. 241-258). Westport: Greenwood Press.
- Bourdieu, P. (1994). Razones prácticas sobre la teoría de la acción. Barcelona: Anagrama.
- Bateson, G. (1972). Steps to an Ecology of Mind. Chicago: University of Chicago Press.
- Buitrago, F. y Duque, I. (2013). *La economía naranja*. Washington D.C.: Banco Interamericano de Desarrollo.
- Comaroff, J. (1985). Body of Power, Spirit of Resistance. Chicago: University of Chicago Press.
- Comaroff, J. y Comaroff J. (2009). Ethnicity, Inc. Chicago: The University of Chicago Press.
- D'Amico, L. (2013). Cumbia Music in Colombia. En H. Fernández y P. Vila (eds.), *Cumbial:* Scenes of a Migrant Latin American Music Genre (pp. 29-48). Durham: Duke University Press.
- Dediego, M., Salamandra, N., Valoyes, K., Ballesteros, O., Martínez, T. e Hinestroza, F. (2004). Danzas y ritmos folclóricos del Chocó. En *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, 7 (23), 13-38.
- Dennis, C. (2012). Afro-Colombian Hip-Hop. Maryland: Lexington Books.
- Engel, E. (1857). Die Productions- und Consumtionsverhältnisse des Königreichs Sachsen. En Zeitschrift des statistischen Bureaus des Königlich Sächsischen Ministerium des Inneren, 8 (9), 28-29.

- López de Jesús, L. (2003). *Encuentros sincopados. El Caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Mithen, S. (2007). Los neandertales cantaban rap. Barcelona: Crítica.
- Novoa, C. (2014). Project Status Report January 2014 June 2014. Report Number 8. Multilateral Investment Fund, Inter-American Development Bank.
- Power, D. y Scott, A. (2004). *Cultural Industries and the Production of Culture*. Oxon: Routledge.
- Quartesan, A., Romis, M. y Lanzafame, F. (2007). Cultural Industries in Latin America and the Caribbean: Challenges and Opportunities. Recuperado de: http://publications.iadb.org/handle/11319/1143?locale-attribute=en (consultado el 13 de agosto de 2014). Inter-American Development Bank.
- Quintero, A. (2009). *Cuerpo y cultura: las músicas mulatas y la subversión del baile*. México: Bonilla Artigas Editores.
- Rodrik, D. (2007). One Economics, Many Recipes. Princeton: Princeton University Press.
- Sachs, C. (1940). The History of Musical Instruments. New York: W.W. Norton.
- Sen, A. (1999). Development as Freedom. Oxford: Oxford University Press.
- Van Wolputte, S. (2004). Hang on to Your Self: Of Bodies, Embodiment and Selves. En *Annual Reviews of Anthropology*, 33, 251-269.
- Wacquant, L. (2004). *Body & Soul: Notebooks of an Apprentice Boxer*. New York: Oxford University Press.

Cuando los niños toman la iniciativa y la danza se convierte en algo más que patrimonio

Colección, integración y aprendizaje de las experiencias de transmisión con niños en Auvernia (Francia) y la costa del Pacífico en Colombia

— Diana Teresa Gutiérrez¹

Introducción y contexto de la investigación

1. CONTEXTO PERSONAL DE LA INVESTIGACIÓN

EN COLOMBIA SON ESCASOS Y POCO VISIBLES LOS ESPACIOS que permiten un intercambio de las diferentes prácticas y saberes locales relacionados con el cuerpo, la danza, el territorio y la memoria de las comunidades marginadas. ¿Cómo puede el patrimonio cultural inmaterial (PCI), a través de las prácticas corporales y del territorio, en un contexto de violencia, desencadenar procesos de reparación colectiva y personal? Al usar y hacer visibles dichas prácticas, considero que podemos acompañar el fortalecimiento de los saberes con costumbres locales y procesos de transformación social y sostenibilidad de las mismas, dándole un rol prominente a las niñas, los niños y jóvenes.

1 Se define como antropóloga, madre y bailarina. Es becaria de la Comisión Europea en una maestría internacional en Antropología de la Danza y Patrimonio Inmaterial en la que tuvo la oportunidad de investigar y comparar la transmisión de las danzas tradicionales de niños en Francia y en Colombia. Paralelamente a su pasión por la danza, estudió Antropología, como una búsqueda personal para acercarse a los problemas sociales que se viven en Colombia, narrados desde el punto de vista de quienes afrontan estas experiencias. Su formación en ciencias sociales le ha llevado a entender la danza no solo como una expresión meramente estética sino como una dimensión cultural mucho más amplia. Esta perspectiva la motivó a explorar y apreciar expresiones de baile popular, comunitario, local, inclusivo o «informal», que son diferentes y complementarias a las danzas académicas. Actualmente es la coordinadora del proyecto Semillas de Patrimonio Colombia.

En un contexto influenciado por más de sesenta años de guerra civil, es probable que las personas no quieran reproducir su pasado, sino que, por el contrario, necesiten conocerlo para darle sentido y así poder reconstruir el presente y proyectar el futuro. La danza tiene un rol fundamental en este proceso, en palabras del grupo de danza Sankofa: «Bailar en medio de la incertidumbre diaria y de la marginación, bailar para vivir, vivir para bailar, como respuesta, como propuesta, como ruta y como enraizamiento, como punto de fuga y de encuentro» (Sankofa, 2015).

Mi búsqueda personal me motivó a explorar dos casos de uso y trasmisión del patrimonio dancístico: los niños y jóvenes de la École de Musique Associative Les Brayauds, en Auvernia (Francia), y los del barrio Brisas del Cauca, en Cali (Colombia). Para lo cual propuse un enfoque metodológico experimental para que los niños fueran los maestros de su propio patrimonio dancístico. El objetivo principal era ampliar el conocimiento acerca de las dos preguntas que guiaban la investigación: ¿qué enseñan los niños cuando aprenden danzas de adultos y utilizan sus conocimientos para (re)crear nuevas formas e iniciar transformaciones durante el proceso de transmisión de la danza? Y, ¿cómo es posible integrar los resultados de ambas experiencias etnográficas y utilizar el potencial que tienen los niños para iniciar procesos de investigación y transformación social en Colombia?

Teniendo esto en mente, partí de una extensa narrativa de mi experiencia personal para crear una multinarrativa: una red con diferentes actores, historias, circunstancias, recursos y diálogos que coexisten y se afectan mutuamente. Confío en que, al final del texto, el lector pueda tener más pistas o *insights* acerca de cómo la investigación integra y abre nuevos caminos con el potencial de guiar futuros proyectos investigativos aplicados.

2. LITERATURA Y ESTUDIOS DE CASOS RELACIONADOS

El tema de la investigación, a saber, los modelos de uso y transmisión del patrimonio dancístico a niños, es una combinación de dos campos sobre los que poco se ha escrito: el patrimonio cultural de los niños y los aspectos pedagógicos de transmisión del patrimonio dancístico o de las danzas tradicionales a los niños. Una revisión literaria de los diferentes modelos de uso y transmisión de las danzas en Auvernia y en la costa pacífica colombiana revela interesantes conexiones y vacíos por llenar, los cuales me motivaron a crear un marco metodológico experimental y flexible.

En el campo del estudio de las danzas de los niños, algunos miembros de Dance and the Child International (daCi) (Antilla, 2007; Bond y Stinson, 2000; Bond, 2000; Hanna, 1983; Stinson, 1997; Teck, 1995), una organización dedicada a la promoción de la danza de los niños a escala global, han explicado los beneficios de investigar las danzas desde el punto de vista de los niños. Kathy Bond (2000), investigadora y profesora de danza, explica que el rol fundamental de la alegría, característico en estas danzas, motiva la acción y la imaginación, permitiendo conectar a la gente y construir comunidad de una manera diferente.

A pesar de que el punto de vista de los niños puede explicar y enseñar acerca de las relaciones basadas en el optimismo, Judith Lynne Hanna (1983), antropóloga e investigadora de danza, explica que ellos no son solamente dulzura, alegría y luz, pues también experimentan miedo, rabia y sexualidad. Ser conscientes de estas complejidades permite no caer en el error de ser extremadamente románticos y, tal vez, al hacer visible estas tensiones, elucidar pistas importantes para lograr una comprensión más completa acerca de las relaciones de los niños a través de la danza.

En relación con los aspectos pedagógicos presentes en el acto de enseñar danza a niños, algunos investigadores y profesores de danza (Bond y Stinson, 2000; Cahill, 2003; Duque, 2013; Herman-Kinney y Verschaeve, 2003; Mohan, 2004; Musolf, 2003; Prus, 2003; Reynolds and Herman-Kinney, 2003; Sandstrom y Fine, 2003) han pensado la educación desde un ángulo diferente, legitimando enfoques alternativos para el aprendizaje y otorgando a los niños un rol protagónico en los procesos colaborativos e interactivos de la construcción de conocimiento: «Con frecuencia parecería que los profesores perciben a los niños como adultos incompletos, con la necesidad de educarse y entrenarse para volverse maduros y civilizados. Esto podría ser la causa de por qué las ideas y opiniones de los niños rara vez se encuentran en la literatura o inclusive en la educación» (Bond y Stinson, 2000, 52).

El tema de la investigación, a saber, los modelos de uso y transmisión del patrimonio dancísticoa niños, es una combinación de dos campos sobre los que poco se ha escrito: el patrimonio cultural de los niños y los aspectos pedagógicos de transmisión del patrimonio dancístico o de las danzas tradicionales a los niños.

En este enfoque, diferentes autores (Bond y Stinson, 2000; Hanna, 1983; Neal y Dineur, 1991; Nieminen, 1999; Nilsson, 1991; Teck, 1995) han explicado métodos alternativos de enseñanza que dan a los niños un rol más protagónico. Nelson Neal y Jeanne Dineur (1991), investigadores de danza, mencionan la importancia de tener profesores sensibles que sean capaces de motivar a los niños. Katherine Teck (1995), investigadora y profesora de danza, explica cómo el profesor puede tener un rol menos vertical al ser mediador: ella evoca las coreografías grupales de los estudiantes y se autodenomina «mediadora» en el proceso de tomar decisiones para la creación de una nueva danza.

Complementariamente, diferentes métodos con énfasis en comunicación no verbal y colaborativa, el uso de videos y de tecnología, el simbolismo creativo y la imitación, han sido utilizados para estos propósitos. Así mismo, fue importante para la investigación describir y problematizar las particularidades de enseñar a niños en diferentes contextos culturales y con rangos de edades distintos. El riguroso trabajo interdisciplinario de The Anthropology of Learning in Childhood (2010) y el proyecto virtual interdisciplinario y

activista Schooling the World (2014) dan pistas para pensar cómo los niños aprenden de acuerdo a sus contextos sociales, ecológicos y culturales.

Relacionar estas perspectivas con mi material etnográfico fue extremadamente útil. Primero, en ambos contextos los grupos de niños eran heterogéneos en edad, por lo que su participación en contextos sociales significativos no estaba asociada con un rango fijo de edad. Por el contrario, es un periodo extendido de tiempo el que permite a los participantes comprometerse activamente en su entorno particular y, con el tiempo, volverse adultos funcionales de su propia comunidad. Por otro lado, también es evidente cómo en cada grupo la situación de enseñanza está organizada culturalmente por ideas y metodologías específicas para obtener ciertos resultados.

3. CONSTRUCCIÓN DE UN ENFOQUE METODOLÓGICO EXPERIMENTAL

Las discusiones teóricas y metodológicas consideradas resaltan los beneficios de usar el patrimonio dancístico desde el punto de vista de los niños y algunos aspectos pedagógicos de enseñarles. Judith Lynne Hanna afirma que «no solo los adultos transmiten su patrimonio cultural, sino que los niños también crean sus propias danzas que se transmiten entre ellos mismos e incluso a los adultos» (Hanna, 1983, 223). Inspirada por esta premisa, decidí construir un enfoque metodológico que permitiera a los niños enseñar sus danzas. Como punto de partida, esta estrategia resultó ser útil para el desarrollo de la investigación. Durante el trabajo de campo, me fue posible desarrollar un tipo diferente de interacción con ellos, usando distintos roles —estudiantes y profesores—, un entorno positivo para motivar las actividades y la investigación. En la mayoría de los casos, los niños se mostraron felices de participar, preguntar, responder y reflexionar acerca de sus propias experiencias.

Durante el primer semestre del año 2014 viví en Francia. Allí empecé a realizar mi trabajo de campo con los niños de la escuela de danza y música tradicional de Auvernia, École de Musique Associative Les Brayauds, una asociación dedicada a la promoción y salvaguardia del patrimonio cultural de la región.

Es importante mencionar que en Francia mi rol como investigadora era el de una extranjera: no tenía conocimiento previo del lenguaje y del contexto de la danza. Sin embargo, en marzo de 2014, contacté a los profesores de música de la asociación, quienes me permitieron participar, observar y documentar algunas de las actividades con un grupo de niños de entre siete y catorce años. Ellos me ayudaron como traductores y me abrieron un espacio para desarrollar un taller intercultural. Como observadora, tuve la oportunidad de participar y documentar eventos mensuales de danza social llamados *Bals*, también como estudiante en el taller de danza tradicional de Les Bourrées d'Auvergne y, finalmente, en julio, en Les Volcaniques, una semana de inmersión en la enseñanza de las danzas tradicionales y la música Les Bourrées d'Auvergne. En esa ocasión pude documentar seis clases diferentes de dos horas de duración, participé en los bailes y eventos sociales en las noches y pude entrevistar a profesores y estudiantes, lo cual me dio información valiosa para complementar los datos colectados.

Durante el mes de junio de 2014 viajé a Colombia a realizar mi trabajo de campo en el barrio Brisas del Cauca, un barrio en los suburbios de Cali. La edad de los niños era entre tres y trece años; tenían una experiencia previa de aprender y compartir un repertorio de canciones y danzas del Pacífico colombiano con el profesor Pascual Caicedo. Con ellos tuvimos una sesión más informal: jugaron y cantaron música tradicional y aprendieron y repasaron diferentes bailes de su repertorio. Después de la clase tuvimos un espacio en el que los niños bailaron entre ellos y mostraron sus bailes.

Es importante resaltar que, en ambos contextos, tanto en Auvernia como en Cali, tuve la oportunidad de organizar un espacio en el que los niños me podían enseñar sus danzas tradicionales: compartimos situaciones prácticas, colaborativas e interactivas de transmisión de la danza entre los niños y el investigador. Paralelamente a las actividades descritas, después de cada clase realicé entrevistas semiestructuradas con los niños de cada grupo para reflexionar sobre sus experiencias previas. En cada contexto, todo el proceso fue documentado visualmente para colectar, analizar y comparar los procesos de transmisión de las danzas a los niños en cada contexto. Con el material colectado, realicé un corto videoclip de ambas experiencias etnográficas, el cual se encuentra disponible en línea².

2 Resumen del trabajo de campo.
Tesis de maestría. Choreomundus International Master in dance Knowledge, practice and heritage. https://www.youtube.com/watch?v=mJjJjvRS9Wg

Resultados generales de la metodología

Como punto de partida, el proceso de construcción de conocimiento a partir de interacciones simbólicas entre los niños y el investigador, así como la práctica del proceso de enseñanza, o lo que podría pensarse como el enfoque metodológico experimental que permitió a los niños un rol protagónico al usar y transmitir sus propias danzas al investigador, demostraron ser útiles y positivos para la investigación.

Durante el trabajo de campo, esta metodología permitió una interacción alternativa con los niños, diferentes roles (estudiantes y profesores) y un ambiente positivo para el desarrollo de la investigación. En la mayoría de los casos, los niños se mostraron felices de participar, preguntar y responder inquietudes, así como de reflexionar sobre su experiencia personal.

Más aun, los resultados del análisis del movimiento en diferentes situaciones de transmisión de las danzas (cuando los adultos enseñan a los niños, cuando los niños bailan entre ellos y cuando los niños enseñan sus danzas) revelaron la importancia de dar a los niños más protagonismo. Al hacerlo, no solamente (re)crearon las formas de las danzas al asumir más riesgos, al tomar mayores iniciativas y al buscar el centro del grupo para ser observados y reflejados, sino que, al mismo tiempo, demostraron la gran capacidad que tienen para iniciar transformaciones positivas en las dinámicas sociales de la transmisión de la danza, al propiciar una participación más inclusiva y colaborativa por parte de niños y adultos.

Por otro lado, los resultados de usar una documentación visual para crear dos blogs interactivos con el propósito de compartir y conectar a los participantes y las diferentes ex-

periencias, especialmente las de los niños, mostraron dos resultados diferentes. Primero, en relación con el investigador, la creación de los blogs facilitó la organización del material de acuerdo a las diferentes situaciones de transmisión de las danzas, eventos sociales y sus fechas correspondientes, así como su sistematización y el análisis reflexivo del material. Sin embargo, aunque los blogs y los videos fueron compartidos con los líderes en cada contexto, con el propósito de ser socializado con cada uno de los participantes, especialmente los niños, la participación interactiva fue escasa. Otras estrategias como el uso de plataformas sociales como Facebook tuvieron mayor acogida en el caso de Francia. Por el contrario, la participación de los niños colombianos fue inexistente. Uno podría argumentar que en este contexto los niños no tienen acceso a estos medios tecnológicos de comunicación. Por lo mismo, una copia del material fue entregada de manera física al profesor para que pudiera presentarlo y socializarlo con sus alumnos.

El componente intercultural de la experiencia permitió que los niños de la École de Musique Associative Les Brayauds encontraran y practicaran una danza tradicional colombiana, diferente a las de su contexto cultural. El encuentro con el «otro» desató reflexiones importantes acerca de aprender otros bailes, pero también acerca de los «propios» conocimientos de sus danzas y la relación con su entorno: los niños son conscientes y tienen un claro entendimiento acerca de los valores estéticos y culturales de sus tradiciones dancísticas.

Finalmente, es conveniente mencionar que, en ambos contextos, las entrevistas y charlas informales con los niños resaltaron elementos comunes. Por ejemplo, en repetidas ocasiones se habló acerca de la importancia que tiene para los niños la improvisación, tener espacio para bailar libre y alegremente. Por otro lado, el resultado del análisis del movimiento reveló que, cuando bailan entre ellos mismos, se motivan para tomar más iniciativas y riesgos. Al respecto, el psicólogo y educador John W. Gardner (1995) nos explica que los pequeños nos pueden enseñar acerca de la importancia del fracaso en el proceso de aprender.

Una de las razones por las que los adultos aprenden menos que los jóvenes es porque están dispuestos a arriesgar menos. Aprender es un asunto riesgoso y a los adultos no les gusta fracasar. En la infancia, cuando los niños aprenden, a la vez experimentan un gran número de fracasos, lo cual no los desanima.

Los resultados del análisis del movimiento en diferentes situaciones de transmisión de las danzas (cuando los adultos enseñan a los niños, cuando los niños bailan entre ellos y cuando los niños enseñan sus danzas) revelaron la importancia de dar a los niños más protagonismo.

Integración de conceptos reveladores de ambas experiencias etnográficas

En la École de Musique Associative Les Brayauds fui testigo de un modelo de uso del patrimonio dancístico, dar a los niños la posibilidad de estar inmersos en su patrimonio local y formar ciudadanos holísticos. En este caso, dos conceptos claves que emergieron me inspiraron a explorar la posibilidad de su aplicabilidad en el contexto colombiano.

Primero, el rol efectivo del profesor como facilitador que provee diferentes herramientas (música, pintura, artesanías, gastronomía, jardinería, caminatas por la naturaleza y búsqueda de tesoros, talleres etnográficos, artísticos y visuales) que, de manera efectiva, lleva a los niños a aprender por motivación personal. Al relacionar estos conceptos con los resultados en Colombia, se revelaron algunas posibilidades y limitaciones. En el contexto del barrio Brisas del Cauca, ese rol también es el de un facilitador que proporciona ciertas herramientas (juegos y actividades lúdicas, reconocimiento del otro y generación de confianza) y crea coreografías y un repertorio común que tiene el potencial de fortalecer lazos sociales. Sin embargo, a pesar de la relación evidente entre el conocimiento de las danzas y los elementos de su patrimonio, como las prácticas vivas (música, alimento, agricultura, artesanías, etc.) y su estrecha relación con el territorio, el profesor se enfoca, únicamente, en dar a sus estudiantes herramientas asociadas con la danza, dejando de lado estos otros elementos. En relación con este hecho surgió mi motivación por desarrollar posibles estrategias que lograran integrar lo aprendido en Les Brayauds y así llenar los vacíos revelados en el contexto del barrio Brisas del Cauca, en Colombia.

Segundo, el caso de la École de Musique Associative Les Brayauds resaltó el cómo al propiciar un ambiente adecuado para que los niños se relacionen con sus tradiciones locales, ellos pueden observar y fomentar constantemente sus vínculos sociales, así como apropiarse de su patrimonio cultural. Al respecto, los niños de la escuela de música y danza, Les Brayauds, explicaron:

He sido parte de Les Brayauds por ocho años. Para mí es una escuela de música. Empecé a hacer vínculos sociales con mis profesores rápidamente porque los veía con frecuencia y pienso que es un ambiente cálido, porque cada vez que vengo siempre me siento en otro lugar, es algo extraño. Es muy cálido. Y para mí es como un refugio que amo mucho. Les Brayauds es como mi segunda familia. (Estudiante de Les Brayauds, comunicación personal, 2014)

Por el contrario, en el contexto del barrio Brisas del Cauca, el ambiente representa un reto problemático: además de la música y la danza, estos niños, desplazados por la violencia, no tienen un ambiente adecuado y estable en el que puedan estar inmersos en un ambiente que promueva la observación, participación y apropiación de su patrimonio local.

Como consecuencia, con el propósito de explorar diferentes posibilidades de abordar esta problemática, se presentaron discusiones que dialogaron con la literatura y algunos casos relacionados.

Discusión de los resultados y algunas proyecciones

Al considerar en el contexto colombiano la definición de «patrimonio cultural inmaterial» promovida por la Unesco, se revela una clara disyuntiva. Como se afirma en el estado del arte del patrimonio cultural inmaterial de Colombia (2008), existe una tensión entre los derechos culturales y colectivos y el proceso de crear memoria y construir una nación multiétnica y cultural en medio de un conflicto armado (Rubio, 2008, 180).

En este contexto problemático y de acuerdo con el documento oficial, las iniciativas y la participación de los actores sociales en relación con la creación de políticas públicas de patrimonio cultural inmaterial son escasas. Por otro lado, las pocas iniciativas locales generalmente son organizadas para apoyar las declaraciones y manifestaciones emblemáticas culturales a nivel nacional. La participación más visible se da en relación con la organización de festivales y carnavales anuales, pero las iniciativas locales canalizan sus esfuerzos en el apoyo logístico del evento en lugar de conocer, registrar o documentar sus prácticas locales de patrimonio cultural.

En la École de Musique Associative Les Brayauds fui testigo de un modelo de uso del patrimonio dancístico, dar a los niños la posibilidad de estar inmersos en su patrimonio local y formar ciudadanos holísticos.

No obstante, mi investigación no está enfocada en las limitaciones de la disyuntiva que se menciona, en cambio, resalta los resultados positivos de algunas de las estrategias implementadas por el Gobierno, tales como los festivales anuales y las competencias «somos patrimonio», con el propósito de aprender de estas experiencias y llenar algunos de los vacíos a través de la participación y dar roles más protagónicos a los mismos participantes.

Estudios recientes, como el trabajo de Rocha y Bustos (2009), al igual que mi propia experiencia (Gutiérrez, 2011), han relacionado la reconstrucción de la memoria con metodologías artísticas como el teatro y las puestas en escena. Es importante aclarar que, aunque las mencionadas metodologías son útiles y efectivas en procesos de reparación simbólica, están basadas en discursos imaginados que construyen textos, historias y personajes de ficción, lo cual permite que el actor social interprete y represente diferentes roles y juegue con diversos puntos de vista. Esto crea una distancia entre el actor social y

el personaje, lo cual es un escenario ideal para algunos participantes, ya que les permite expresar sus emociones, conectarse con el otro y representar un proceso de reparación catártica de manera simbólica.

Sin embargo, si uno busca complementar estas metodologías con un enfoque un poco más íntimo, el uso del cuerpo y los movimientos y expresiones corporales tienen un enorme potencial. Al respecto, el psicólogo Arthur Janov explica:

El trauma queda impreso en el cuerpo y crea una división en el ser entre lo que esconde y lo que siente. El trauma experimentado por niños refugiados y sus familias no solamente se expresa a nivel de la salud mental, pero también causa traumas sociales, económicos, políticos y culturales. (Shapiro-Phim y Jackson, 2008, 239)

Comentarios finales:

¿cómo sembrar semillas de patrimonio?

Después de integrar los resultados de ambas experiencias etnográficas y relacionar diferentes posibilidades y retos con literatura y estudios de caso similares, la investigación abre nuevos caminos para explorar el potencial de dar un rol protagónico a los niños para que usen su patrimonio, en este caso dancístico, y así iniciar procesos de reparación personal y cultural en Colombia. Avanzando, paso a paso, regresé al comienzo de la investigación. Recordé mi motivación para realizar la maestría en Antropología de la Danza y Patrimonio Inmaterial y, de esa forma, diferentes piezas y conceptos que me han inspirado a lo largo de los últimos años empezaron a cobrar vida.

Recordé el potencial que tiene la danza en Colombia para generar beneficios sociales en los participantes y también por fuera de la práctica. El caso del barrio Brisas del Cauca reveló resultados llamativos como la importancia de tener un ambiente adecuado y estable para la práctica; el desarrollo y la promoción del patrimonio dancístico entre las comunidades marginadas del país; la especial necesidad de hacer visibles los conocimientos locales y sus prácticas corporales, no solamente entre sus comunidades, sino también por fuera de estas, en diferentes sectores de la sociedad y, aun más, el rol fundamental que tienen los niños en este proceso de sanación, como herederos, pero más importante aun como iniciadores de cambios sociales positivos.

Como consecuencia, la Red Semillas del Patrimonio nació como un posible modelo para usar el patrimonio cultural, especialmente dancístico, para iniciar un proceso de reparación personal y cultural con énfasis especial en niños y jóvenes. La idea general es crear una red nacional que apoye procesos de reparación colectiva y personal a través de la colaboración entre diferentes grupos que trabajan con patrimonio cultural inmaterial (PCI) en Colombia. Un diagnóstico cualitativo y cuantitativo preliminar de las principales necesidades y motivaciones que tienen los participantes de cada grupo evidencia la importancia de visibilizar,

intercambiar y potenciar sus prácticas corporales y territoriales, además de conocimientos locales para estimular la creatividad, la autoestima y la resiliencia individual y colectiva. Al mismo tiempo, a partir de su autoconocimiento e identidad colectiva, buscamos impulsar la continuidad y la proyección del grupo de manera positiva, generando un espacio participativo de producción artística y visual continuo en cada territorio.

La Red Semillas del Patrimonio nació como un posible modelo para usar el patrimonio cultural, especialmente dancístico, para iniciar un proceso de reparación personal y cultural con énfasis especial en niños y jóvenes.

El objetivo de la red es crear un entorno colaborativo en el cual niñas, niños, jóvenes y adultos que viven en un país atravesado por la guerra civil desde hace más de sesenta años, y que han visto marginadas sus prácticas corporales y saberes locales, puedan utilizarlas para fortalecer el tejido social y usar sus conocimientos de formas creativas y sostenibles, y de esta manera transformar su realidad.

Buscamos promover espacios que inicien diálogos intergeneracionales, acompañados de procesos de investigación y documentación visual y escrita y, al mismo tiempo, su socialización y visibilización de manera colectiva y creativa.

Nuestro enfoque es el de «facilitadores», es decir, profesores, gestores culturales, voluntarios, estudiantes e investigadores localizados en distintas regiones del país, que apoyan los procesos locales y hacen parte de nuestra Red Semillas del Patrimonio.

Hemos observado que todas las áreas de aprendizaje están relacionadas entre sí y se retroalimentan mutuamente. Por ello, buscamos identificar, potenciar y nutrir los talentos y los conocimientos de cada grupo para desarrollar un fuerte sentido de cuidado y responsabilidad hacia sí mismos, así como con los «otros» y con el mundo que les rodea.

Hasta la fecha un equipo interdisciplinario de cinco profesionales se ha unido para hacer real esta idea. Ocho grupos ubicados en diferentes regiones del país: Bogotá, Anolaima, Zipaquirá, Cali, Meta, Sucre, Chocó y Amazonas se encuentran formalmente registrados como parte de esta red de apoyo del proyecto. De manera complementaria a los resultados y conclusiones generadas por este trabajo, mi tesis procuró igualmente dar pistas acerca de cómo la investigación académica puede integrar y abrir caminos diferentes que tienen el potencial de guiar proyectos futuros de maneras inclusivas, aplicadas y rigurosas, y que sean beneficiosos para los participantes.

Referencias bibliográficas

- Anttila, E. (2007). Children as Agents in Dance: Implications of the Notion of Child Culture for Research and Practice in Dance Education. En L. Bresler (ed.), *International Handbook of Research in Arts Education*, 16, 865-879. Netherlands: Springer. Recuperado de: http://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-4020-3052-9_59 (consultado el 1 de septiembre de 2014).
- Back, C. (2014). A Thousand Rivers. What the Modern World has Forgotten About Children and Learning. En *Schooling the World* (blog). Recuperado de: http://schoolingtheworld. org/a-thousand-rivers (consultado el 12 de mayo de 2014).
- Bond, K. E. (2000). Revisioning Purpose: Children, Dance and the Culture of Caring». En J. E. LeDrew y H. Rittenberg (eds.), *Extensions & Extremities: Points of Departure*. Canadá: Regina Dance and the Child International.
- Bond, K. E. y Stinson, S.W. (2000). «I Feel like I'm Going to Take off!»: Young People's Experiences of the Superordinary in Dance. En *Dance Research Journal*, 32 (2), 52-87.
- Cahill, S. E. (2003). Childhood. En L. T. Reynolds y N. J. Herman-Kinney (eds.), *Handbook of Symbolic Interactionism* (pp. 857-874). Walnut Creek, CA: Altamira Press.
- Duque-Páramo, M. C. (2013). Investigación con niños sobre sus voces y experiencias. Intencionalidades, conceptos, aspectos éticos y métodos. En D. Lozano-Poveda y F. Castellanos-Soriano (eds.), *Salud colectiva: perspectivas teóricas y metodológicas*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Gutiérrez, D.T. (2011). Voces de nuestro retorno: análisis del uso de un documental colaborativo sobre las experiencias y memorias de retorno en las comunidades de Caño Amarillo y San Pedro en El Dorado, Meta. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Hanna, J. L. (1983). Dance and the Child. En Current Anthropology, 24 (2), 222-224.
- Herman-Kinney, N. J. y Verschaeve, J. M. (2003). Methods of Symbolic Interactionism. En T. Reynolds y N. J. Herman-Kinney (eds.), *Handbook of Symbolic Interactionism* (pp. 213-252). Walnut Creek, CA: Altamira Press.
- Lancy, D., J. Bock y Gaskins, S. (2010). The Anthropology of Learning in Childhood. Reino Unido: Altamira Press

- Mohan, D. (2004). Reimagining Community: Scripting Power and Changing the Subject Through Jana Sanskriti's Political Theatre in Rural North India. En *Journal of Contemporary Ethnography*, 33 (2), 178-217.
- Musolf, G. R. (2003). The Chicago School. En L. T. Reynolds y N. J. Herman-Kinney (eds.), *Handbook of Symbolic Interactionism* (pp. 91-118). Walnut Creek, CA: Altamira Press.
- Neal, N. D. y J. M. Dineur. (1991). The Effects of Participation in Dance on the Attitudes of French Children as Measured by Domain Discrimination. En Dance Research Journal, 23 (2), 11-16.
- Newlove, J. y Dalby, J. (2004). Laban for All. Londres: Nick Hern Books.
- Nieminen, P. (1999). Dance Education and Dance Research in Finland. En Dance *Research Journal*, 31 (2), 127-130.
- Nilsson, M. (1991). Dance Transmission, a Question of Learning or Teaching? En *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 33 (1/4), 279-284.
- Popova, M. (2014). What Children Can Teach Us About Risk, Failure, and Personal Growth. Brain Pickings (blog). Recuperado de: http://www.brainpickings.org/2014/08/15/john-gardner-failure/ (consultado el 10 de diciembre de 2014).
- Prus, R. (2003). Ancient Forerunners. En L. T. Reynolds y N. J. Herman-Kinney (eds.), *Handbook of Symbolic Interactionism* (pp. 19-38). Walnut Creek, CA: Altamira Press.
- Reynolds, L. T., y Herman-Kinney, N. J. (2003). *Handbook of Symbolic Interactionism*. Walnut Creek, CA: Altamira Press.
- Rocha D. y Bustos, M. (2009). El teatro: escenario para la reparación simbólica. En M. Martínez (ed.), *Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR)*. Boletín, 10.
- Rubio, R. (2008). Estado del arte del patrimonio cultural inmaterial en Colombia. En *Estado del arte del patrimonio cultural inmaterial*. Cusco: Crespial.
- Sandstrom, K. L., y Fine, G. A. (2003). Triumphs, Emerging Voices and the Future. En L. T. Reynolds y N. J. Herman-Kinney (eds.), *Handbook of Symbolic Interactionism* (pp. 1041-1057). Walnut Creek, CA: Altamira Press.
- Sankofa (2015). Sankofa Danza Afro. Recuperado de: http://www.sankofadanzafro.com (consultado el 20 de abril de 2015).

Shapiro-Phim, T. y Jackson, T. (2008). *Dance, Human Rights, and Social Justice: Dignity in Motion*. Milán: Editoriale Jaca Book.

Stinson, S. W. (1997). A Question of Fun: Adolescent Engagement in Dance Education. *En Dance Research Journal*, 29 (2), 49-69.

Teck, K. 1995. Dance and the Child International: Kindle the Fire. En *Dance Chronicle*, 18 (1), 115-124.

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Unesco) (2015a). Education Today, 6. The newsletter of Unesco's Education Sector Recuperado de: http://www.unesco.org/education/education_today/ed_today6.pdf (consultado el 22 de abril de 2015).

(2015b) Det	finition of Intangible	Heritage (Consultado	o el 23 de marzo	de 2015)
(20100), DC	illition of filtungible.	i i ci i i i go. (Combaitaa)	J CI 20 GC IIIGI 20	, ac 2010).

(2001). Arts Education and Creativity in Primary and Secondary School. Methods, Contents and Teaching of Arts Education in Latin America and the Caribbean. En *Regional Conference on Arts Education in Latin America and the Caribbean*. Recuperado de: http://portal.unesco.org/culture/es/files/18561/10771904771133377e.pdf/133377e.pdf (consultado el 7 de abril de 2015).

ENTREVISTAS PERSONALES

Alumnos de la École de Musique Les Brayauds (comunicaciones personales), 20 de abril de 2014.



II PARTE: SEMILLEROS DE INVESTIGACIÓN EN LA CASONA DE LA DANZA

Los semilleros de investigación son espacios en los cuales confluyen personas que comparten el interés por conocer y profundizar sobre un tema determinado y que por decisión propia desean aprender e investigar.

Como comunidades de aprendizaje, los semilleros se plantean objetivos y acciones que superan los procesos académicos formales y se constituyen en ejercicios flexibles guiados estratégicamente por un tutor o una tutora, con el objetivo de desarrollar competencias y habilidades investigativas, en nuestro caso relacionadas con la danza

En este entendido y contando con la complicidad de personas con experiencia de vida ligada a la danza, la creación y la investigación, la Casona de la Danza abrió sus puertas a intuiciones, inquietudes y temas que se encontraron, se deconstruyeron y reconstruyeron, se transformaron y se entrelazaron a través de sesiones de taller. Estas derivaron en conversaciones, revisiones bibliográficas y en ejercicios experienciales, de escritura y sistematización.

La apuesta para 2015 fue encontrar tránsitos de investigación en danza; el reto, reconocer las posibilidades temáticas que subyacen en esta práctica.

Semillero de investigación «Identidad cultural en la obra de la danza»

- Felipe Lozano¹

BUENA PARTE DE LOS PROCESOS relacionados con la identidad cultural se configuran y reconfiguran alrededor de las manifestaciones tradicionales y de las prácticas artísticas, que apropian los sujetos en la construcción de su tradición y de su historia, en donde la danza y sus sinergias con la música y demás artes cruzan transversalmente las formas identitarias de un pueblo o una nación. Al propiciar la diversidad de experiencias kinestésicas (Armstrong, 2006)² vinculadas a formas estético-artísticas, dentro de contextos geográficos, sociales y culturales diferenciados, la danza comienza a generar, a lo largo del territorio, un movimiento cultural que se va transformando en identidad. Según esto, el semillero de investigación «Identidad cultural en la obra de la danza», realizado en los meses de junio y julio de 2017 en

- 1 Maestro en danza, coreógrafo, gestor cultural, pedagogo e historiador. Magíster en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad de la Universidad Nacional de Colombia. Especialista en Didáctica del Arte de la Fundación Universitaria los Libertadores. Especialista en Educación y Cultura de la Universidad Antonio Nariño. Licenciado en Educación Artística de la Corporación Universitaria Cenda. Fundador y director de las agrupaciones: Compañía Colombiana de Danza Felipe Lozano, Sintaxis Danza, Andanzas y Travesías. Docente en Danza de la Secretaría de Educación. Exconsejero Distrital de Danza. Director de grupos universitarios de danza. Profesor universitario de Historia del Arte, Coreografía, Educación Artística e Investigación en la Universidad Pedagógica Nacional, Fundación Universitaria Los Libertadores, Universidad Antonio Nariño, Corporación Universitaria Cenda, Academia de Artes Guerrero, entre otras. Publicaciones en libros y revistas a nivel nacional e internacional.
- 2 La categoría de experiencias kinestésicas la desarrolla Thomas Armstrong en su libro Inteligencias múltiples en el aula: guía práctica para educadores (ver referencias bibliográficas). La pericia del bailarín en la utilización de su cuerpo para expresar ideas o sentimientos incluye habilidades físicas específicas tales como la coordinación, el balance, la destreza, la fuerza, la flexibilidad y la velocidad, junto con capacidades propioceptivas, táctiles, hápticas y de manejo del espacio. Esta capacidad se define de varias maneras como kinestésica, kinética, cenestésica

la Casona de la Danza en Bogotá³, se enfoca en el tema del fundamento identitario de la danza, analizando unas prácticas coreográficas a la luz de las teorías de autores de diversas áreas del conocimiento que se aplican a unas propuestas vinculadas con las experiencias vividas por los participantes. La noción de «identidad» tiene que ver, entonces, con una representación, un discurso particular e histórico, relacional, por lo cual es posible un análisis de los elementos sociales, estéticos e históricos que constituyen el discurso identitario en el arte dancístico. Tales condiciones ameritan el siguiente interrogante, que orientó el desarrollo del semillero: ¿de qué manera se evidencian las relaciones entre identidad cultural en unas obras de danza?

Para responder a esta pregunta se establecieron cruces entre las posiciones teórico-metodológicas de varias disciplinas que se encargan del estudio del arte, tales como: la sociología, la historia, la psicología, la filosofía y la estética, a través de una metodología de investigación documental para el análisis de textos de autores como: Gillo Dorfles en su libro El devenir de las artes (1977), Antonio Banfi en Filosofía del arte (1967), Arnold Hauser en Fundamentos de la sociología del arte (1975), Anatoli Egórov en Problemas de la estética (1978) y Lev Vygotsky en Piscología del arte (1987), quienes tratan ampliamente la manera en que determinados fenómenos sociales y culturales encuentran su reflejo en la obra de arte, con el objeto de comprobar, a nuestro turno, qué tipo de relación establece la danza con la sociedad en que se produce. Es necesario aclarar que la pesquisa de estas fuentes documentales realizada durante el semillero retoma la estructura temática planteada por Eyedelkis Medina García y otros en el artículo «La identidad cultural en la obra de arte. Aproximaciones a su estudio» (Medina García, Sánchez Matos, Rey y Naung, 2012). Ante la innegable falta de una teorización sistemática sobre la danza, fue necesario tratar de minimizar los vacíos conceptuales, recurriendo a los acercamientos conceptuales que sobre arte tenían tales autores, casi ninguno enfocado originariamente a este arte escénico y sin que alcancen a dar cuenta, por completo, de la experiencia dancística, por lo que tuvo que hacerse su reinterpretación al mundo de la danza.

Teniendo en cuenta los problemas planteados por los mismos participantes del semillero y según sus intereses investigativos, el carácter de esta pesquisa sugirió la utilización preponderante de una metodología de corte teórico-cualitativo, en aras de hacer aflorar las publicaciones alusivas al tema. Por las pretensiones del trabajo, este se declara descriptivo, se adoptó, preferentemente, un enfoque fenomenológico. Los métodos de trabajo utilizados fueron: el análisis documental, que consistió en la revisión bibliográfica para compilar los puntos de vista de los autores con los textos escogidos sobre el contenido y el condicionamiento social del arte; la interpretación histórica, para determinar la relación

y corporal, entre otras (Armstrong, 2006; Hoerr, 2000; Newcombe y Frick, 2010; Navarro, 2006). Las experiencias kinestésicas implican las acciones relacionadas con el cuerpo físico y las habilidades del movimiento de una y otras partes del mismo. Al respecto, la danza involucra al sujeto en un estado excepcional del movimiento, que es físico y emocional, en donde el proceso comunicativo es mucho más relevante porque se basa en movimientos que transmiten un sentido, encontrando mayor significado en los eventos corporales.

3 Evento auspiciado por la Gerencia de Danza del Instituto Distrital de las Artes de Bogotá D. C.

entre el devenir de la danza y el desarrollo de la sociedad; la inducción-deducción, que posibilitó la inferencia de ideas generales a partir de estos mismos autores y, finalmente, el análisis-síntesis, un estudio interpretativo de la esencia del mensaje de las prácticas de danza a partir de los presupuestos teóricos. En este proceso metodológico se aplicaron las siguientes técnicas: lectura comprensiva; apreciación de montajes coreográficos destacados en Colombia, mediante la proyección de material audiovisual; trabajo de observación realizado por cada participante sobre un contexto específico de la danza; y la producción de ensayos, a partir del cotejo con otras fuentes bibliográficas, como resultado final de su proceso durante el semillero.

Danza y sociedad

El objetivo de la sociología del arte son las prácticas artísticas y las obras como productos de la sociedad humana, además del análisis de los diversos componentes socioculturales que concurren en la génesis y difusión de la obra artística. Dorfles, Banfi, Hauser, Egórov, Vygotsky son algunos de los autores más destacados en abordar el problema del condicionamiento y el contenido social del arte; a través de la filosofía, la estética, la historia del arte, la psicología y la sociología estudian la manera como la relación entre el arte y la vida social ha desempeñado siempre un papel vital en el desarrollo de la sociedad. Distinguen, estos autores, los diversos factores que intervienen desde un punto de vista social en la creación artística, pues abordan, desde aspectos genéricos, como la situación social del artista o la estructura sociocultural del público, hasta los más específico, como la comercialización del arte.

En su libro *Sociología del arte*, el historiador de arte Arnold Hauser subraya el contenido social del arte y su relación indirecta de tipo estructural con la sociedad, dentro de una relativa autonomía que refuerza o critica una situación social, describiendo, al mismo tiempo, la influencia de algunas condiciones sociales en el arte, entre otras, la política, las formas de cultura y los sectores sociales. Así mismo, en su libro *Fundamentos de la sociología del arte* sostiene que todo arte está condicionado histórica y socialmente. Plantea que el arte constituye el sustrato del comportamiento estético normativo solo cuando está en conexión con la totalidad de la vida concreta, práctica e indivisible, cuando se convierte en el vehículo de la expresión y en el medio de la intuición del hombre completo, cuando consigue encarar la suma de experiencias derivadas de la práctica existencial e incorporarla a las formas homogéneas de sus representaciones. Aunque sus teorías sociales del arte se centran casi exclusivamente en la pintura y la literatura, pueden aplicarse a otras manifestaciones que, en este caso, como la danza y el baile, están vinculadas íntimamente a la cotidianidad de las personas, al devenir de los pueblos, y exaltan los acontecimientos de su existencia, siendo este un fenómeno que se refleja a través del cuerpo y de las transformaciones sociales en el transcurso de la historia.

La forma en que sentimos el mundo va ligada íntimamente con la experiencia física. Todos habitamos un cuerpo. Históricamente el cuerpo ha revelado la forma de comportarnos y movernos en medio de la cotidianidad, pues una sonrisa puede ser sinónimo de

- 4 De acuerdo con esta concepción del movimiento se tienden a diferenciar hoy diversas modalidades o géneros de danza, entre otras: danza folclórica, ballet clásico, danza contemporánea, bailes sociales, expresiones urbanas, performances.
- Desarrolla una interesante reflexión sobre las relaciones entre formación técnica y expresión que inciden en los procesos de identidad del bailarín.
- alegría y entusiasmo, al igual que una mueca puede reflejar desagrado e ironía. La danza, al abrir nuevos espacios de búsqueda y expresión por medio del cuerpo, hace que el ser humano tenga un encuentro consigo mismo, con los demás, con el entorno físico y el medio social y cultural en que habita; los bailarines como los planetas en su movimiento giratorio buscan sus orígenes más remotos en tiempo y espacio. La danza constituye, entonces, un testimonio del pasado que se renueva constantemente en las diversas modalidades o tipos de representación, que dependen de la concepción del movimiento⁴. La danza, además, satisface diferentes necesidades, no solo en el aspecto festivo; es también una gran terapia para relajar tensiones de la vida cotidiana, refuerza nuestra identidad como parte de un grupo social y, claro, es una forma de meditación que ayuda a percibir el mundo de otro modo, desde una perspectiva espacio-temporal que escudriña dentro de cada uno ese algo que está escondido, en medio de la carga de prejuicios sociales y normas estéticas que ciertas convenciones políticas y sociales imputan como «lo correcto». Pero es quizás entre las formas de las danzas folclóricas, de un lado, y la danza contemporánea, del otro, en donde con mayor intensidad «está presente la experiencia de ser un cuerpo, del propio cuerpo como ser que existe en el mundo y que produce sensaciones, emociones, saberes sobre uno mismo» (Mora, 2008)⁵, reflejando las transformaciones, no sin tensiones, conflictos y adaptaciones, en las diversas concepciones del cuerpo y que son fundamentales en la construcción de identidad cultural en la comunidad.

El abandono del medio rural y de los modos de vida tradicionales, a todos los niveles, ha determinado el deterioro de la fiesta tradicional, la pérdida de muchos de sus elementos, etc. Muchas danzas y rituales de gran complejidad pasaron por una fase reciente de desaparición del panorama festivo local o sufrieron mermas estructurales importantes.

La forma en que sentimos el mundo va ligada íntimamente con la experiencia física. Todos habitamos un cuerpo. Históricamente el cuerpo ha revelado la forma de comportarnos y movernos en medio de la cotidianidad, pues una sonrisa puede ser sinónimo de alegría y entusiasmo, al igual que una mueca puede reflejar desagrado e ironía.

Posteriormente, con la revalorización de algunas formas de la cultura tradicional, somos testigos de los llamados «procesos de recuperación», los cuales provocan lo que podríamos nombrar como adaptaciones de la fiesta o de la danza a la nueva situación social. Por ejemplo, muchas fiestas son trasladadas al fin de semana, pues la actividad laboral moderna no entiende de santos patronos, de dispositivos simbólicos tradicionales, de relaciones causa-efecto en sistemas religiosos ancestrales, etc. La gente acude al pueblo desde la ciudad los fines de semana. Se establece, así, un marco social de relación para el momento.

La danza se convierte en espectáculo, incluso en su mismo medio de origen. A la vez, se dan casos de lugares en los que la tradición en torno a la danza no se ha perdido y continúa adelante con la fiesta. Pero los cambios sociales están presentes y afectan a todos los sectores de la población. Tampoco allí han escaseado las adaptaciones y, en más de un caso, se observan tensiones, en torno a la danza, por llevar a término estas transformaciones. Incluso hay casos en los que una población que no tenía noticia de haber poseído un ciclo de danzas tradicionales, lo ha creado, a modo de seña de una identidad respecto a otras poblaciones vecinas. El modo en que la génesis ha sido llevada a cabo es siempre, al menos, peculiar.

En el entorno urbano de ciudades y pueblos industrializados, determinado por la emigración desde el medio rural hacia las fábricas, con el desplazamiento social y político, surge un movimiento al rededor de la danza tradicional bastante fuerte. Rara es la población, localidad o barrio que no cuente con un grupo de baile tradicional. En las grandes ciudades existen varios de estos grupos. En general, se da en ellos una constante: si existe alguna danza de tradición local, obviamente, la desarrollan; no obstante, son grupos que representan danzas de cualquier lugar del territorio, sin preocuparse por su contextualización. Un festival de danzas de grupos diversos, de los muchos que existen en el país, permite observar, cómodamente sentado como espectador, un repertorio de lo más heterogéneo en todos sus aspectos, que incluso puede contener nuevas creaciones de mejor o escaso gusto, según los casos. El espectador consume folclor, dado que el grupo se lo da según sus capacidades.

Sin embargo, no es una motivación mercantilista lo que provocó el surgimiento de estos grupos. Por una parte, está el desarraigo que el cambio de modo de vida llevó a gran parte de la población, así como la necesidad de acercarse a los modos ancestrales, por presentarse de un modo más humano, más rico e incluso exótico para quienes nunca tuvieron contacto con él. Por otra, motivaciones de tipo político. Durante el largo periodo de la historia nacional, desde la independencia, la danza tradicional, junto con la música, las artesanías y la comida, constituyen una de las más significativas vías de expresión cultural propia, configurando espacios de reivindicación valiosos, obviamente al lado de otras posibilidades culturales, sociales y políticas. De esta manera, la danza folclórica cumple un importante papel de representación de la comunidad y de reivindicaciones identitarias, y dicha función prevalece sobre las simbólicas religiosas, toda vez que la fiesta y la danza han sido desprovistas de ellas. Las danzas tradicionales de un pueblo y su expresión, en todos los niveles, definen una de las señas de identidad más carismáticas en el estado actual de homogeneización cultural: ante la situación tecnológica todos se presentan del mismo modo. No hay muchas posibilidades de desviación de la norma. No obstante, el folclor diferencia ante los vecinos, quienes se expresan de maneras distintas, con variadas motivaciones para una búsqueda de identidad diferenciada, sean de carácter político o económico, debidas a la competitividad del mercado o a factores de consumo.

Por su parte, la danza contemporánea, cuyos orígenes podríamos localizar en lo que hoy denominamos «danza moderna»⁶, se apropia de ciertos mecanismos y dispositivos de control social, para reutilizarlos y transformarlos estéticamente como significaciones de una «emancipación corporal», es decir, para la producción y creación de nuevas concepciones

La danza contemporánea, siendo vinculada con la tradición modernista de las vanguardias, buscó manifestarse desde sus orígenes como una reacción contra el orden establecido, ya fuese contra la práctica de la danza clásica y su exigente adiestramiento y disciplina corporal, propios de una etapa de expansión del capitalismo, como contra el orden social en general. Sin embargo, después de la Segunda Guerra Mundial y hasta nuestros días, diversas corrientes dentro de esta manifestación artística se alejaron de aquellas iniciales pretensiones con la intención de generar sus propias técnicas.

sociales a través de movimientos corporales fusionados con la utilización de las nuevas tecnologías. Considerando el lugar central que ocupan los cuerpos en esta expresión artística y la existencia de diversos dispositivos estatales de control, así como de índole familiar, cultural y de clase, que organizan y limitan el desarrollo de la gestualidad y los movimientos corporales, es posible afirmar que la práctica de la danza contemporánea propone, desde sus orígenes, cierta reacción contra un sistema de dominio, al mismo tiempo que se desarrolla como partícipe de este sistema, al supeditarse creativamente a cuestiones de índole mediática y estatal, así como también a la implementación de técnicas disciplinarias y una fuerte presencia de dispositivos tecno-científicos.

Al revisar una sociología del arte para el tema de la danza contemporánea, es posible establecer las relaciones problemáticas entre comunicación, cuerpo, política y sociedad en la actualidad. Entre otras cuestiones, la sociología sostiene hoy que la esfera de la recepción del arte, de todo arte, está sometida completamente a la industria cultural. Esta mirada implica un acercamiento conceptual, descriptivo y explicativo sobre los modos de circulación de la danza contemporánea, entendida como práctica social que se resignifica de manera permanente, sin olvidar que se trata de una expresión artística cuya función de comunicación es realizada en y por el lenguaje corporal a través de la generación de significados y de la reproducción de sentidos socialmente adquiridos. Las crisis que instauran la modernización de la vida y el consumo de la imagen mediática se traducen y cobran nuevos significados en la crisis de la obra de arte autónoma, así como en el cuestionamiento de las instituciones tradicionales que enmarcan la producción y la recepción del arte, de manera que reflejan los quiebres históricos de la sociedad y posicionan a las danzas folclóricas y contemporáneas como manifestaciones opuestas y complementarias que, desde sus particulares perspectivas del cuerpo, configuran espacios para la reivindicación social.

El folclor diferencia ante los vecinos, quienes se expresan de maneras distintas, con variadas motivaciones para una búsqueda de identidad diferenciada, sean de carácter político o económico, debidas a la competitividad del mercado o a factores de consumo.

De acuerdo con Hauser, el arte refleja la realidad del modo más perfecto, vivo y penetrante, mientras persevera en sus rasgos más patentes; en la medida que renuncia a estos, sus representaciones pierden la fuerza evocadora de efecto inmediato. Sostiene que a pesar de cuanta fantasía y extravagancia entran por sus puertas, el arte está tan indisolublemente ligado a la realidad como a la ciencia, aunque de otro modo; sus creaciones se apoyan siempre sobre los cimientos de la realidad, aunque a veces sigan un plan extraño a la misma. En este mismo sentido, se puede decir que la danza y sus más antiguas expresiones coreográficas, las cuales

perviven hoy, con sus transformaciones y adaptaciones, constituyen el arquetipo y muestrario de la actividad artística, representando así los vestigios de unas prácticas que en el pasado servían para procurar el sustrato cotidiano, al mismo tiempo que para la recreación después de la faena diaria. El impulso artístico se manifiesta según la medida de las necesidades sociales y se expresa en formas que responden a dichas necesidades. El interés subjetivo de la creación artística, la voluntad y la capacidad de expresión no se pueden separar de las condiciones sociales ni tampoco deducir completamente de ellas.

La relación entre arte y sociedad existe desde el principio de la vida. El medio ambiente, el entorno y los contenedores de la existencia dotan al arte de significados, pero también construyen herramientas, estructuras y eventos que son relevantes para los grupos humanos presentes, del mismo modo que los seres humanos en comunidad generan una pertenencia y unas representatividades. La sociedad, con estas cargas y distribuciones de roles, que muchas veces determinan los géneros, construye formas de representación a lo largo de la historia. Y son estas las que muestran la evolución de las sociedades y hacen posible la observación de identidades que habitan determinadas geografías, pero también influencian estéticas y otras manifestaciones que perviven con una gran carga espiritual en las identidades personales y colectivas. La corporalidad acoge y desplaza estas identidades, de tal manera que surge en los grupos, casi sin exclusión, la necesidad de diferenciarse. Para ello, los símbolos, colores, diseños y adornos significativos juegan un rol relevante. En casos notables guardan una profunda relación con el entorno y buscan reunificarse con el medio que los rodea. Dicho proceso origina una parte de la identidad cultural, que estaría constituida por un desarrollo más complejo de la existencia. Sin embargo, resultaría infructuoso el esfuerzo de resumir esa subjetividad en los límites restringidos y fijos que da el concepto «identidad»; en cambio, habría que pensarla más bien en términos de una reconfiguración fluida y lúdica, descentrada e inacabada, que se mueve incesantemente entre el mundo de la imaginación y la realidad: «El fenómeno estético en su sentido propio es la vivencia plena que el hombre completo obtiene de la totalidad de la vida; es el proceso dinámico en el que el sujeto creador o el receptor se identifican con el mundo, con la vida real y vivida [...]» (Hauser citado por Medina García et al., 2012).

El devenir de la danza

El hombre utiliza diferentes recursos con el objetivo de expresar sus ideas y sentimientos o para comunicar su visión del mundo. Se vale de actividades y productos que pueden ser desarrollados a través de la plástica, la literatura, la música, la arquitectura, la escultura, la danza, el teatro u otras manifestaciones. La historia del arte procura un examen exhaustivo de tales manifestaciones, clasificando lenguajes artísticos y culturas, estableciendo periodizaciones y observando sus características distintivas e influencias. En el ámbito sociológico, la historia del arte estudia el medio o contexto social, político y económico donde se desarrolla una obra; intenta explicarla en sí misma como también la acción del artista en función del contexto y se interesa en convenciones, mentalidades, condicionantes y conflictos en la obra de arte.

Gillo Dorfles, intelectual y artista, dedicado buena parte de su larga vida a la reflexión sobre el arte y las formas estéticas de la sensibilidad del mundo moderno, plantea el devenir como el signo fundamental que hace posible el surgimiento de las obras de arte y su desarrollo en la sociedad. El devenir de las artes se da gracias al cambio, en la transformación continua, en la constante revisión crítica de sus formas y procedimientos, en el análisis de los mensajes, elementos en los que radica la razón de fuerza de la comunicación y las condiciones mismas de su existencia. Con esta perspectiva, establece las relaciones entre las diferentes artes y los vínculos existentes entre arte y sociedad, arte y filosofía, arte y psicología, arte y lenguaje.

Según Dorfles, la danza es un «arte que se vale de un elemento primario basado en el cuerpo humano, que se sirve de representaciones correspondientes a la temporalidad y a la espacialidad y que, dentro de un espacio tridimensional, desarrolla figuras, ritmos, formas plásticas, expresadas dinámicamente» (1997, 310). Esta definición recalca el significado del cuerpo como medio expresivo en la danza, el cual se transfigura en un espacio-tiempo tridimensional, gracias al desarrollo de unos factores técnicos-interpretativos con que es modelado hasta ser convertido en ese instrumento vibrante y sonoro del que se sirven los bailarines para interpretar sus propias ideas o las del coreógrafo. Esta idea de la danza centrada en su producción sugiere una ruta histórica en la que la técnica (entendida como el desarrollo de habilidades en el control del cuerpo y el manejo del movimiento) apunta a su desarrollo expresivo potenciando la capacidad de acción y de creación del bailarín.

En el ámbito sociológico, la historia del arte estudia el medio o contexto social, político y económico donde se desarrolla una obra; intenta explicarla en sí misma como también la acción del artista en función del contexto y se interesa en convenciones, mentalidades, condicionantes y conflictos en la obra de arte.

A través del tiempo, la danza se ha ido configurando en formas y estilos que hacen posible reconocer la época o los coreógrafos e intérpretes que la han hecho presente. De esta forma, el arte coreográfico es un producto del impulso de vida, de un hecho que remite tanto a una racionalidad técnica como a una expresión emocional de la vida. La relación danza-cuerpo permite profundizar en el vínculo entre sujeto, sociedad e identidad, para dar seguimiento a ciertas representaciones del cuerpo que existieron en el pasado y que aún hoy día perviven en nuestra cultura a través de prácticas y discursos. Por ello, resulta interesante identificar en las narrativas de las expresiones tradicionales, de las danzas del folclor, de los bailes sociales, de las formas urbanas que practican los jóvenes, de las exploraciones contemporáneas y de las danzas del espectáculo, en general, diversas generaciones, relaciones sociales y rasgos de un nuevo discurso que hace referencia recurrente a los roles sociales, la liberación de conflictos, la interpretación de diversos momentos históricos, las influencias del entorno,

el poder y la liberación del cuerpo, así como las reivindicaciones sociales, que se expresan metafóricamente en un querer moverse distinto. Aquello que parecería una contradicción de sentido entre lo tradicional y lo contemporáneo, entre el pasado y el presente, constituye sin duda una de las variantes más interesantes de esa reconfiguración de la subjetividad del cuerpo danzante. Es decir, el cuerpo y sus atributos son revalorizados por ciertos grupos como estrategias de poder y disfrute personal. En ese sentido, podríamos decir que los cultores de la danza parecen estar experimentando un proceso profundo de sensibilización y entendimiento con el disfrute de su cuerpo, reconciliando, en cierta manera, los discursos del pasado con las prácticas más liberales del presente. La subjetividad del cuerpo se manifiesta así, al exterior, en un movimiento lúdico constante de «ocultamientos-desplazamientos-transformaciones» que lleva hacia la representación de signos, y que procura un placer derivado del mismo juego. Esa puesta en escena de la danza activa elementos de la imaginación y la creación, e inventa un mundo «real» posible, es decir, no se limita solo al plano simbólico de la fantasía y el deseo, sino que busca su materialización en el hacer, en la productividad y en la práctica social que es toda acción humana.

La relación danza-cuerpo permite profundizar en el vínculo entre sujeto, sociedad e identidad, para dar seguimiento a ciertas representaciones del cuerpo que existieron en el pasado y que aún hoy día perviven en nuestra cultura a través de prácticas y discursos.

La danza y la interpretación psicológica

El arte se constituye como el lenguaje fundamental del ser humano, como la expresión y manifestación de la vida intrapsíquica. Desde el nacimiento, el signo, fundamento del lenguaje y consecuentemente del arte, está presente en la interacción social. Lenguaje y socialización, así como arte y socialización, se conjugan en todos los individuos. La psicología del arte es el ámbito que estudia los fenómenos de la creación y la apreciación artística desde una perspectiva psicológica. Lev Vygotsky fue pionero en evidenciar la necesidad de analizar el arte desde una perspectiva integral, entendiéndolo como herramienta, tanto de expresión emocional como de socialización. En su libro *Psicología del arte*, dedica un apartado a contradecir los subjetivismos que limitan la interpretación del arte a la experiencia individual, pues solo se consideran los procesos psicológicos de una persona, desconociendo su relación con la sociedad.

Así pues, parte del supuesto de que la obra de arte es especial y premeditadamente un sistema organizado, calculado para provocar determinada emoción. Están, por tanto, el arte y la obra de arte en sí misma dirigidos a despertar emociones en el individuo, encaminados a comunicar la riqueza que posee cada persona y a generar una relación del individuo con otros:

Los propios sentimientos que despierta la obra de arte son sentimientos socialmente determinados. La pintura egipcia confirma perfectamente lo dicho. En ella la forma (la estilización de la figura humana) realiza evidentemente la función de comunicar el sentimiento social, del que el propio objeto representado carece y que el arte se lo transmite. (Vygotsky, 1987, 38)

Sostiene que el arte tiene un carácter social, pero el hecho de que su acción se efectúe en un individuo aislado no significa que su esencia y sus raíces sean individuales. El arte representa una técnica social del sentimiento, un instrumento de la sociedad, mediante el cual incorpora a la vida social los aspectos más íntimos y personales del ser. Puesto que surge de la realidad y va dirigido a ella, el arte estará íntimamente determinado por la estructura fundamental que adquiera la vida. Los psicólogos explican las implicaciones de las capacidades artísticas a través del reflejo de las características internas del individuo, en donde lo simbólico desempeña un papel vital. Nuestra capacidad simbólica nos permite interpretar y modelar la realidad, y, por tanto, trascender los límites sensoriales; más aún, gracias a la capacidad simbólica es que el ser humano puede crear lenguajes de todo tipo, entre ellos, el arte. La danza es símbolo y signo, pues al estar relacionada con las expresiones de lo corporal, refleja en cada gesto la intención del danzante, una intención que parte de una idea para llegar a ilustrarla. En tal sentido, la danza es fuente de ideas, el símbolo posee figura y significado. La figura otorgada por la representación corporal (el gesto) de una idea y el significado por la imaginación y sueño que asume la idea representada. La imaginación, el sueño, la idea y la representación expresiva son la realidad más cercana a la cotidianidad del bailarín, por eso lo simbólico en la danza se convierte en expresión del lenguaje corporal.

El signo es un producto de la actividad consciente que permite referirse a una cosa sin necesidad de hacerla presente en su materialidad. Así, podemos mencionar a la danza como signo, pues también esta hace referencia a múltiples eventos y elementos, sin necesidad de hacerlos presentes en su materialidad. Por ejemplo, es fuente de representación de una faena, de una relación amorosa, de una acción de petición. Todo lo cual quiere decir que la danza tiene significante y significado, categorías fundamentales del signo. El significante es otorgado por la representación material del fenómeno; el significado, por el fenómeno mismo que se quiso representar. Incluso, como fuente de ensoñación y deseo, la danza es alegoría, es la representación de un cuento abstracto, inmaterial, tal como sucede en casos como los rituales y las representaciones sacras. Podemos asumir, en consecuencia, que al ser la danza signo, símbolo y alegoría, esferas fundamentales del arte, debe ser reconocida como un espacio de acción e interacción preponderante en cualquier proceso de identidad cultural que verdaderamente responda a los requerimientos del imaginario individual y colectivo.

Para una filosofía de la danza

La filosofía del arte es una parte de la filosofía que se ocupa fundamentalmente de la problemática del arte, así como también de lo estético, lo cual es abordado por la estética. En su *Filosofía del arte*, Antonio Banfi afirma que la situación social determina en grado sumo la articulación de la artisticidad en los diversos tipos de arte y de géneros, en cuanto estos no son simples esquemas clasificadores y referencias críticas tradicionales sin direcciones de la transfiguración artística en su función humana concreta, sino que son el resultado de procesos de interacción entre las sensibilidades de cada individuo y de su grupo social. Esta perspectiva permite asumir el hecho artístico como parte del proceso mismo de la experiencia humana en relación con su entorno, siendo la cultura el resultado de una combinación abierta y en constante evolución de sistemas en interacción simbólica, donde se resuelven problemas de significación, de articulación social o de definición identitaria:

Cada grupo social acentúa un horizonte propio de sensibilidad y un propio sistema de significados sensibles, correspondientes a su modo de vida, a su trabajo, a las formas de atención y de observación de la sensibilidad que convienen a su carácter y a su posición. No cabe duda de que cada sociedad, y con frecuencia cada estrato social, tienen no solo una atmósfera espacial y temporal, sino también una atmósfera pictórica y sonora. El arte da a todas las formas de la vida humana un sello, sino de eternidad, al menos de vitalidad ideal que penetra y reaviva sus estructuras sociales. (Banfi, 1967, 121)

El poeta y ensayista francés Paul Valéry, en su escrito titulado «Filosofía de la danza», dedicado a la bailarina flamenca Antonia Mercé y Luque, más conocida como *la Argentina*, por cuyo arte sentía una especial admiración, realiza una profunda reflexión sobre qué es la danza, describiendo mediante imágenes poéticas el transcurrir en el tiempo y el espacio de los movimientos de la bailarina; desvelando esa energía sublime que transporta al cuerpo danzante, la bailarina, y a quien le observa, el espectador, a un «estado excepcional», otro mundo distinto al de la vida cotidiana. En su teoría estética, el interés se centra más en el proceso, en el hacer, que en la obra acabada. Su mirada filosófica se centra así en la *poiesis*, en la acción poética y, como consecuencia, en mostrar cómo la acción del artista, su técnica, su disciplina en el producir, crean la obra y al creador. De este modo, la danza, como el espíritu, es también una obra en constante creación y recreación: «el proceso de pintar, de escribir poesía, de tocar un instrumento, se convierte en una obra de arte, específicamente, una danza» (Valéry, 1990, 173-189). Esto resulta significativo, toda vez que con su punto de vista el autor confiere al proceso de creación artística una dimensión estética que hasta entonces solo se le adjudicaba al producto artístico, a la obra terminada.

Para una estética en la danza

En Problemas de la estética, A. Egórov discrimina las leyes que lideran el desarrollo estético y artístico a partir de la postura marxista-leninista del análisis de los fenómenos estéticos. Egórov declara que el origen de las imágenes artísticas hay que buscarlo en la realidad viva; que las sensaciones humanas y las imágenes artísticas son el reflejo de las cosas, de los fenómenos y acontecimientos del mundo objetivo. Teniendo en cuenta que el valor esencial de la cultura radica en enaltecer los valores sociales, la obra de arte se concibe como la práctica cultural por antonomasia, a través de la cual el individuo y la sociedad cumplen este fin supremo. Sin desconocer los valores artísticos propios del arte, su condición humana y social representa, a fin de cuentas, el elemento más importante del acto creador y, en relación con él, todos los demás guardan un lugar secundario, poniéndose a su servicio. Por ese motivo, el arte se justifica en función de la finalidad social perseguida, quedando el valor en calidad de fundamento y justificación de la cultura. Lo que implica que la imagen artística no es reflejo inherente especulativo ni contemplativo pasivo de los fenómenos de la vida. El arte, sirviéndose de la diversidad de medios y procedimientos para crear imágenes artísticas, descubre la esencia de los acontecimientos, fenómenos y caracteres representados, conservando al sistematizarlos la riqueza de rasgos individuales del objeto. El arte ha de comprenderse en su desarrollo como reflejo del mundo objetivo y producto específico de las relaciones sociales, de las necesidades candentes de la sociedad en su dinámica histórica. Por ello, admitir la existencia de leyes objetivas de la creación artística y la vinculación del artista a las condiciones de la vida social, permite valorar correctamente la importancia de su personalidad en el progreso artístico de la humanidad. Agrega, Egórov, que el artista representa la vida en imágenes artísticas, que expresa en ellas las opiniones sociales y estéticas de una determinada sociedad o clase, y que la misión específica del arte es formar el alma humana mediante esas imágenes artísticas, a la luz de determinados ideales ético-estéticos, satisfaciendo y desarrollando las necesidades estéticas y los gustos artísticos de los hombres (Egórov, 1978, 9).

El arte ha de comprenderse en su desarrollo como reflejo del mundo objetivo y producto específico de las relaciones sociales, de las necesidades candentes de la sociedad en su dinámica histórica. Por ello, admitir la existencia de leyes objetivas de la creación artística y la vinculación del artista a las condiciones de la vida social, permite valorar correctamente la importancia de su personalidad en el progreso artístico de la humanidad.

De acuerdo con estas premisas, resulta necesario vincular la práctica dancística con los problemas y reflexiones de su propio tiempo, los cuales se relacionan tanto con las formas artísticas y las concepciones elaboradas alrededor de lo corporal como con los problemas y las realidades sociales en que estas formas surgen y se desarrollan. Todo esto implica un esfuerzo permanente de pensar el oficio por parte de los mismos cultores de la danza, así como la necesidad de forjarse una conciencia social, comprendiendo el papel político que cumple su producción artística frente a unos afianzamientos, así como cuestionamientos de los aspectos relacionados con la conformación de identidades culturales. La danza folclórica, como la música tradicional, la artesanía y otras acciones culturales refuerzan los procesos de territorialización, pertenencia y diferenciación frente a la globalización de la sociedad occidental y su consecuente homogenización cultural:

El arte de cada nación lleva implícitos sus rasgos propios, sin que eso signifique que entre las naciones no haya nada de común. En la creación artística de los distintos pueblos se reflejan las particularidades de su desarrollo histórico, de su vida social, sus costumbres, así como el medio geográfico, la naturaleza que lo rodea [...] El artista describe el medio geográfico no simplemente como realidad objetiva; no reproduce la naturaleza en general, sino lo que es cercano y entrañable al pueblo. (Zis, 1982, 43)

No obstante, este proceso identitario es problemático y presenta la otra cara de la moneda, al mostrar los procesos de impugnación de una identidad cerrada que contraponen las prácticas artísticas contemporáneas: ante unas demandas de afirmación de la identidad, plantean nuevas relaciones entre el arte y la vida, ya no como una reconciliación con la aparente realidad, sino como una experiencia de ruptura, como una fractura que arroja a la incertidumbre y a la búsqueda y reconfiguración de nuevos sentidos. Ello implica que la danza se sitúa desde el lugar opuesto de la identidad para cuestionar los criterios de autenticidad y regionalismo, explorando nuevas maneras de asumir la experiencia estética del cuerpo. El bailarín se ubica, entonces, más que como un virtuoso repetidor de la tradición como un actor involucrado con una realidad concreta y cercana. Asumir desde la danza una postura polémica frente a determinados proyectos de identidad cultural, que presuponen una visión desvirtuada o maquillada del mundo, demanda para el cultor contemporáneo desprenderse de la comodidad del «espectáculo irreflexivo» y adentrarse en la reconfiguración de lo sensible, produciendo nuevas posibilidades, que rebasan los mecanismos de control del cuerpo y responden a contextos sociales específicos y a las particularidades corporales, que irrumpan como experiencias estético-artísticas que se reconfiguran a sí mismas y a la realidad a la que exhortan.

> La danza se sitúa desde el lugar opuesto de la identidad para cuestionar los criterios de autenticidad y regionalismo, explorando nuevas maneras de asumir la experiencia estética del cuerpo.

Conclusiones

La identidad cultural está siempre en un proceso de re-creación y enriquecimiento continuo, debido a las influencias, que pueden venir de muchas fuentes y entre las cuales está el arte, con su carácter social, en tanto síntesis, conocimiento, descubrimiento y revelación de los aspectos esenciales de la realidad, que se transmiten en forma de imágenes artísticas. En este sentido, la danza tiene una función vital para la comunidad, al comunicar, educar y formar en valores que les permitan a los sujetos adquirir visiones, concepciones y conocimientos relacionados con su arraigo cultural y su identidad. Por esto, se hace evidente la necesidad de conservar y recrear los elementos socioculturales a través de los cuales compartir un mismo espacio cultural y de pertenencia. En vista de que toda producción artística es, por su contenido, popular, atractiva, estética y seductora de grandes multitudes, entonces, deviene un importante medio para el conocimiento y reflejo de la identidad cultural de toda comunidad.

La danza tiene una función vital para la comunidad, al comunicar, educar y formar en valores que les permitan a los sujetos adquirir visiones, concepciones y conocimientos relacionados con su arraigo cultural y su identidad.

Como una necesidad psicosocial y estética, la danza, expresión genuina de la especie humana, convoca a una relación íntima de los sujetos que comparten las mismas sensaciones del movimiento corporal en un espacio de sentido y socialización. Así mismo, el cuerpo que se mueve establece una relación directa con el mundo que le rodea. En el momento de danzar o ver danzar a alguien ocurre una actividad transformadora, que coloca al bailarín y al espectador en una relación diferente a la de la vida práctica, y que pone a circular entre los dos sus ideologías, sus puntos de vista y sus conocimientos culturales. La vinculación en la vida cotidiana del creador con su obra y del público eleva considerablemente su afectividad en la formación de conciencia de identidad cultural en la comunidad. El tema de la identidad cultural y la creación en danza resulta de interés y de actualidad, frente a la globalización cultural que amenaza y, al mismo tiempo, pone un desafío a las culturas e identidades nacionales de los pueblos.

Todas las premisas teórico-metodológicas derivadas de las teorías hasta aquí estudiadas conducen a concebir la relación que existe entre la identidad cultural de un grupo social determinado y su producción dancística. A lo largo de este trabajo se desarrollaron las principales ideas desde la sociología del arte, la historia del arte, la psicología del arte, la filosofía del arte y la estética con relación al contenido y al condicionamiento social del arte. Se encontraron premisas que permitieron afirmar que la identidad cultural de determinado ente social encuentra su reflejo en la creación artística de sus coreógrafas o coreógrafos y de sus bailarinas o bailarines. A través de los autores abordados fue posible comprender la obra de arte y, por ende, la danza, como «ente sistematizado, es decir, cargado de significado, que la subraya como factor semiológico, es decir, de comunicación. Sin embargo, el arte no es solo una realidad objetiva, sino es un proceso configurante de la realidad y se crea en esa conexión con un mundo a la vez objetivo y subjetivo» (Álvarez y Ramos, 2003, 73).

Es posible corroborar, entonces, que la danza surge siempre de las condiciones históricas concretas de la vida del cultor y la sociedad; es por naturaleza uno de los medios para conocer y transformar la realidad; además, refleja sus pensamientos, necesidades e intereses, su mentalidad y sus condiciones de vida. Es necesario reconocer en el artista lo singular de su personalidad y las peculiaridades de su obra, sin eludir, por ello, el análisis crítico de su papel en la sociedad. Todo artista, por originaria que sea su experiencia vital, es un ser social; por singular e irrepetible que sea su obra, su objetivación en ella es siempre un puente, un lazo de unión entre el creador y otros miembros de la sociedad. La obra afecta a los demás, contribuye a elevar o desvalorizar en ellos ciertos fines, ideas o valores, es decir, es una fuerza social que con su carga emocional o ideológica sacude o conmueve a los otros. Así pues, arte y sociedad se implican necesariamente. El arte, independientemente de lo que representa, se centra en el hombre, en su vida, sus sentimientos, ideas y aspiraciones, así como en su actitud hacia la realidad circundante. Conociendo las obras de arte, de un modo u otro, se entra en la vida del pueblo y se conocen sus costumbres, así como la mentalidad de la gente. Esta relación entre danza e identidad cultural se puede entender como dinámica, compleja y variable, tanto social como histórica, pudiéndose considerar aquella como un reflejo de la sociedad.

Referencias bibliográficas

Alfonso Sánchez, G. (1997). *La polémica sobre la identidad*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.

Álvarez, L. y Ramos, J. F. (2003). Circunvalar el arte. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

Armstrong, T. (2006). *Inteligencias múltiples en el aula: guía práctica para educadores*. Barcelona: Paidós.

Banfi, A. (1967). Filosofía del arte. La Habana: Ediciones ICAIC.

Dorfles, G. (1997). El devenir de las artes. México: Fondo de Cultura Económica.

Egórov, A. (1978). Problemas de la estética. Moscú: Editorial Progreso.

Hauser, A. (1975). Fundamentos de la sociología del arte. Madrid: Ediciones Guadarrama.

_____(1962). Historia social de la literatura y el arte. Madrid: Ediciones Guadarrama.

- Hoerr, T. (2000). *Becaming a Multiple Intelligences Scholl*. USA. Association for Supervision and Curriculum Development.
- Medina, E., Sánchez, Y., Del Rey, Y. y Naung Y. (2012). La identidad cultural en la obra de arte. Aproximaciones a su estudio. En revista *CCCSS Contribuciones a las Ciencias Sociales*. www.eumed.net/rev/cccss/20
- Mora, A. S. (2008). Cuerpo, sujeto y subjetividad en la danza clásica. En *Quiestión*, 1 (17). Recuperado de http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewFile/513/432
- Navarro, J. (2006). Narrativa Audiovisual. Barcelona: Editorial UOC.
- Newcombe N., & Frick, A. (2010). Early education for spatial intelligence: Why, what and how. *Mind, Brain and Education*, 4(3), 102-111.
- Valéry, P. (1990). Filosofía de la danza. En *Teoría poética y estética*. Madrid: Distribuciones Visor S.A.
- Vygotsky, L. (1987). Psicología del arte. (s.l.): Editorial Pueblo y Educación.
- Zis, A. (1982). Fundamentos de la estética marxista. Moscú: Editorial Progreso.

Semillero de investigación «Memoria y tradición. Escenarios para la construcción de la historia de la danza tradicional en Colombia»

— María Elisa Alfaro Urtatiz¹

LA CULTURA DE UN PAÍS, SU DESARROLLO Y SU HISTORIA son su tesoro más sagrado. Si permitimos que por motivos y miopías personales la historia cultural de un país sea negada, excluida y maltratada, las futuras generaciones deberán iniciar procesos de reconstrucción cultural desde cero. Este fenómeno se constituiría como un retroceso para el normal desarrollo cultural y digno de un país o una región.

Lo escrito sobre la historia de la danza en Colombia está injustamente incompleto. Hace falta reseñar procesos trascendentales de personas e instituciones que han sacrificado y ofrecido su vida para que las actuales generaciones y la sociedad, en general, disfruten de la danza como una manifestación artística contemporánea, algo de gran relevancia para la cultura del país. Es injusto y delicado no hacer visibles procesos valiosísimos y esfuerzos que se construyen con gran amor y pasión, la historia del danzar en Colombia.

Licenciada en Ciencias de la Educación, áreas mayores Inglés y Francés de la Universidad Pedagógica Nacional. Magíster en Educación de la Pontificia Universidad Javeriana. Diplomada en Proyectos de Formación Institucional en el Inpahu y en Pedagogía de la Danza con el Ministerio de Cultura y Universidad Pedagógica Nacional (2012). Auditora certificada por Bureau Veritas (2012). Docente por más de veinte años en diferentes instituciones educativas y a nivel universitario. Maestra por convicción, amante del folclor y de las expresiones tradicionales de nuestro país. Formadora de formadores con capacidad de liderar procesos de aprendizaje, de investigación y de gestión cultural, con un alto sentido de la responsabilidad y respeto por el trabajo cultural. Actualmente es directora del Grupo de Proyección Folclórica de la Universidad Pedagógica Nacional cuya misión es la transformación de saberes para recuperar el sentido del trabajo cultural y pedagógico con proyección a los futuros maestros y de la Fundación Artística y Cultural Vivir Colombia.

Tiende a volverse un lugar común la expresión según la cual una sociedad sin memoria de su pasado es igual a un individuo amnésico, incapaz de reconocerse a sí mismo y de actuar conscientemente en la definición de metas y propósitos. Desafortunadamente, esperamos que sus protagonistas mueran para recordar que hicieron historia teniendo muchas cosas que compartir en vida.

De acuerdo con lo anterior, en el semillero de investigación «Memoria y tradición. Escenarios para la construcción de la historia de la danza tradicional en Colombia», con el propósito de dignificar y exaltar el valioso esfuerzo de nuestros maestros por conservar y preservar un proceso de identidad a través de las enseñanzas, quisimos visibilizar a quienes se han destacado por su trayectoria y por sus aportes a la danza folclórica y tradicional en nuestro país.

Recuperar la memoria cultural es permitir que la huella del pasado se haga presente en nuestro futuro: un porvenir, tanto individual como colectivo, tolerante, diverso, creativo, abierto al cambio, nutrido en las raíces, con paz interior y paz social. Recuperar la memoria es participar en la elaboración de un legado para los hombres del mañana que nacen hoy, y portar aquello que, desde ahora, les entregamos: nuestro potencial y, a su vez, nuestras carencias y esperanzas.

Hace falta reseñar procesos trascendentales de personas e instituciones que han sacrificado y ofrecido su vida para que las actuales generaciones y la sociedad, en general, disfruten de la danza como una manifestación artística contemporánea.

Siempre que la memoria cultural cae en el olvido, un grupo de personas desaparece, independientemente de que la circunstancia quede registrada o no en los libros de historia. En este sentido, nos propusimos rendir un reconocimiento al maestro Jaime Orozco Guerra, recientemente fallecido, y en vida, a quienes han marcado la historia de la danza tradicional en Bogotá. A César Monroy Bocanegra, quien desarrolló una nueva mirada de la danza, llevándola a escenarios no convencionales durante su permanencia en la Gerencia de Danza del IDCT, quien además fundó la primera empresa cultural, Los Danzantes. Un reconocimiento también a Cleodis Pitalúa Pineda, directora de la Corporación Folclórica Tambores de Elleguá, quien impregnó de sabor Caribe a la capital con sus danzas y música; a Edgard Sandino Velázquez, quien fue uno de los bailarines de Jacinto Jaramillo, graduado en artes escénicas de la ENAD, en pedagogía artística, escritor, poeta y autor de varios libros sobre danza, teatro, folclor y poesía, además de director de la Fundación Artes y Ciencias de Bogotá, Danza Teatro Arte de Bogotá; y, finalmente, a Donaldo Lozano Mena, uno de los principales promotores del folclor chocoano, quien trabajó y difundió las danzas, tonadas, cantos y música de la costa del Pacífico en Bogotá desde 1980 y transmitió sus saberes folclóricos en la capital y sus alrededores.

Dada la propuesta de intervención, se eligió la investigación cualitativa y se utilizó información proveniente de la observación y de encuentros personales. Es una investigación con perspectiva narrativa, ya que la información se recoge a través de una entrevista biográfica: principalmente es una reconstrucción retrospectiva, aunque se documentaron las expectativas y perspectivas futuras.

Una entrevista biográfica consiste en reflexionar y rememorar episodios de la vida. La persona elegida cuenta eventos de su vida (profesional, familiar, afectiva, etc.) en el marco de un intercambio abierto (introspección y diálogo) a través de preguntas y la escucha activa del entrevistador, dando como resultado una cierta coproducción, que estudia las formas en que los seres humanos experimentan el mundo.

Esta narración refleja las experiencias con cada uno de los maestros. El encuentro con ellos, en sus diferentes ámbitos, nos permitió reconocer al ser humano que hay detrás de cada uno. Descubrimos seres diversos, que han tenido sus desavenencias y logros, pero que se mantienen en sus conceptos y creencias, en una lucha permanente por dejar un legado cultural, empresarial, pedagógico y cultural que dé cuenta de su existencia.

Recuperar la memoria es participar en la elaboración de un legado para los hombres del mañana que nacen hoy, y portar aquello que, desde ahora, les entregamos: nuestro potencial y, a su vez, nuestras carencias y esperanzas.

Percibimos en la maestra Cleodis Pitalúa Pineda una sensibilidad bastante marcada, mujer luchadora y madre decidida a sacar a sus hijos adelante. Su legado se impregna desde la música y sus sentires ancestrales africanos, que la inducen a una búsqueda continua de su ser y de su esencia como mujer espiritual.

Con el recientemente fallecido maestro Donaldo Lozano Mena —«Chocó», como él mismo se denominaba—, podíamos presentir la pedagogía de la danza, con un énfasis especial en el conocimiento de los saberes tradicionales de la música y la danza del litoral Pacífico. Su enfoque metodológico se centraba en el aprendizaje de la persona, del propio cuerpo, del yo-cuerpo. La danza se pensaba como un medio que lleva al estudiante a descubrir cómo aprende mejor y qué aprende moviéndose.

El maestro Edgard Sandino Velázquez nos devela el alma de un poeta. Escritor, autor y director teatral, pertenece a una familia con una historia de «exilio político». Durante nueve años, entre el año 1995 y el año 2004, tuvo que alejarse de Colombia por falsas acusaciones de pertenecer al grupo guerrillero colombiano, Movimiento 19 de abril (M-19). Esto fue una calumnia creada a raíz de su trabajo como poeta, escritor, crítico y periodista cultural. No obstante, este incidente no lo hizo decaer en su quehacer como investigador de la cultura, la literatura y la danza colombiana. Lo más relevante es su producción cultural, que recoge una infinidad de escritos y publicaciones hasta la fecha.

Finalmente, el maestro César Monroy Bocanegra, promotor de la danza en América. A nivel nacional e internacional, se ha desempeñado como jurado, conferencista y tallerista de los distintos aspectos del arte danzado. Pionero en el concepto gerencial de la cultura con su empresa Los Danzantes, industria creativa y cultural, reconocida en la actualidad como una importante compañía, generadora de nuevas propuestas en al ámbito de la danza. Es un gestor del arte dancístico, quien desea construir caminos comunes, en la búsqueda de lo propio y lo universal de la cultura colombiana, y asegurar una inserción armónica en el proceso del desarrollo autosostenible local y regional. Su paso por la Gerencia del Área de Danza del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Alcaldía Mayor de Bogotá, le imprimió un sello de credibilidad y nos permitió ratificar su conocimiento de la realidad de la danza nacional e internacional, ya que fomentó y cualificó distintos géneros de la danza y creó festivales que aún se mantienen. Tiene también entre sus propósitos presentar, más allá de las fronteras nacionales, a parejas y grupos folclóricos colombianos que permitan mostrar en el exterior nuestra rica diversidad cultural.

A modo de conclusión, gracias a este ejercicio queda una atmósfera de admiración y profundo reconocimiento a cada uno de estos actores que construyen patria a través del arte: la danza.

En cada encuentro se vislumbraron sentimientos que dan cuenta de la complejidad del ser humano. La danza es en ellos escenario de construcción y proyección humana, que genera cambios y nuevas miradas en quienes están detrás de la investidura del maestro. El hacer estos relatos nos permitieron adentrarnos en el alma de cada uno, en sus respectivos proyectos de vida.

En consecuencia, se pretende contribuir a conformar una memoria permanente de los maestros y maestras que han fortalecido los procesos culturales, a través de sus enseñanzas y saberes, con la idea de reconocer nuestra propia historia y los aportes para estas nuevas generaciones.

Esperamos que en el 2016 se mantenga la institucionalización de los reconocimientos a otros maestros y que se documenten sus procesos para mantener viva nuestra memoria. También, que se resalten los trabajos de aquellos que hacemos danza por un mejor país, con la idea de construir nación e identidad cultural.

Se pretende contribuir a conformar una memoria permanente de los maestros y maestras que han fortalecido los procesos culturales, a través de sus enseñanzas y saberes, con la idea de reconocer nuestra propia historia y los aportes para estas nuevas generaciones.

Una oportunidad para despertar la memoria

Carolina Otálora Cañón

Miembro del semillero

UNA EXPERIENCIA GRATIFICANTE en las vivencias diarias de una actividad como la danza es la oportunidad de investigar, de formularse hipótesis y tratar de encontrarles una solución. Es también una posibilidad de conocer personas y experiencias enriquecedoras que han escrito, a través del movimiento, una historia que ha marcado una comunidad, una ciudad o una nación.

Es una responsabilidad para quienes caminamos en el medio del arte, pensar, analizar y recordar que somos parte de una historia que debe ser divulgada al mundo y recordada por las nuevas generaciones, y que solo es visible si investigamos e indagamos sobre nuestra cultura, si somos parte de la transformación de la realidad, apropiando nuestras raíces y esencia como artistas.

Pero ¿cuál es el significado de un semillero? Es simple, pero a la vez importante, es el inicio de una conciencia de nuestra memoria cultural y forma parte de la base de un gran andamiaje de experiencias de personas que no tuvieron miedo a empezar a construir ideas, sueños, arte y cultura.

La experiencia con el semillero de investigación nos confrontó con nuestra realidad, la evidencia de no reconocer lo suficiente a quienes han trabajado por la danza y que representan nuestra riqueza cultural tanto dentro como fuera del país. Es por esto que el pasado 28 de septiembre, en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, el Instituto Distrital de las Artes-Idartes, la Corporación Cabildo y el semillero de investigación «Memoria y tradición» realizaron un reconocimiento a los maestros José Ignacio Vargas López, Cleodis Pitalúa Pineda, Donaldo Lozano Mena, Edgard Sandino Velázquez y Cesar Monroy Bocanegra, por su caminar en la danza.

Cinco maestros abrieron las puertas de su compañía y nos contaron sus vivencias, así como su sentir y su pasión por la danza, una pasión que nos une con lazos invisibles. Este acercamiento nos mostró a seres humanos con victorias que engrosaron corazones y con derrotas que dejaron cicatrices de guerra en el alma, demostrando que en la vida no hay tiempo para rendirse, sino para levantarse y seguir luchando con pasión por aquello que despierta las ganas de seguir, por aquello por lo que a veces nos llaman locos, la danza.



Semillero de investigación «Dramaturgia para la danza»

- Álvaro Fuentes¹

El compromiso de descubrirse

DESCUBRIRSE LA CABEZA PARA COMENZAR A ENCONTAR EL CUERPO, y luego, ¿el cerebro?, ¿el corazón?, ¿el sistema nervioso?, ¿el espíritu? ¡El alma!

¿Qué es lo que voy a descubrir?

El compromiso de hallar quién soy, cómo soy, iqué hay dentro de mí!

Si soy parte de la creación, ¿también puedo ser un creador?

Si soy un creador al explorar la danza, con qué o con cuáles herramientas voy a crear aquello que quiero decir, mostrar y comunicar.

Las intenciones para la creación surgen y están presentes en el pensamiento, en las motivaciones, en lo que escribimos y exploramos en teoría, pero también en las acciones físicas y orgánicas que desarrollamos con consciencia en el ejercicio práctico escénico.

Para desarrollar una creación para la danza no basta la intuición, necesitamos recurrir al conocimiento práctico y teórico, al talento creativo y a la disposición de investigar y explorar. Son estas las herramientas del sabedor, bailarín-actor-creador.

Director, coreógrafo, bailarín-actor e intérprete, investigador teórico y maestro del lenguaje del cuerpo dentro de la dramaturgia destinada a la creación escénica y la pedagogía. Es fundador de Deuxalamori Ballet Compañía en 1985. Algunas de sus obras son: Transformación, Ego y yo, Brujas, Psiquis, Travestis, Manía, Colesterol, La corbata rosas, La corrida de un hombre de colores, La fiesta de las sombras, Lumbalú y las mujeres de C, Universos paralelos y Antónimo. Influenciado por sus estudios realizados en Colombia, Cuba, Estados Unidos y Canadá, explora, integra y deconstruye las técnicas establecidas, los conceptos de composición de danza y los contenidos emocionales que surgen de la realidad social y psicológica utilizando el humor y el drama para narrar lo que quiere decir. Docente universitario, formador de formadores, jurado en distintas convocatorias de pedagogía, creación e investigación del arte dancístico con el Ministerio de Cultura, el IDCT, Idartes y la Secretaría Distrital de Cultura Recreación y Deporte.

Durante la experiencia de enseñar en talleres, laboratorios y seminarios para coreógrafos profesionales, maestros de danza y en los semilleros que trabajan desde distintos enfoques y géneros, encontré un fenómeno que sorprende e inquieta, algo así como una duda intermitente: cuál es la importancia de entregar herramientas específicas de composición y de qué manera las cultivan los interesados en el tema, si no son utilizadas conscientemente por los artistas.

En el ejercicio de la práctica creativa, los participantes se descubren a sí mismos y evidencian una infinidad de posibilidades para explorar, desarrollar y mostrar de manera original todo aquello que quieren comunicar a través del cuerpo danzado e interpretado.

Lo difícil de entender es el fenómeno de la negación al conocimiento por parte de una gran mayoría de artistas que, siendo talentosos, pareciera que solo les interesara el arte por intuición. Esto no está mal, sin embargo, la negación a recibir herramientas que permitan y exijan compromiso, investigación y originalidad, es una situación que se percibe en las ofertas académicas de formación realizadas por el Instituto Distrital de las Artes-Idartes y otras instancias gubernamentales para Bogotá y otras ciudades del país, en las que comúnmente podrían incorporarse para su educación y formación grandes grupos de artistas, y cuyas inscripciones y asistencia para sus actividades declinan en un mínimo de interesados.

Pareciera que estamos acostumbrados a una comodidad que se podría definir como: «no me saquen de mi zona de *confort*». Allí es donde está el meollo del asunto: una actitud inocente que no permite descubrir y sí quedarse en el letargo de lo que significa crear en la primera etapa, como un infante que elabora una sencilla frase de movimiento y la deja que se perpetúe en el tiempo y en el espacio, sin observarla, sin reelaborarla, sin deconstruirla, sin permitir materializarla en ámbitos profundos del arte y la estética. Es sencillo y complejo reconocer desde el conocimiento estrategias prácticas e inteligentes, para abarcar un material básico de movimiento y transformarlo en una inigualable y original obra de arte.

Descubrir desde la técnica su propia deconstrucción, es decir, mostrar una ejecución con una técnica transformada en acciones originales es descubrir la no técnica, descubrir cómo interpreto la cotidianidad en la extracotidianidad escénica, cómo hacer del folclor una propuesta novedosa sin perder la tradición, cómo hacer de la danza contemporánea un espectáculo accesible a todos los públicos, con la idea de que el espectador perciba la verdad escénica y que lo que mostremos no se quede atrapado en la mente del creador sino que se accione en el cuerpo del bailarín-creador-intérprete.

En los procesos actuales, algunos de los semilleros comienzan a descubrirse como los presentes y futuros ejecutores auténticos de la danza, con apertura al conocimiento y a pautar diferencia en la creación y en la pedagogía. Jóvenes talentosos, inteligentes y dispuestos son la nueva raza de generaciones y, a la vez, la esperanza de la transformación del movimiento dancístico y la pedagogía en opciones que podrían generar la sabia inteligencia creativa. Semilleros que apenas toman la fuerza necesaria para vincularse al arte con destreza, tienen un camino adelante que deberán despejar para unirse al conocimiento y hacer de su quehacer algo novedoso que los lleve al deseo de descubrirse con satisfacción.

Taller de dramaturgia en danza

— Juan Sebastián Acosta Estrada

Participante en el semillero

VEINTE BAILARINES PARTICIPANTES DE DIFERENTES LOCALIDADES, estudiantes de variadas técnicas e investigadores de diversos ritmos musicales, de la mano de Álvaro Fuentes, exploramos nuestras capacidades expresivas durante seis días en la Casona de la Danza e indagamos sobre una gran diversidad de elementos escénicos en la relación bailarín-actor. Con unos conceptos claros y a la vez versátiles, experimentamos una variedad de ejercicios y *deconstrucciones* en las que el potencial de la improvisación servía como base para generar creaciones individuales y grupales. A través de ellas redescubrimos nuestras facultades artísticas y aprendimos sobre aspectos esenciales de la dramaturgia, tales como las relaciones entre la forma y la emoción, el espacio-tiempo o el gesto y el movimiento.

Considero que la vía para atender, expandir nuestra sensibilidad y apreciar mejor las tensiones escénicas tuvo lugar a través de la diversidad de bailes o prácticas corporales, de experiencias, de culturas y, por supuesto, de la diversidad de corporalidades que nos acompañaron en el laboratorio. Este fue un carácter bastante significativo e interesante para el sentido de inclusión y colectividad, en arte y ciudadanías. Pienso que la oportunidad de valorar lo diferente desde la potencialidad artística le da cabida a la mezcla de trayectorias, pensamientos e identidades. Es una oportunidad para reconocer e interactuar de manera solidaria y creativa con otras personas, no solo a pesar de su diferencia sino apoyándose en esta.

Cada movimiento tiene una estructura que manifiesta en su esencia cierta cualidad predominante. Así, cada aspecto de la acción está asociado a cada una de las dimensiones en las que el cuerpo se entrena para la creación escénica. La forma, el ritmo, el espacio-tiempo,



la calidad o la intención literal del desplazamiento pueden combinarse, desbaratarse y recombinarse, o repetirse, añadiendo nuevos matices, para dar lugar a eso que, en la danza, el teatro y las artes marciales, es considerado imprescindible: la escucha, la atención, la colaboración. Esto nos permite afinar nuestras ideas en cuanto a creación de piezas coreográficas; sin embargo, el laboratorio ha sido provechoso sobre todo para afinar ciertas habilidades, para poder habitar desde lo cotidiano la expresividad de mi cuerpo joven, como fuente de nuevas preguntas, de nuevas formas de ver, leer y sentir la danza.

Desde mi experiencia como *performer*, pero también como facilitador de prácticas de movimiento consciente, danza experimental, meditación activa y otras áreas pedagógicas de la danza y el arte en general, consideré valioso el poder aprender juntos desde la igualdad y en la diversidad. Es pertinente que estos escenarios se extiendan, así como que estas perspectivas de respeto y provecho de la pluralidad impregnen todo el sistema educativo, para que por todo el país los cuerpos particulares de los niños, las personas diferentes y sus creencias, también distintas, puedan bailar juntos. De esta forma, todos, completamente únicos y peculiares, podamos hacer una sola danza, un solo movimiento, tejer juntos una sola sociedad con un mismo propósito.

Semillero de investigación «Pedagogía en danza e inclusión»

— Paulina Avellaneda Ramírez¹

EL SEMILLERO DE INVESTIGACIÓN «PEDAGOGÍA EN DANZA E INCLUSIÓN» se propuso como un espacio de reflexión alrededor de una pregunta inicial que indagara sobre una pedagogía en danza que permitiera la no exclusión. Esta pregunta la planteamos a partir de la experiencia individual de los participantes.

Me interesaba en este espacio plantear, principalmente, algo que he venido elaborando durante estos últimos años en relación con la pedagogía y la danza inclusiva (o integrada), y es que no hay nada que yo pueda ofrecer si no hace parte de lo que yo soy, siento y pienso; que la preparación para lo desconocido, lo diferente, en este caso la discapacidad, empieza por la disposición al encuentro, para generar la experiencia de la cual cada uno *recibe-da* y se lleva algo para su vida.

Es así que durante tres sesiones nos reunimos para compartir la metodología de DanceAbility y ponerla en diálogo con planteamientos sobre la diversidad y la pedagogía-encuentro. Después, cada uno de los participantes regresó a sus espacios cotidianos con la tarea de explorar, proponer, observar o, quizás, simplemente continuar el hacer con una mirada, definitivamente, más curiosa.

Bailarina de danza contemporánea desde hace veinte años, graduada en Diseño Industrial de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (2001) con especialización en Diseño para Producción Escénica de la Universidad de Melbourne, Australia (2005). Es docente certificada en la metodología DanceAbility en Viena, Austria (2010), profesora titular de Biodanza en la Escuela Colombiana de Biodanza (2014) y diplomada en Pedagogía de las Diferencias en la Flacso vitual, Argentina. Es docente de tiempo completo del proyecto curricular Arte Danzario de la Universidad Distrital desde el 2012, allí es cocreadora y docente del diplomado Cuerpo, Arte e Inclusión y del curso libre de Danza Integrada ofrecido por el programa de extensión de la Facultad de Artes - ASAB. Fue cofundadora y directora de la corporación ConCuerpos hasta el 2011. Desde el 2012 es directora y fundadora de la Corporación Inclusive Movimiento en donde desarrolla y gestiona proyectos relacionados con pedagogía, creación e investigación de la danza integrada, el cuerpo y la inclusión.

En los meses siguientes tuve la oportunidad de volverme a encontrar con algunos de los participantes, quienes continuaron desarrollando preguntas y textos de reflexión, o explorando esa posibilidad dentro de los espacios que usualmente habitan. Por ello, quisiera compartir algunas de las preguntas que nos planteamos en ese momento y que abren puntos para la reflexión:

- ⇒ ¿Qué enseñar?
- » ¿Para qué la danza inclusiva?
- »» ¿Qué hace que esta práctica sea diferente?
- » ¿Es posible establecer una pedagogía para/desde la danza integrada (inclusiva)?

En la clase, estos fueron los cuestionamientos más comunes:

- »» ¿Qué vemos en el otro?
- »» ¿Hasta qué punto me comunico con el otro?
- »» ¿Cómo se enseña el espacio al otro?
- »» ¿Cómo negociar (con) la expectativa?
- »» ¿En dónde se da el encuentro en la danza?
- » ¿Cuándo es danza integrada?
- »» ¿Para qué hago lo que hago?

Las siguientes frases son ideas que surgieron en nuestras conversaciones que pueden ser puntos de partida para indagar a profundidad sobre el tema:

- »» «La igualdad de la desigualdad o la desigualdad de la igualdad» (Nancy)
- »» «Cómo hacer un nosotros que no nos homogenice?» (Estefanía)
- »» «El ser diferente es una manera de libertad» (Paula)

El deseo es dar los primeros pasos que deriven en investigaciones especializadas.

Reflexión, danza, movimiento, escuela... sociedad

– Ángela Milena Bernal Espinosa

Participante en el semillero

RECUERDO QUE COMO PROFESORA DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA muchas veces realicé actividades en las que los niños de preescolar y primaria tuvieran la oportunidad de reconocer su cuerpo en movimiento y las posibilidades que este ofrece junto con la imaginación.

Eran prácticas que yo, en primer lugar, consideraba importantes, pero tenía cierto temor a que el colegio como institución no las valorara, o las viera como «inapropiadas» para los niños, pues lo importante era bailar las rondas infantiles. Por eso, esperaba que el salón de danzas más apartado estuviera disponible, pues era el perfecto para poder realizar este trabajo tan interesante. Lastimosamente lo que se hacía allí, se quedaba allí.

Observaba cómo los niños disfrutaban del contacto con el piso, la expresión espontánea de sensaciones con cada movimiento. Utilizaban su cuerpo de una forma no convencional, levantaban sus piernas y brazos, se extendían, saltaban y se tiraban al piso. En general, tenían una cantidad de experiencias que configuraban goce y satisfacción por lo que hacían y, en consecuencia, era un juego divertido.

Por otro lado, la música formaba parte de aquellas experiencias que cada uno estaba construyendo. Era una práctica libre y tranquila, más segura, ya que no había «un paso» o movimiento definido a seguir. Aunque algunos necesitaban que alguien realizara una forma de movimiento para imitar y esperaban que fuese la maestra quien lo hiciera.

Al analizar lo que sucedía con estos últimos niños, pensaba que tal vez en algún momento de sus cortas vidas existió un hecho determinante que los obligó exclusivamente a «depender». Su cuerpo no era aquella fuente creativa de movimiento y su imaginación había sido alterada por unos «patrones o reglas» a seguir.

En otro aspecto, comparto esta experiencia que ahora desempeño, y es la de educar al adulto, aquel que pretende formarse profesionalmente en la educación, ya sea en pedagogía infantil o en educación especial. Seguramente, muchos de ellos nunca han tenido la experiencia de conocer y reconocer su cuerpo ni mucho menos el movimiento. Y resulta que ellos van a tener interacción con niños desde la primera infancia, sobre todo, diversidad en las aulas.

Es así como reflexiono y me pregunto. Si mi experiencia de entender las posibilidades individuales del cuerpo, que van más allá de lo físico, fue un proceso largo, ¿cómo una persona cuyo camino en la vida ha estado ajeno a estas experiencias puede brindarlas o generarlas en niños, con la intención de que se conecten con su propio ser, el del otro y con el entorno?

Es fundamental una transformación de las prácticas pedagógicas en el aula y pensar que cada quien es un ser distinto; que la «limitación» se colocó como un adjetivo a algo que no estamos dispuestos a aceptar, porque «lo normal no es anormal».

¿Cómo cambiar un paradigma sobre lo normal y lo aparente anormal, con respecto a las diferencias que cada ser humano tiene?

¿Cómo pensar, según nos han hecho pensar, que no es normal carecer de algún miembro o tener formas diversas de canalizar respuestas, cuando lo único que hemos visto en nosotros no es nada distinto a nosotros mismos?

¿Qué puedo hacer como maestro para que los estudiantes que tengo reflexionen y se perciban realmente como seres humanos, sin pensar en las «limitaciones»?

¿Será esta una herramienta que como colombianos nos permita reconocer nuestra individualidad, nuestras capacidades y, a partir de ellas, respetar a los demás?

¿Los niños saben qué es el cuerpo, qué es el movimiento y qué sensaciones produce la experiencia?

Como madre tuve la experiencia de recibir diagnósticos médicos de mi hijo que estaban llenos de palabras dramáticas y determinantes que ocasionaron cierto daño y pánico, pero que fueron importantes porque se conjugaron con la búsqueda de información y de aclaración de dudas al ver las acciones cotidianas de mi hijo y aquellas supuestas limitaciones mentales o cognitivas. Dicha situación me llevó a pensar sobre la responsabilidad social de personajes tan importantes como los médicos, terapeutas, psicólogos, psiquiatras y hasta profesores, que muchas veces emiten juicios sin indagar más allá.

Finalmente, cada vez surgen más dudas e inquietudes del paso a seguir y qué hacer para poder abordar este tema tan importante, en el que todos como sociedad estamos incluidos.

Desmanchar la mirada, danza integrada

Una vez realizadas las anteriores reflexiones, dentro del proceso de investigación, fue pertinente y oportuno realizar un acercamiento a los estudiantes de formación pedagógica a través del trabajo físico, con el cual fuera posible encontrar muchas respuestas, quizás muchas de ellas a las preguntas planteadas.

El proceso comenzó con un grupo de estudiantes universitarios de la Corporación Universitaria Iberoamericana, de los programas de Educación Especial y Pedagogía Infantil, IV semestre, de una actividad orientada hacia el juego teatral y la danza.

Lo que hace interesante a esta población, además de ser docentes en formación, es que están ubicados en distintas regiones de Colombia, debido a la modalidad en la que se encuentran adelantando sus estudios de pregrado: «virtual a distancia». Interactué con ellos los sábados a través de «teleclases» en vivo. Desde su centro asociado, recibían las clases y participaban a través del foro académico, comentando sus experiencias y opiniones, realizando las actividades que el tema de la clase proponía.

La población con quien se desarrolló esta prueba es significativa, pues el impacto sobre las comunidades con quienes ellos realizaron los juegos fue una muestra para obtener información, a través de las diferentes perspectivas culturales de nuestro país, y para conocer los aportes que cada grupo puede hacer a través de sus tradiciones.

Desarrollo de la actividad

Se diseñaron tres juegos, cada uno con una serie de actividades en las que el trabajo con el cuerpo tenía que ser evidente. Una de las finalidades de dichas actividades era lograr responder a las siguientes preguntas:

- »» ¿Qué puedo hacer como maestro para que mis estudiantes reflexionen y se perciban realmente como seres realmente humanos, sin pensar en las «limitaciones»?
- »» ¿Los niños saben qué es el cuerpo y el movimiento, y qué sensaciones produce la experiencia?

De esta manera, los estudiantes de Pedagogía aplicaron los ejercicios a un grupo escogido por ellos mismos. Cada uno desarrolló su propia experiencia, observó su propio proceso y el de su grupo, sin interferir en la experiencia de los demás participantes.

Después, elaboraron la pregunta básica: ¿cuál fue su experiencia?, y tomaron nota de aquellos aspectos importantes en la vivencia de cada participante y el saber adquirido durante cada ejercicio.

Por otro lado, a lo largo de las sesiones de teleclase, se realizó un trabajo directo con los estudiantes de pregrado, cuyas evidencias expresaron en la participación del foro mencionado anteriormente.

Análisis de las experiencias

Antes de realizar el primer ejercicio de juegos teatrales con los niños, los maestros consideramos necesario introducir al pequeño en un ambiente de diversión y desenvolvimiento para poder estar preparados y motivados a realizar cada una de las actividades. Para ello fue indispensable *romper el hielo* y trasportarlos a su mundo, un mundo de juego y diversión, para así obtener su confianza y permitirles ser libres de participar y aportar sus conocimientos y destrezas en los talleres a partir de su propia iniciativa.

Fue así como fueron motivados a través de un ejercicio general que se utilizaría para todas las demás actividades que se iban a tratar en el espacio de los talleres. Aquel consistió en llevar a un payasito llamado Felipe, el cual hizo su presentación con mucha alegría y diversión, y así mismo dirigió a los niños en una coreografía dinámica y ejercitante, como un previo calentamiento. (Salcedo, Cogollo, Vega y Zabala, 2015)

Fue indispensable *romper el hielo* y trasportarlos a su mundo, un mundo de juego y diversión, para así obtener su confianza y permitirles ser libres de participar y aportar sus conocimientos.

Con esta introducción es preciso iniciar el análisis de experiencias que los estudiantes de pregrado desarrollaron con los juegos planteados, donde muchos de ellos creyeron conveniente realizar actividades para motivar a sus grupos, innovando y a la vez preparando el cuerpo y la mente.

Estas propuestas, a nivel pedagógico, son lúdicas y promueven la creatividad en el aula y la participación activa de todos. Además dan cuenta de la relación equitativa que mantuvieron en el grupo frente a casos particulares.

Una vez determinado este aspecto, es necesario mencionar algunas conclusiones que los estudiantes relacionaron en sus escritos:

Cuando aplicamos el taller pudimos observar la forma como se divierten, recrean y adquieren nuevos conocimientos, y al mismo tiempo comparten risas, miradas, gestos, expresiones dramáticas y corporales, y ponen en uso su creatividad. (Herazo, Quintero, Pabón y Araujo, 2015)

De acuerdo con el texto anterior, se puede decir que la experiencia del cuerpo estando en movimiento o incluso estático, promueve variadas sensaciones placenteras, conectadas con las emociones y el cuerpo en sí, sintiendo directamente todo lo que vivieron. Es entonces cuando las dimensiones humanas comienzan a cobrar valor.

Al realizar la anterior actividad con los niños de dos a tres años de edad, concluimos que tienen buena memoria y expresión corporal. A su vez, fue de gran satisfacción que les haya gustado el ejercicio propuesto. (Bravo, 2015)

Respecto a esta conclusión, es necesario prestar atención a las edades del desarrollo humano, pues los primeros años de vida significan un tiempo valioso para el trabajo corporal en niños. Además, es fundamental dar importancia a todas aquellas sensaciones que se producen en torno al medio y la relación estrecha con el lugar que ocupa el cuerpo de cada uno.

Al recorrer los espacios del salón, lo hicieron con respeto, sin tocar sus cuerpos, caminaron rápido y lento, con varios movimientos y alegría al sentir el contacto directo con el piso. En el contacto visual ejecutaron con mucha propiedad y naturalidad las diversas imitaciones, movimientos, gestos y miradas, apropiadas según la representación dada. (Chacón y Moriano, 2015)

En la conclusión de estos estudiantes se resalta un aspecto importante: «el respeto», el cual determina las relaciones con los demás, la manera como el otro nos ve y cómo nosotros vemos al otro. Otros tipos de relación son: el que se establece con el contacto con el piso, es decir, el medio externo y el espacio físico, en los cuales desarrollamos nuestra vida, y otro, el contacto de los ojos con las personas, quienes también ocupan un espacio en el mismo mundo.

Con base a lo anterior es apropiado conectar esa experiencia con la de un grupo de estudiantes de San Vicente del Caguán, Caquetá, quienes también realizaron este trabajo. En su grupo de participantes se encontraba un niño con síndrome de Down; fue una vivencia interesante que formara parte del grupo, pues tenía su experiencia particular, su mundo personal, igual que todos los demás lo tenemos.

Las actividades se realizaron en un centro de desarrollo infantil de niños y niñas del municipio de San Vicente del Caguán, Caquetá. La actividad fue acogedora, tanto para la docente como para los estudiantes de la Corporación Universitaria Iberoamericana. A través de la actividad del juego teatral, evidenciamos que el desarrollo corporal, visual y auditivo desempeña un papel fundamental en los seres humanos, incluso en su primera etapa. Mediante estos ejercicios retroalimentamos cada aprendizaje con más motivación. La reacción frente al trabajo en el piso fue bastante emotiva en los niños, ya que todos querían participar al mismo tiempo, incluyendo al monitor. Además, en las actividades vinculamos a un niño con síndrome de Down, con quien fue muy agradable trabajar, a pesar de que no era tan participativo.

Explorar la capacidad expresiva de cada uno y la conexión con el propio cuerpo y el de los demás fue divertido, por lo que al final no querían finalizar; inventaban otros ejercicios corporales como imitar animales con su sonido y movimientos. El dramatismo que asumieron fue asombroso; otros fueron algo tímidos, mientras entraban en confianza con los estudiantes de la universidad Iberoamericana. (Aragón, Lozano, Yaima, Rodríguez y Tusarma, 2015)

Tras leer el documento de esa experiencia hice la siguiente retroalimentación al grupo:

La experiencia con el niño que tenía síndrome de Down, tal como ustedes dicen, es enriquecedora. Tal vez parezca que el niño «no permite» realizar la actividad, pero debemos partir de la idea de que cada persona es un mundo diferente y cada quien de acuerdo a su experiencia de vida trabaja, se mueve y se expresa. Es preciso que todos empecemos a pensar que cada niño, con cualquier particularidad que posea,

se expresa y se mueve en el mundo con su propio sello; para él, el movimiento es un concepto determinado, diferente al que aparentemente los demás conocemos o nos han «enseñado». (Bernal, 2015)

Otra experiencia significativa fue exponer en la diversidad la motivación de participar con el cuerpo libremente, dejando de lado los temores iniciales de expresión hasta llegar a un grado de confianza que reconoce al otro y así mismo, tal como es.

Al comenzar la actividad, la participación fue mínima, pero a medida que los compañeros se integraban, los otros comenzaron a formar parte de su desarrollo, logrando que todos interactuaran entre sí. En las actividades se pudo percibir que todos los estudiantes tenían sus diferencias, algunas académicas y otras de comportamiento, algunos tal vez no cuentan con la capacidad para ser tan sociables y compartir con todos los compañeros; es por esto que dichas actividades sirven como una fuente de reconocimiento de actitudes, destrezas, fortalezas o debilidades que cada docente debe estar en la capacidad de identificar en sus alumnos para así realizar planes de acción que les permitan generar mayor confianza entre los estudiantes. Esta actividad es ejemplo de integración de niños tomando en cuenta sus diferencias, no como obstáculos sino como bases para formar y transmitir en ellos comunicación y valores, tanto grupales como individuales. (Galviz y Toro, 2015)

En algunas regiones del interior del país, expresaban los estudiantes que los niños tenían cierta incomodidad en el momento de quitarse sus zapatos, pues no era algo convencional y, de acuerdo con las costumbres sociales, no está permitido caminar descalzos, por lo que el contacto con el piso les resultaba algo extraño. Por otro lado, los niños de otras regiones del país se sintieron cómodos trabajando descalzos y se adaptaron con mayor facilidad a los juegos.

De esta manera, los estudiantes en formación comenzaron a observar y analizar lo que ocurría en el aula y en sus participantes, como un primer paso para valorar el cuerpo en la individualidad de cada ser, permitiendo la expresión libre, por ejemplo, el contacto con el suelo, sabiendo que se hace parte de un mundo del cual todos somos dueños; a la vez, observando, como educador, su cuerpo y el impacto que refleja en los niños. En suma, es necesario replantear en la formación docente la reflexión del cuerpo como algo más que una herramienta de acceso al conocimiento de todo lo externo, sino de lo interno para que lo externo cobre importancia, siendo el movimiento corporal evidencia de mejores prácticas de convivencia en la escuela y para la sociedad.

Referencias bibliográficas

Aragón, Lozano, Yaima, Rodríguez y Tusarma (2015). *Juego teatral*. San Vicente del Caguán (Caquetá).

Bernal, A. (2015). *Retroalimentación foro académico curso Teatro y Títeres*. Bogotá: Corporación Universitaria Iberoamericana.

Bravo, B. (2015). Juego teatral. Mocoa (Putumayo).

Chacón y Moriano (2015). Documento de producción textual y gráfica. Samaniego (Nariño).

Galviz y Toro y (2015). Juego teatral. Riosucio (Caldas).

Herazo, Quintero, Pabón y Araújo. (2015). *Documento de producción textual y gráfica*. Bosconia (Cesar).

Salcedo, Cogollo, Vega y Zabala. (2015). Taller de juegos teatrales. Sahagún (Córdoba).

Semillero de investigación «Cuerpo, territorio y memoria. Tejiendo redes para el trabajo corporal y participativo con niños»

Diana Teresa Gutiérrez

EL SEMILLERO DE INVESTIGACIÓN «Cuerpo, territorio y memoria. Tejiendo redes para el trabajo corporal y participativo con niños» nació como respuesta a una profunda motivación de conformar una red de facilitadores que trabajen con niñas, niños y jóvenes que viven en comunidades afectadas por la violencia, que les interese visibilizar y compartir sus experiencias y, al mismo tiempo, aprender herramientas participativas asociadas al cuerpo y al territorio como base para iniciar procesos de recuperación de memoria, investigación y transformación social.

Se inició con tres sesiones teórico-prácticas donde un grupo interdisciplinario de diez personas¹ de diferentes edades, géneros y contextos socio-culturales, nos encontramos para dialogar, intercambiar y aprender herramientas en torno al cuerpo, el territorio y nuestra memoria personal y colectiva. El resultado obedece a un proceso colaborativo de construcción de conocimiento donde el cuerpo es nuestra principal herramienta, acompañado de la creación de diferentes productos artísticos, memorias visuales y escritas, que dan cuenta de todo el proceso. Por lo mismo, el presente texto no pretende ser una reflexión personal que narre unos objetivos, actividades y resultados obtenidos, sino por el contrario, es una narrativa donde dialogan las voces de los participantes que comparten sus testimonios. Estando presentes, escuchando, compartiendo, creando y soñando con poder trabajar en red, replicando lo aprendido en nuestros caminos individuales y colectivos.

La metodología abordó tres temáticas que se relacionan y complementan mutuamente: (1) el cuerpo como nuestro primer territorio, (2) el territorio como espacio de construcción colectiva y social, y (3) la construcción de memoria a partir de nuestro cuerpo y el encuentro con el otro. A continuación describiremos cada una de las actividades con las reflexiones y diálogos que surgieron al respecto.

1 Ángela Aponte, Laura Cadena, Milena Galindo, Natalia Rodríguez, Paula Alejandra Sánchez, Carolina Giraldo, Ana Isabel Lis, Andrés Roberto Caro, Camilo Ernesto Fajardo y Melissa Torres.

El cuerpo: nuestro primer territorio

En la primera sesión trabajamos con el concepto de «cartografía del cuerpo». Un ejercicio teórico-práctico que buscaba abordar y pensar el cuerpo como territorio primario. Para esto, dibujamos y ubicamos nuestras emociones en la silueta del «otro». Después compartirnos y reflexionamos acerca de los descubrimientos y resaltamos la importancia del cuidado del cuerpo y de nuestra memoria corporal. Finalmente, con la ayuda de diversos ritmos musicales, pusimos esos aprendizajes en práctica; al ser conscientes y haber ubicado dichas emociones, fue posible transformarlas y crear, de acuerdo a nuestra memoria corporal, ritmos, movimientos y expresiones internas.

Al respecto, se opinó y se reflexionó sobre la relación entre el cuerpo y el territorio:

El cuerpo es el primer territorio. Puede tener marcas que muestren nuestras vivencias. Debemos aceptarlo y cuidarlo. Amarlo como es. El cuerpo es el instrumento por el cual nos relacionamos con el entorno; si este instrumento no está bien, nuestra relación con el ambiente no será óptima. — PAULA ALEJANDRA SÁNCHEZ

Creo que el cuerpo vive el territorio. En la medida y dimensión que se constituye el territorio, el cuerpo también lo hace. El territorio llega a establecer el margen de posibilidades que el cuerpo considera. Haría la analogía del pez y el mar: cuan grande crea el pez que es el mar, así mismo se atreverá a navegar en él y a hacerlo parte de su mundo.

— ANDRÉS ROBERTO CARO

El cuerpo es como el territorio, se puede leer e inscribir en él elementos de lugares —espacios vitales, sensaciones, sonidos, peligros, olores, sentires, etc.— que nos permite hacer una identificación de ellos en nuestras corporalidades, haciéndonos mover, caminar y reconocernos. — NATALIA RODRÍGUEZ

El cuerpo es el primer territorio que se habita, por ende, primer espacio donde se ejercen nuestros derechos. Es así que desde nuestra enunciación construimos con otros territorios. Teniendo en cuenta que este se posiciona más allá de un espacio geográfico determinado, es decir, en un conjunto de entramados sociales que al interior se tejen.

— CABOLINA GIBALDO

Relaciono cómo nuestra corporalidad interviene en nuestro habitar el mundo, en el territorio y la manera en que una lectura correcta de nuestros actos corporales apunta a una relación de armonía con el mismo. El territorio es complejo, configura un tejido de relaciones entre la comunidad, la naturaleza y el cosmos. Es importante resaltar que un primer territorio el cual debemos conocer y reconocer es el cuerpo, de acuerdo a esto asumimos una mayor conciencia de nuestra corporalidad y de la relación que

tiene con otros seres corpóreos o incorpóreos, en esta medida el territorio se convierte en constituido por los seres que habitan en él y constituyente de nosotros mismos. Desde esta perspectiva, todas nuestras acciones y movimientos corporales están cargados de sentido. De acuerdo a lo anterior, este planteamiento en torno al cuerpo fundamenta la presente reflexión sobre la importancia de reeducar conscientemente nuestra corporalidad en función de una puesta en escena de valores distintos a los que vivimos, lo que permitirá ampliar la mirada de los actores y las diversas relaciones que se pueden establecer con el territorio. — ANA ISABEL LIS

Como territorio que poseemos, el cuerpo alberga tensiones, alegrías, temores, sueños y demás. Adicionalmente se convierte en nuestro medio para comunicarnos de múltiples maneras con el entorno y, así, conocer acerca de todo nuestro alrededor; es el vehículo para explorar la riqueza de la vida. — MILENA GALINDO

El territorio determina la manera en que los seres humanos se organizan social, política, económica, espiritual y artísticamente, moldeando de esta manera las culturas. La cultura a su vez identifica la forma en cómo cada uno, como individuo, se entiende en el mundo, incluyendo su propia corporalidad. En síntesis, nuestro territorio define nuestras prácticas, las cuales, a su vez, crean los patrones corporales. Por ello considero que cuerpo y territorio están completamente relacionados. Así mismo, el vínculo que establece cada persona con su cuerpo concuerda con el que se da con la sociedad y el territorio. Es así que, si cuido mi cuerpo, probablemente, y, en consecuencia, voy a ser cuidadoso con mi territorio y mi comunidad, por lo que desde esta perspectiva la danza se puede entenderse como una herramienta de transformación social e, incluso, ambiental.

- CAMILO ERNESTO FAJARDO

El territorio se vive como la delimitación de espacios físicos atravesados por circunstancias temporales, ya sea políticas, sociales o personales de parte de los individuos que lo habitan. En este sentido, el cuerpo como territorio se manifiesta en espacio delimitado, pero sensible, transitado y trasgredido por ese otro cuerpo social; así vienen a fijarse estatutos de lo sensible en este cuerpo trastocado, que permea la materia y construye, desde la tensión, en lo social y lo personal, memorias, lenguajes, marcas, algunas más delebles que otras. Sin duda, este cuerpo de carne y hueso, viene a ser territorio de lo sensible, abarcando ya no solo la delimitación espacial, pues en lo sensible las fronteras se expanden al universo personal y construyen desde lo micro (social, político, económico...) la historia y la memoria. — MELISSA TORRES

El territorio: una construcción colectiva y social

En la segunda sesión trabajamos con la «cartografía social». Fue también un ejercicio teórico-práctico, pero esta vez buscaba abordar y pensar el territorio como una construcción social. Para esto, dibujamos el territorio donde vivimos, ubicando los lugares que nos generaban confianza, miedo y en donde llevábamos a cabo prácticas representativas para nosotros o en donde compartíamos con nuestros familiares y amigos. Después reflexionamos acerca de nuestros descubrimientos y resaltamos la importancia, además del cuidado, de las diferentes formas de percibir y representar el territorio de manera individual y colectiva.

Muchos fueron los análisis acerca de la relación entre el territorio y la memoria:

El territorio cambia constantemente dependiendo de las vivencias y de las personas que lo habitan. En este sentido, tiene una memoria y por ser un resultado de ocurrencias, tiene una historia, guarda emociones, sucesos, alegrías, incluso crisis que lo marcan. Estudiándolo y reconociéndolo encontramos en él una historia de nuestros antepasados. — PAULA ALEJANDRA SÁNCHEZ

El territorio se establece como un lienzo donde se plasman todas nuestras acciones y en donde se refleja la evolución o involución de la historia. Es un reflejo de lo vivido y, por ende, un banco de recuerdos de lo que somos. — ANDRÉS ROBERTO CARO

El territorio puede ser todo, puede ser el mundo entero, el trabajo, la familia, los amigos, la vida o la muerte; en él se tejen relaciones, caminos y por ello todo eso se contiene en la vida de la gente, en su cuerpo, en su memoria, en su manera de entender el mundo, de recordarlo y vivirlo. — NATALIA RODRÍGUEZ

El territorio, visto más allá de un sitio geográfico o físico, es un conjunto de relaciones sociales, compuesto por memorias individuales o colectivas que se nutren por prácticas sociales, que se van determinando entre los propios sujetos que lo habitan o lo comparten. Incluso podemos referirnos a memorias colectivas como prácticas comunitarias que se realizan o se realizaban por comunidades con el fin de conservar costumbres ancestrales, historias colectivas, formas simbólicas de hacer o no hacer ciertas cosas, como defender el territorio, conformarespacios colectivos, etc. Pudiesenombraruns innúmero de prácticas. — CAROLINA GIRALDO

Para mí el territorio y la memoria tienen una estrecha relación debido a que el territorio que habitamos (llámese cuerpo, ciudad, país, entre otros) también lo construimos a partir de nuestras experiencias y de lo que conocemos acerca del mismo, de tal forma que la memoria juega un papel destacado cuando de acuerdo a esas vivencias y conocimientos que se tienen se vive en él de cierto modo. — MILENA GALINDO

Si hablamos del territorio colombiano hay toda una trayectoria de la violencia política que deja huellas en la cultura política colombiana, lo que genera subjetividades de individualidad, competitividad, indolencia, el todo se vale. En este contexto, el conflicto se convierte en posibilitador de pedagogías alternativas que permiten relacionarnos desde un espacio intersubjetivo, lo cual hace necesario construir «la racionalidad cordial» basada en la construcción de memoria colectiva a partir del diálogo y la interacción; el conocimiento de las huellas del pasado es evocado y ubicado en un marco que le da sentido, justicia, responsabilidad y reparación. La pedagogía de la memoria, como instancia de producción de conocimiento situado en relación con el contexto, es una buena alternativa para trabajar en los procesos con los jóvenes, así como de prácticas políticas y éticas en torno a la reflexión, orientadas a una transformación cultural desde una perspectiva crítica. «Hablar de la memoria implica recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos, hay saberes, pero igual emociones; hay también huecos y fracturas» (Jelin, 2001). — ANA ISABEL LIS

Esta relación es muy fuerte e indisoluble. Puesto que es el territorio el que materializa y significa nuestra existencia como individuos y como seres sociales y del planeta, todas nuestras memorias, irrevocablemente, estarán asociadas al territorio en el cual hemos vivido, habitado y amado. — CAMILO ERNESTO FAJARDO

El territorio viene a ser el lugar en donde se escribe, donde el lenguaje se pone y crea realidades; la memoria es la huella permeable que deja leer esos espacios donde los encuentros se han fundido y han trascendido en la construcción de formas de territorio, entendido como espacio sensible. Así, trabajar desde el cuerpo, el territorio y la memoria implica un rastreo desde lo ínfimo, lo local, lo personal, donde se condensan la mayoría de imaginarios globales. Aquí la mirada se expande mostrando, desde lo individual, las aristas de la gran esfera social. — MELISSA TORRES

Construyendo memoria: nuestro cuerpo y el encuentro con el otro

En nuestra tercera sesión trabajamos con herramientas participativas, artísticas y visuales. Siendo siempre a partir de un ejercicio teórico-práctico, se buscó proyectar en el otro las memorias propias, fuesen corporales o visuales. Para esto dibujamos una imagen que evocara mi cuerpo, mi territorio, en el cuerpo del «otro». Paralelamente, documentamos los trazos de este encuentro a través de la técnica visual stop-motion, generando unas memorias visuales y artísticas de este peculiar encuentro con el «otro». Finalmente, compartimos y reflexionamos nuestras experiencias y descubrimientos cómo la relación entre el uso de herramientas corporales, artísticas y visuales construyen memoria.

Las herramientas son bastante valiosas, son una manera sutil de acercarse a la memoria, a la historia de cada niño y de que ellos expresen lo que sienten, piensan y así acepten su cuerpo y su territorio. Por medio de estas actividades se pueden identificar qué cosas de su cultura quieren resaltar, sea danza, canto, comida típica etc. También hacen propia su cultura y se identifican con las costumbres de su tierra, además queda un material para archivo (video, presentación, animación) que documenta esas costumbres, recuperándolas. — PAULA ALEJANDRA SÁNCHEZ

Estas herramientas se pueden aplicar a modo de ejercicio de sensibilización sobre el espacio donde habitamos (territorio) ligado al espacio que somos (cuerpo).

- ANDRÉS ROBERTO CARO

Es importante reconocer que el trabajo con el cuerpo es una manera de pensar y recordar que en el cuerpo se pueden inscribir muchísimas experiencias y conocimientos, por lo tanto, debe replantearse el uso del mismo en los lugares académicos para reflexionar sobre este, no solo como algo que esta allí, sino como algo que tiene posibilidades de transformación y sanación. — NATALIA RODRÍGUEZ

La cartografía tanto corporal como social son herramientas útiles para identificar relaciones, emociones, memorias propias y colectivas, prácticas sociales, intereses compartidos, vivencias, espacios de socialización y de aprendizaje, etc. Como herramientas las he aplicado en algunos espacios con niños y jóvenes, siendo un mecanismo clave para la reconstrucción de memorias colectivas. — CAROLINA GIRALDO

Son herramientas valiosas que indiscutiblemente me ayudan a despertar y a afianzar procesos de creación, imaginación y diversión entre niñas, niños, jóvenes y adultos, sin importar sus diferencias, gustos, sueños y demás particularidades, para llegar en ese momento en el que se plantea la actividad como posibilidad de obrar como un solo cuerpo. — MILENA GALINDO

Son importantes las herramientas participativas y visuales para el proceso pedagógico que se trabaja con las familias, con el propósito de que se vinculen de forma activa en el programa. Estas brindan elementos para hacer una lectura con claridad de las realidades, además, fortalece y nutre nuestro encuentro humano con los participantes del proceso. — ANA ISABEL LIS

Me permiten realizar una mirada práctica para desarrollar metodologías y dinámicas pedagógicas que posibilitan la lectura desde lo social y lo político, posicionando a los sujetos desde el empoderamiento territorial, entendiendo este como el espacio habitado tanto estructural como cultural y personalmente. — MELISSA TORRES

¿Hacia dónde vamos?

Trabajando en red y proyectando nuestro futuro

A partir de esta primera fase de diagnóstico, elaboramos y reflexionamos acerca de la importancia de construir guías metodológicas claras para el trabajo de campo con otros grupos con quienes trabajan algunos de los facilitadores. Nos sentimos motivados para poder replicar estas metodologías, iniciar procesos de investigación y documentación audiovisual y, al mismo tiempo, abrir un espacio para intercambiar experiencias y resultados con otros equipos.

Al respecto, centramos las discusiones conceptuales en análisis acerca de la importancia de trabajar en red para visibilizar e intercambiar los conocimientos de cada grupo de niños yjóvenes:

Porque trabajando en red tenemos apoyo, en cuanto a recursos materiales y humanos, ideas. Se intercambian costumbres, comidas, danzas y las diferentes poblaciones pueden y reconocen la cultura de otras regiones. — PAULA ALEJANDRA SÁNCHEZ

Porque la realidad no es estática y cada día las percepciones cambian junto con las necesidades que nos competen. Todos estos conocimientos y experiencias se convierten en referentes y apoyos para seguir mejorando nuestras condiciones y la forma como coexistimos entre nosotros y con el entorno. — ANDRÉS ROBERTO CARO

Para conocer y reconocer que no somos los únicos a los que nos pasa, para crecer como otra alternativa de construir población, conocimiento e inclusión, para valorar lo que no es valorado, para recuperar lo que se está perdiendo, para disfrutar y romper con modelos hegemónicos académicos. — NATALIA RODRÍGUEZ

Trabajar en red permite vincular procesos y avanzar en escenarios de participación social con impacto en la comunidad, a su vez, el intercambio de conocimientos o saberes facilita construir diálogos como puntos de articulación social en los que se tenga en cuenta lo diferente, lo diverso, en pro de construir nuevos saberes y propuestas que apunten a una transformación social desde la equidad, el diálogo y la diferencia. — CAROLINA GIRALDO

Porque desde los conocimientos, las sensaciones y las experiencias particulares de cada uno de los participantes se enriquece el grupo. Además, se reconoce y valora grupalmente los aportes de cada uno. — MILENA GALINDO

El trabajar en red construye y reconstruye el tejido social, con sus múltiples colores que se hilan con las experiencias y conocimientos de las niñas, los niños y los jóvenes.

— ANA ISABEL LIS

103

Las redes son importantes en la medida en que visibilizan más nuestro trabajo, pues puede fluir mejor la información. Así mismo, podemos aprender de otras experiencias, lo cual nos ayuda a avanzar con rapidez en el conocimiento y en los resultados.

— CAMILO ERNESTO FAJARDO

El trabajo en red genera conexiones y rutas. En este caso, la mirada de niñas, niños y jóvenes, sobre sus formas de habitar los territorios personales, sociales y políticos, permite construir memoria desde el reconocimiento social de cada cuerpo que se habita, como una entidad consciente con voz propia acerca de su identidad como sujeto social.

— MELISSA TOBRES

A partir de las guías elaboradas iniciaremos un trabajo colaborativo e investigativo con algunos de los grupos. Las niñas y los niños iniciarán un diálogo intergeneracional al aprender herramientas visuales e investigativas para apropiarse de la memoria que tienen los adultos acerca de sus prácticas corporales y su territorio. Los procesos y resultados de la investigación producirán un montaje escénico y unas memorias visuales y escritas que les dan un rol protagónico y, además, estas serán divulgadas y compartidas en la plataforma virtual de la red. Ello debido a que partimos desde una postura donde niñas, niños y jóvenes son seres activos de su cotidianidad y participan en la transformación de la misma.

Soñamos con crear puntos de producción artísticos y sostenibles que tengan el potencial de transformar la vida de niños y jóvenes. Al respecto, compartimos ideas y opiniones de cómo nos imaginamos estos espacios y su proyección a futuro.

Deben ser distintos, dependiendo de la región; estar ubicados centralmente y ser accesibles a los niños y jóvenes. Deben contar con distintos materiales suficientes para las distintas actividades. Ojalá esté disponible un salón para cada práctica artística (uno para danza, otro para pintura, otro para producción audiovisual, etc.).

- PAULA ALEJANDRA SÁNCHEZ

Me los imagino como lugares donde se comparte y aprende, indistintamente de la edad o género. Espacios inclusivos abiertos al diálogo, la interacción y la participación alrededor de temas como el cuidado del medio ambiente, la defensa de nuestras tradiciones, la creatividad y el arte como forma de expresión. A futuro serán referentes para todos esos niños adultos que generen cambios sociales conscientes y libres de malas intenciones y ambiciones. — ANDRÉS ROBERTO CARO

En festivales, educando a los futuros formadores. — NATALIA RODRÍGUEZ

Son espacios que permiten a los niños y jóvenes la posibilidad de crear y ser partícipes de sus propios intereses y sueños, mientras aportan en la construcción de sujetos críticos, participativos, creativos y, lo más importante, sujetos felices... — CAROLINA GIRALDO

Espacios amplios, con recurso humano enamorado y apasionado por lo que hace, móviles y/o fijos, que a medida que avanza en el ejercicio de trabajar con niñas, niños y jóvenes va imprimiendo su sello de calidad, generando a la par mayores expectativas en cada uno de ellos frente a la vida, potencializando sus deseos de seguir soñando.

— MILENA GALINDO

Me imagino espacios de mucha creatividad, en donde puedan participar niñas, niños y jóvenes por igual, en el que se puedan acompañar diversos procesos que contribuyan a una red cultural que visibilice todo el conocimiento de esos sujetos que son partícipes en la configuración de una identidad colombiana que valora la diferencia y construye a partir de ella. — ANA ISABEL LIS

Sueño con el momento en que el arte sea un aspecto central y vital en el desarrollo humano de cada niño y que no se mire como una materia relegada a la cual se le dedica muy poco tiempo. — CAMILO ERNESTO FAJARDO

Estos espacios vendrían a ser puntos de escape y fuga a muchas dinámicas sociales, su construcción podría concebir la resistencia cultural como uno de los caminos de empoderamiento de las niñas, los niños y los jóvenes, partiendo de la voz y los imaginarios propios. — MELISSA TORRES

Recorrimos, paso a paso, nuestro cuerpo y territorio, recordando, recreando, transformando de maneras creativas nuestra memoria y proyectamos nuestras historias en el cuerpo del otro. Reflexionamos y compartimos metodologías y experiencias. Nuestra práctica e interacción colectiva fue una experiencia interesante de construir colaborativamente conocimiento y, al mismo tiempo, abrió nuevas preguntas y caminos por explorar. Finalmente, ideamos una guía para un trabajo común donde las herramientas aprendidas podrán ser replicadas de acuerdo a las necesidades, saberes y experiencias de cada grupo e individuo.

Soñamos con poder construir una plataforma para acoger diferentes comunidades, voluntarios, artistas, investigadores que quieran ser inspirados o puedan inspirar con su personalidad y conocimientos a todos los participantes. «Rompiendo brechas, danzando caminos».

La socialización de las apuestas de los semilleros en danza 2015

- Diana Marcela González Niño

Asistente de investigación, Gerencia de Danza

EN EL MARCO DEL VIII FESTIVAL DANZA EN LA CIUDAD, la Gerencia de Danza, a través de los grupos de investigación concertados por el componente de formación e investigación, realizó el día sábado 14 de noviembre, el conversatorio con los semilleros de investigación en la Casona de la Danza, «iVenga le cuento!», el cual buscó generar un espacio en el que se dieran cita todos los participantes de los semilleros y del seminario permanente para dialogar desde diferentes detonantes, sobre preguntas, problemas y necesidades en torno a la importancia del fenómeno artístico de la danza.

Con este conversatorio se abrió un escenario de intercambio desde diferentes puntos de reflexión, en el que estuvieron los semilleros: «Emprendimiento e industrias culturales en danza», «Pedagogía en danza e inclusión», «Dramaturgia en la danza», «Cuerpo, territorio y memoria. Tejiendo redes para el trabajo corporal y participativo con niños», «Memoria y tradición. Escenario para la construcción de la historia de la danza tradicional colombiana», «Identidad cultural en la obra de la danza» y el «Seminario de investigación permanente».

Este encuentro utilizó una metodología que posibilitó, en la primera parte de la sesión, la socialización de las temáticas abordadas por cada uno de los semilleros, sus metodologías de trabajo y sus estrategias de investigación. Los contenidos desarrollados fueron:

En el caso del semillero «Emprendimiento e industrias culturales en danza», su investigación se desarrolló a partir de la reflexión sobre cómo la danza genera valor; los procesos que determinan los símbolos que se están utilizando en las industrias creativas para generar dicho valor; la danza como una forma de capital corporal y la pregunta sobre de qué manera se da la transformación de ese capital. El valor en términos de transformación social; cómo la práctica profesional de la danza puede eliminar la violencia de un territorio y las estrategias actuales que se están utilizando para transformar el capital corporal. Fueron estos algunos de los detonantes desde donde se desarrolló esa investigación.

Por otra parte, el semillero «Pedagogía en danza e inclusión» estableció la discusión sobre nuevas perspectivas en los procesos de enseñanza de la danza; las reflexiones sobre cómo hacer una pedagogía que piense en todos y en cada uno; las estrategias que posibiliten desmanchar la mirada frente a los prejuicios marcados cuando se trata de enseñar en grupos en condición de discapacidad; la idea de la coexistencia, cuando reconocemos que no estamos separados los unos de los otros y cómo la experiencia de la vida se nutre en medio de la diversidad.

Desde el semillero «Dramaturgia en la danza» la propuesta se desarrolló a partir de la reflexión sobre los procesos de composición y cómo interviene la dramaturgia si se asume como el método que decanta eso que nace de algo que inquieta la emocionalidad de un creador, elemento que se traduce a partir de lenguajes corporales y le da lugar a lo que se piensa y que se quiere comunicar al público espectador.

Posteriormente, el semillero «Cuerpo, territorio y memoria. Tejiendo redes para el trabajo corporal y participativo con niños» nos compartió las estrategias sobre cómo desarrollar procesos de reparación colectiva y personal, a través de la práctica de la danza; la experiencia de ser un facilitador en la comunidad, brindando herramientas para la construcción de un conocimiento que se hace en conjunto, poniendo como protagonistas a las niñas, los niños y los jóvenes en el desarrollo de actividades culturales que sean sostenibles en cada territorio.

Desde el semillero «Memoria y tradición. Escenario para la construcción de la historia de la danza tradicional colombiana» se propuso el interés de una investigación que se pregunta por la historiografía de la danza en Colombia, además del vacío que existe en materia de memoria sobre la vida y obra de artistas de la danza del país.

El semillero «Identidad cultural en la obra de la danza» nos compartió los ejes principales de su investigación que fueron: los fenómenos sociales que se dan en torno a una práctica dancística y la relación entre identidad y cultura frente a la fuerza que han cobrado los imaginarios sociales construidos sobre el mundo árabe en Colombia.

De otra parte, quienes asistieron al «Seminario permanente de investigación en danza» abordaron sus propios procesos investigativos en el ejercicio de iniciar la construcción de sus estados del arte, para lo cual asumieron la pregunta por la relación con el propio cuerpo y el otro, la relación con el espacio y con el espectador, los elementos que integran al danzante, que logran alterar la realidad de la vida diaria y acaparar la atención del espectador.

El desarrollo del conversatorio dio lugar a la reflexión y al intercambio de conocimientos, en tanto permitió conocer diferentes enfoques y experiencias que investigan el fenómeno de la danza. Fue un proceso que posibilitó el intercambio de saberes de forma colectiva y diversa a través del diálogo desde el que participaron maestros en danza, artistas, antropólogos, gestores culturales, educadores y bailarines que buscaban orientar sus esfuerzos al desarrollo de iniciativas que contribuyeran al desarrollo de la investigación en danza y a la reflexión sobre la necesidad de esta en las prácticas artísticas en Colombia. Unos miembros de los procesos en la Casona, otros participantes en los grupos de semilleros, otros con sus inquietudes individuales y algunos invitados como agentes externos, confluyeron en el espacio maravilloso de la Casona para decir: ivenga le cuento mis inquietudes investigativas y las que me generan las suyas!



III PARTE SEMINARIO PERMANENTE DE INVESTIGACIÓN EN DANZA

En la idea de aportar elementos básicos para el mejoramiento de las competencias investigativas de directores y bailarines interesados en la materia, durante 2015 la Casona de la Danza los recibió en sus instalaciones para departir y compartir instrucciones sencillas sobre la manera de aproximarse a un tema de investigación.

Fueron treinta y dos horas distribuidas en el año dedicadas a interrogarse sobre sus propios intereses, conversar con personas investigadoras en danza, establecer parámetros para la construcción de sus propios estados del arte y realizar procesos de escritura (soportados en herramientas tecnológicas, como bases de datos virtuales y normas APA, por ejemplo) puestos a consideración de sus pares.

La socialización de los intereses de cada quien fue constante y el desistimiento de algunas personas evidente. Sin embargo, en el marco del VIII Festival Danza en la Ciudad, el día 14 de noviembre de 2015, dos de las participantes más consagradas compartieron sus pesquisas investigativas con los integrantes de los semilleros y con las personas, quienes como asistentes, escucharon y preguntaron, en un espacio que como Gólgota permitió a unos y otros exponer sus experiencias investigativas como aporte al engrandecimiento de sus propósitos con la danza más allá del movimiento del cuerpo.

Todo lo anterior, completa el interés por conocer las inquietudes investigativas que surgen a partir de la danza, pero también permite evidenciar la necesidad de seguir insistiendo en el esfuerzo por lograr que quienes viven la danza también la relaten, construyan memoria y trasciendan en la historia no contada de la danza capitalina.

Mi proceso, buscando el duende

- Luisa Luna

Participante en el «Seminario permanente de investigación en danza»

Eso tiene mucho duende [...], el duende no está en la garganta, [...] sube por dentro, desde las plantas de los pies [...] para buscarlo no hay mapa ni ejercicio. Solo se sabe que quema la sangre [...] los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, ya bailen, ya toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende. (García Lorca, 2003, 2)

ESTAS SON ALGUNAS DE LAS PALABRAS que me llegaron e inspiraron al realizar una búsqueda profunda y permanente sobre el sentir de la danza. De ahí surge la idea de hacer una reflexión sobre mis procesos como intérprete, coreógrafa, docente y espectadora.

Este proceso me llevó hacía varias preguntas que cada vez crecen más. Para abordarlas, considero necesario reconocer la relación con el propio cuerpo, con el de los demás, con el espacio, con el espectador, con el sentir de cada momento y con lo que se quiere expresar, entre otras cosas.

De esta manera surgió la inquietud sobre lo que sucede en Dhara Danza, desde el momento en que se reúnen mujeres a contar sus vidas a través del cuerpo, a vivir procesos de catarsis —porque la danza remueve sus sentimientos—, así como los ensayos, encuentros y clases, y luego el proceso de creación, de tejer en conjunto esas historias y manifestarlas en la puesta en escena. Para ello, estimo significativo hacer una exploración a través de las historias de algunas mujeres que han pasado por Dhara Danza y sobre la percepción que tienen algunos espectadores. Así podré generar una discusión-reflexión que confronte las inquietudes planteadas con la información encontrada. Este escrito es un primer acercamiento, una búsqueda de más preguntas, que permitan abrir puertas para continuar con esta investigación.

El punto de partida fue cuestionar sobre el cómo ha sido esa relación con el propio cuerpo. En algunos casos, o en el momento de aprender una técnica de danza, usualmente se busca representar o seguir una serie de movimientos, ya que esto ayuda a que el cuerpo los incorpore y así explore nuevas formas de expresión. Con el tiempo, si no se rompen o trascienden ciertas estructuras o condicionamientos mentales y no se reconoce el propio movimiento, desde posibilidades que permitan redescubrirse, puede que esa serie de movimientos se vuelvan carentes de sentido y se siga una línea de imitación. Además, si bien

el cuerpo necesita un entrenamiento físico que proporcione unas condiciones favorables para el desarrollo del movimiento y la apropiación de una técnica, es importante que ese entrenamiento físico vaya acompañado de una consciencia corporal y espiritual.

Esto permite comprender que la exigencia y la calidad del movimiento es un proceso personal que solo se evidenciará cuando este trascienda la presencia escénica y se lleve a la vida misma. Se podría decir que partimos de un cuerpo-imitación que es llevado a un cuerpo-expresión o cuerpo-vivencia, soltando la o las técnicas que se han transitado, reconociéndose en otros movimientos, que van más allá del movimiento mismo, viviendo y sintiendo la danza. Danzando con el corazón, descubriendo lo inimaginado.

Jenny Hernández, alumna de Dhara Danza, plantea al respecto:

Descubrí un cuerpo tímido al movimiento que poco a poco comenzó a despertar y a sentir que es posible ser uno con la tierra y el universo. Al girar, sentí libertad profunda, como si volara en una atmósfera bellísima que podía también ser real, porque aprendí a construir mi realidad desde la danza, desde ese espacio de energías únicas, de energías comunes y auténticas.

Este cuerpo-expresión o cuerpo-vivencia lo podemos definir como un ser habitado que se deja vivir cada experiencia como parte de su vida total, más allá de lo escénico. Por tal razón, una cosa es representar una emoción o sentimiento sin conocerlo o vivirlo a expresarlo desde lo vivido. Así mismo, observamos una distancia entre representar y expresar.

Otro aspecto de esa relación es la aceptación. Laura Ramírez, alumna de Dhara Danza, dice:

Con el video de la primera presentación quise llorar, por la incomodidad que me causaba ver mi cuerpo y no poder reconocerme, y en el de la última se ve ya una memoria del cuerpo, muchos detalles por mejorar, pero una aceptación de quien soy.

Por otro lado, Adolphe Appia, en un texto de Isadora Duncan, plantea al respecto: «Ser artista [...] significa ante todo no tener vergüenza del propio cuerpo, sino amarlo en todos los cuerpos, comprendiendo el propio» (Duncan, 2003, 17). Carolina Rojas, también alumna de Dhara Danza, complementa: «También he sentido que descubriendo las distintas maneras en que se puede manifestar la belleza reconozco, poco a poco, mi propia belleza en su único estilo». Comprender el propio cuerpo es escudriñar en las profundidades de nuestro ser, es entrar en un viaje con infinitas posibilidades de descubrimiento, que puede no tener fin.

De otra parte, si relacionamos esa búsqueda para llegar al cuerpo-expresión o cuerpo-vivencia con la imagen del duende de García Lorca, cabe anotar lo que José Martínez Hernández expone:

Revela hasta qué punto la verdadera creación es un proceso de ascesis y despojamiento; no es un poner, sino un quitar; no es componer, sino desgarrar; no consiste en alzarse con orgullo sobre el andamio seguro del talento, sino en arrodillarse,

huérfanos y desvalidos, ante el espejo de la fatalidad. El duende surge en la superación de toda técnica y artificio, brota como un milagro, como un entusiasmo sagrado. (2011, 93)

Así, cada experiencia escénica se convierte en una oportunidad y un intento para que ese ser que se está confrontando consigo mismo y con el espectador pueda soltar todo aquello que lo ata y no le permite sentir la esencia de la danza, la esencia de su ser.

El cuerpo es el exterior de un mundo sutil y espiritual, se podría afirmar que la danza no se realiza desde afuera hacia afuera, sino que es una conexión íntima, que viene desde lo más profundo del ser y se proyecta.

Paul Valéry escribe: «También se puede comparar a la bailarina con una flama o, en suma, con cualquier fenómeno que se sustente visiblemente en el consumo intenso de una energía de cualidad superior» (2001, 48). Esta idea nos permite relacionar esa energía de cualidad superior con la importancia de apropiarnos de nuestro cuerpo y nuestro ser. Más allá de una consciencia corporal, espacial, temporal, entre otras, debe surgir una consciencia más íntima, más profunda y vehemente, que manifieste esa energía de cualidad superior desde las entrañas del ser.

«En escena se siente mucha adrenalina, la cual con el tiempo se vuelve una sensación muy deseada», anota Laura Ramírez. Este es un estado donde todo pasa rápido y no se comprende realmente qué sucede con el cuerpo o qué emociones se viven. No hay una consciencia, la adrenalina se apodera y actúa generando una sensación agradable, aunque no comprensible.

Al respecto, también Dina Román, alumna de Dhara Danza, afirma: «El tiempo se pasa volando, es estar ahí, muy presente, pero también muy ausente, no soy yo, es una transformación, una dimensión de mí».

Idea que también se podría asociar a esa sensación de adrenalina, cuando se hace consciente y comprensible, más no racional, cuando nos acercamos a ese cuerpo-vivencia y permitimos que actúe sobre nosotros, con el duende de García Lorca y con ese consumo intenso de una energía de cualidad superior que menciona Valéry, quien complementa con estas palabras: «Una acción transferida a un mundo, a una especie de espacio-tiempo, que ya no es del todo el mismo de la vida práctica» (2001, 46).

Ese espacio-tiempo que «ya no es el mismo de la vida práctica» se convierte en una excusa para reinventarse la vida dejando a un lado todo eso que se carga en la cotidianidad. Al respecto, Dina Román expresa: «Me desconecta de los rollos emocionales, de los rollos racionales, de los conflictos de la vida, de las angustias de la existencia, de la pesadez de la vida».

También la percepción de la realidad de la vida diaria es alterada en la escena, la cual se convierte en un ritual, en el que la bailarina se prepara para confrontarse a sí misma desde la desnudez de su alma, frente a un público expectante, igualmente anhelante de vivir otras experiencias que los transporten.

Como lo menciona Carlos Soto:

No hay danza de manera efectiva hasta que el acto creativo no se completa en el espectador [...]. El espectador es un creador, no puede evitar serlo. La obra le pertenece de un modo distinto pero inseparable a como le pertenece al coreógrafo y al intérprete. [...] Es necesario aceptar que su experiencia, propiamente dancística, es la de una conmoción, es decir, la experiencia de una reconstrucción en él del movimiento mismo que mira. (2008, 19-20)

A partir de esta idea, tomo al duende —o energía de cualidad superior— para preguntarme, cómo hacer para que esa relación entre artista y espectador se logre sin buscar siempre lo complejo, sino a partir de la sencillez de la intención misma y se consiga así un instante mágico. Un movimiento tan sutil que cualquier ser humano pueda hacer, pero cuya marca de diferencia sea ese algo sublime que le impregna al movimiento.

Kant habla acerca de lo bello y lo sublime, y considero que esa diferencia puede acercarnos a responder esta pregunta, la cual por ahora solo mencionaré: «Lo sublime conmueve, lo bello encanta». «Lo sublime ha de ser sencillo, lo bello puede estar limpio y adornado» (1990, 32).

En esa relación con el otro, inconscientemente, tanto el artista como el espectador se reúnen en un espacio para entrar en otro mundo, dejando su realidad atrás y la huella de lo que se vive tan solo en ese instante, que es inigualable e irrepetible. Así se encuentren, nuevamente, artista y espectador en ese mismo espacio, no podrá suceder lo mismo.

Es una cita a ciegas donde lo que se va a vivir no se puede planear, tan solo surge; es un instante donde se puede sentir una conexión profunda o una desconexión aterradora. Esta cita puede llevar al espectador a un cúmulo de emociones, entre las que puede estar el recuerdo de vivencias anteriores, como nos cuenta Mónica Echegarreta, espectadora en una muestra artística de Romalé Danzas Gitanas:

Cuando salieron las primeras bailarinas, vistiendo indumentaria tradicional gitana, recordé a una mujer que conocí hace siete años atrás, a las afueras de La Alhambra, en Málaga (España). Esta persona, de piel tostada y ojos azules como zafiros, vestía ropajes similares al de las chicas que se preparaban para danzar entre nosotros. Recordé la falda que la mujer llevaba y también la cesta de hojas de romero que vendía. Inmediato a ese (breve) viaje mental, L'Aldea se colmó de melodías gitanas cargadas de nostalgia y vida. Y fue entonces que empezaron a bailar. Cada danza fue una experiencia catártica distinta, una invitación a apropiarse de culturas inadvertidas por nosotros.

De igual manera, para llegar a esa cita a ciegas, existe un mundo previo, un antes que cuenta historias que quizá no se evidencian en la escena. Historias que marcan la vida de quienes están involucrados. A propósito de esto, Carlos Soto dice: «La ejecución, que ha sido precedida por un trabajo objetivo y subjetivo con el propio cuerpo, abre una puerta para que se muestre (se exponga), se ponga a prueba y se consuma el desarrollo de la propia identidad que se ha venido produciendo en el trabajo previo» (2008, 184).

Valéry plantea que el proceso creativo es, en sí mismo, una obra de arte, una danza. Es en este proceso donde no solo existe una relación con el propio cuerpo, también existen otros cuerpos y otras historias que se entretejen y que permiten la creación.

A propósito, Jenny Hernández señala:

Sentir es mi mayor aprendizaje y esto nunca se da en solitario. Ver y percibir en otros cuerpos la fuerza de la vida, la expresión del alma que logra a veces capturar el cuerpo, estar rodeado y rodear con la mirada, el giro, el desplazamiento, confiar aún en la disparidad, en la improvisación y el ensayo... Todo junto en un momento, en un espacio mediado por la música y las voluntades dispuestas a arriesgarse a la danza.

La relación con los demás cuerpos implica relacionarse con algo más que un cuerpo físico, es encontrarse y reconocerse en el otro. Es compartir la vida en ese movimiento auténtico, haciendo parte de todos, tocando sus vidas y dejándose tocar la propia.

Mónica Echegarreta, como espectadora, manifiesta:

La evidente pericia de algunas bailarinas mezclada con la inexperiencia de otras, parecían formas de aprehender sus procesos. Así, tal libertad, autenticidad e impetuosidad que funda los preceptos de la música balcánica, parecía estar inscrita allí, en las pieles de cada bailarina.

Estas formas de relacionarse permiten que el grupo vaya construyendo una identidad. No es algo que se busca ni que se pueda forzar a ser, cada integrante imprime parte de su ser, ayuda a tejer y construir la vida del grupo.

Carolina Rojas comenta sobre esto:

Aprendí que es importante empoderarse, cada una, como parte de la tribu, eso le da más fuerza y presencia al grupo. También a apreciar la belleza y el encanto particular de la personalidad de cada compañera. Creo que he entendido que la belleza y el encanto femenino pueden manifestarse de infinitas formas, ninguna de estas tiene que ser más poderosa o más importante que otra. Esa diversidad al mismo tiempo proporciona una magia única a cada grupo.

Para finalizar, considero que Dhara Danza es un espacio de continuo aprendizaje, un laboratorio de vida en el que descubrí y encontré infinitos mundos que a la vez son mis reflejos, un espacio donde puedo ser y tengo la oportunidad de equivocarme para aprender, un espacio abierto a quienes quieran permitirse experimentar y crear en conjunto caminos de vida.

Al respecto, Carolina Rojas afirma:

En conclusión, pienso que la danza es mucho más que lograr una destreza, una coordinación, una gracia, una habilidad corporal y expresiva. He sentido que la danza

desencadena procesos de sanación individual; cuando se realiza en grupo, nos muestra cómo establecemos relaciones y nos da luces de cómo podemos canalizar nuestra conducta y temperamento para lograr cosas en colectivo, fluidamente, sin resistencias, con empatía, con respeto.

Me parece importante resaltar que el proceso que se vive con la danza es tan profundo que se convierte en un camino de vida y sanación. Para permitir que el duende queme la sangre, debemos entregar todo nuestro ser al misterio y vivir lo sagrado en lo profano.

Finalizo con las palabras de una de mis maestras, Miriam Peretz, de Israel:

La danza habla un lenguaje universal, expresa las dimensiones más profundas de nuestro ser en un importante camino de sanación personal que ofrece una forma única y un poderoso medio de expresión de profunda emoción y anhelo espiritual. Ha sido mi herramienta para desbloquear la sabiduría dentro de mi inconsciente.

Referencias bibliográficas

Duncan, I. (2003). El arte de la danza y otros escritos. Ediciones Akal.

García Lorca, F. (2003). *Teoría estética del duende*. Ediciones El Cardo. Recuperado de: http://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf

Kant, I. (1990). Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime. Alianza Editorial.

Martínez Hernández, J. (2011). La teoría estética de Federico García Lorca. En *Art, Emotion and Value*. 5th Mediterranean Congress of Aesthetic. Recuperado de: https://www.um.es/vmca/proceedings/docs/9.Jose-Martinez-Hernandez.pdf

Soto Pérez, C. (2008). Proposiciones en torno a la historia de la danza. LOM Ediciones.

Valéry, P. (2001). Filosofía de la danza. En *Revista de la Universidad de México*, (602, 603, 604), 45-50. Recuperado de: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/15189/public/15189-20587-1-PB.pdf

Primeros pasos de una aproximación desde la comunicación social hacia la danza contemporánea

Vilma Patricia Guzmán Corrales

Participante en el «Seminario permanente de investigación en danza»

La experiencia personal narrada a continuación me llevó a la búsqueda de una técnica para bailar, que con el tiempo se fue transformando en una inquietud, un camino con tres momentos como pasos en el proceso de mi investigación: (1) el primero es el acercamiento a la danza, a partir de una invitación a formar parte de un grupo, sin la intención de aprender a bailar; (2) el segundo, la necesidad de aprender una técnica de danza, que se despertara a partir de una experiencia personal; (3) y el tercero, el contacto con la danza contemporánea a partir de talleres, a través de los cuales surgió el deseo de conocerla a profundidad.

Mi experiencia con The Legacy

Eran las 3 p. m. del 25 de junio de 2009, estaba viendo televisión cuando dieron la noticia: Michael Jackson había muerto. Sin saberlo, ese momento sería el inicio del enfoque que en el futuro le daría a mi carrera. Triste por la noticia, porque fue un artista que admiré desde mi adolescencia, formaba parte de mi generación, me dediqué a escudriñar en Internet acerca de él. Era admiradora de su música desde 1979, pero no me consideré *fan* sino hasta ese momento, aunque había estado pendiente de las noticias sobre él e incluso había comprado su disco *Bad* en 1987.

Un año después, con la intención de conmemorar el primer aniversario de su muerte, muchos grupos de *fans*, en diferentes países, organizaron a través de Facebook una vigilia. Así encontré al grupo The Legacy, quienes también convocaban, pero en Bogotá. La cita

fue el 25 de junio de 2010, a las 6 p. m., en la calle 85 con carrera 15. Con gran expectativa, camino al evento, imaginaba que me iba a encontrar con personas más o menos de mi edad; al llegar, para mi sorpresa, estaban allí niños, adolescentes y adultos; las personas mayores en ese grupo tenían en promedio 35 años y quienes eran contemporáneos a mí, en su mayoría, eran los padres de quienes estaban reunidos para homenajear al rey del *pop*. Sorprendida por ese hecho, ese día me mantuve con bajo perfil al lado de los padres de los asistentes.

Pasaron dos meses y, en agosto, me volví a reunir con ellos nuevamente, debido a una exposición de un pintor de arte *pop*, Omar Gordillo, quien dibujaba a Michael Jackson. Para esa actividad, los organizadores tomaron lista; fue ahí donde me di a conocer y me invitaron a ver los ensayos que ellos hacían de las coreografías del cantante.

En principio, cuando asistía, mi intención era tomar nota acerca de lo que hacían ellos, para así realizar mi primer artículo en una revista de Internet llamada *Suite101.net*, en la que recién me habían aceptado como escritora *freelance*. Cada domingo en las mañanas me daba cita con The Legacy, en el parque El Virrey (carrera 15 con calle 86) para ver sus ensayos. Para sorpresa mía, los organizadores Catalina Cuéllar, Claudia M. Ramírez, Édgar Duarte, Joanna Bautista (q. e. p. d.), Carolina Hernández y Ana Marisol Velandia quisieron que formara parte de la coreografía, por lo que me pidieron que durante uno de los bailes que iban a presentar en el Centro Comercial San Martín llevara el pendón alusivo a Michael Jackson, gesto que me conmovió y me llenó de felicidad.

Así empecé a formar parte de los ensayos para aprender las coreografías de Michael Jackson. Esos ensayos eran con el fin de hacer presentaciones en los centros comerciales en fechas como la celebración del cumpleaños de Michael Jackson o Halloween. Algunas tuvieron en ocasiones un sentido social, pues uno de los objetivos fue recolectar juguetes, que después se repartieron en el mes de diciembre en fundaciones que ayudaban a los niños.

Y llega el reality show «Colombia tiene talento»

Pasaron casi dos años como integrante de The Legacy, aprendiendo las coreografías de forma empírica, cuando salió por primera vez en la televisión colombiana una convocatoria para participar en el *reality show* «Colombia tiene talento», del canal RCN. Las audiciones se realizaron el 16 y 17 de diciembre de 2011, y la emisión del programa se hizo a partir de marzo de 2012. No sabía muy bien de qué se trataba, porque era un formato de concurso que hasta ahora llegaba al país, así que me presenté bailando música de Michael Jackson.

Mi intención no era imitarlo, sino hacerle un homenaje y bailar su música. Sin embargo, debido a los nervios del momento, mis respuestas a las preguntas de Alejandra Azcárate, uno de los jurados, condujeron a creer que era una imitación, por lo que se ridiculizó mi presentación.

Cuando vi la emisión del programa fue impactante, pues hay detalles que solo se hacen presentes al aire; por ejemplo, la expresión del rostro de los jurados, que fueron imperceptibles, en ese momento, porque estaba muy lejos de ellos, como los comentarios tras

Mi encuentro con la danza contemporánea

Tras la experiencia de «Colombia tiene talento» investigué en YouTube un género de danza que me brindara la técnica para bailar la música de Michael Jackson, y para sorpresa no fue el *pop dance*, como pensaba, lo que se asemejara a lo que él hacía, sino la danza contemporánea. Con el tiempo me enteré que Michael exigía a sus bailarines haber tomado clases de *ballet* y que él usaba diferentes técnicas de danza, entre ellas el *jazz* y la danza contemporánea. Luego, en mi búsqueda de una academia, encontré al coreógrafo, bailarín y profesor Yehison Rodríguez, quien dictaba talleres de danza contemporánea para principiantes. A medida que fue pasando el tiempo y conocí más de esta danza, me fui enamorando de ella. Asistía a las presentaciones de mi profesor, pues era mágico ver bailar en un escenario a quien me dictaba las clases.

Mi primer contacto con los actores de la danza contemporánea, aparte de mi profesor, está relacionado con el hecho de querer escribir un artículo sobre la danza contemporánea en Colombia. Le pedí entonces a Yehison Rodríguez que me guiara sobre el tema, entonces me habló de Ricardo Rozo (dueño del espacio en donde dictaba las clases) y con quien también audicioné y tomé una clase algún día. También supe de Raúl Parra y Carlos Jaramillo, a quienes conocí después de un tiempo de haber escrito el artículo. Igualmente encontré algunos datos acerca de Peter Palacio y Álvaro Restrepo. Incluso me enteré de la existencia del Festival Danza en la Ciudad, y fascinada asistí a la programación.

Cuando Yehison Rodríguez se dio cuenta de que estaba enamorada de la danza contemporánea, me dio la idea de que esta fuera la base para ejercer mi profesión como comunicadora social, siendo crítica de esta danza. Al comienzo me reí, porque hasta ahora me estaba enterando del tema y era irrisorio que pudiera ser una crítica de ese género. Sin embargo, él me dijo que lo que necesitaba eran por lo menos unos tres años de investigación y entonces podría hacerlo. Me encontré entonces con la sorpresa de que, en Bogotá, el Idartes y la Universidad de los Andes estaban haciendo un concurso de periodismo y crítica para las artes en el Programa Distrital de Estímulos 2013, y como parte del concurso hacían seminarios para instruir a los asistentes sobre cómo hacer crítica para las artes. Entonces, tomé la decisión de asistir los días 16, 17, 23 y 24 de abril de 2013. Inicié así el enfoque que le quería dar a mi carrera como comunicadora social, investigadora y, quizás, en el futuro, una crítica de danza contemporánea.

Participé después en el II Congreso Nacional de Investigación en Danza, patrocinado por el Ministerio de Cultura y la Universidad Jorge Tadeo Lozano, en el mismo año 2013, entre el 22 y el 24 de agosto, y me sorprendió que uno de los ponentes era Raúl Parra. Fue allí donde logré conocerlo y le hablé sobre el artículo que había escrito. Gracias a las investigaciones que él había hecho para el Ministerio de Cultura con respecto a la danza, logré tener un enlace en la web como referencia, que me sirvió de fuente para sustentarlo. En noviembre, también del mismo año, fui al taller «El ojo crítico», dictado por el maestro Omar Khan, actividad académica de Danza en la Ciudad, en el que volví a tener contacto con Raúl

Parra como compañero y luego como maestro en otro de los talleres.

En septiembre de 2013 conocí al maestro Carlos Jaramillo, cuando se hizo el lanzamiento de la obra *La esquina desplazada*, gracias a la cual él estaba en Colombia, pues el Ministerio de Cultura lo eligió para dirigirla. Ese encuentro fue bastante emotivo porque cuando escribí el citado artículo, el maestro se encontraba viviendo en Hamburgo, entonces pensé que no lograría conocerlo nunca.

Ya en el año 2014, en el mes de agosto, acudí a un laboratorio patrocinado por la Fundación Formarte: Danza y Música, el Idartes, el Ministerio de Cultura, la Universidad Jorge Tadeo Lozano, la Alcaldía de Bogotá, entre otros, en el que recibí clases acerca del cuerpo y sus expresiones con el entorno, con los sentimientos de la vida cotidiana.

Después, en el mes de septiembre de 2014, participé por unas becas de asesoría en investigación para la danza patrocinado por el Idartes y la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Me adjudicaron la beca presentando la justificación de mi anteproyecto de trabajo de grado; ya en ese momento tenía la inquietud por abordar la danza contemporánea desde la comunicación, y allí encontré una guía para darle forma a mi tema de investigación.

Al pensar cómo aproximarse al tema de la danza contemporánea surgen preguntas como: ¿la danza contemporánea es un lenguaje? ¿Por qué no se tiene tanto conocimiento de esta danza como sí se tiene del *ballet*? ¿Por qué en los imaginarios de la gente en general no hay un concepto claro de qué es la danza contemporánea? ¿Cómo se podría ayudar a construir un imaginario desde la comunicación social con respecto al concepto de danza contemporánea para que este sea generalizado en las personas poco acostumbradas a presenciar este arte dancístico? Este es entonces un trabajo inicial que emprendo para poder responderlas desde la comunicación social pero enfocada hacia la danza contemporánea, y que, probablemente, generará varios productos de investigación.



