

Tránsitos de la investigación en

# danza



# *danza*

Tránsitos de la investigación en

**Volumen VI**



INSTITUTO  
DISTRITAL DE LAS ARTES  
IDARTES



## **ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ**

Claudia Nayibe López Hernández  
*Alcaldesa Mayor de Bogotá*

## **SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE**

Catalina Valencia Tobón  
*Secretaria de Cultura, Recreación y  
Deporte*

## **INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES-IDARTES**

Carlos Mauricio Galeano Vargas  
*Directora General*

Maira Salamanca Rocha  
*Subdirector de las Artes*

Hanna Paola Cuenca Hernández  
*Subdirectora de Equipamientos  
Culturales*

Leyla Castillo Ballén  
*Subdirectora de Formación Artística*

Liliana Morales Ortiz  
*Subdirectora Administrativa y  
Financiera*

## **GERENCIA DE DANZA**

María Paula Atuesta Ospina  
*Gerente de Danza*

Jenny Bedoya Lima  
*Apoyo misional transversal, líder  
de articulación/Danza y Comunidad*

Daye Escobar Pavajeau  
*Apoyo misional/Danza y Comunidad*

Diego Montaña  
*Apoyo misional transversal, líder  
de articulación/Danza y Comunidad*

Sebastián Gómez Ortiz  
*Apoyo operativo/Fomento Danza*

Juan Carlos Ortiz Ubillus  
*Líder misional/Plataforma Orbitante*

Ana María Vitola  
*Apoyo operativo/Plataforma Orbitante*

Sebastián Camilo Molina  
*Apoyo operativo/Plataforma Orbitante*

Patrick Fabián Sternberg Rubiano  
*Producción ejecutiva/Circulación  
de la Danza en la Ciudad*

Nelson Enrique Rubio  
*Producción ejecutiva/Circulación  
de la Danza en la Ciudad*

Lady Alejandra Pérez Niño  
*Gestión administrativa y financiera  
de la Gerencia de Danza*

Silvia María Triviño Jiménez  
*Apoyo de gestión administrativa  
de la Gerencia de Danza*

Liliana Carmona  
*Apoyo de gestión administrativa  
de la Gerencia de Danza*

Claudia Ordóñez  
*Acciones para la divulgación y enlace  
con Comunicaciones*

Greyson Linares  
*Productor general y enlace con  
Producción*

## **PUBLICACIONES IDARTES**

María Barbarita Gómez  
*Coordinación editorial y edición*

Edgar Ordóñez Nates  
*Corrección de estilo*

Mónica Loaiza  
*Diseño*

Obra: *Raíces de libertad*  
Compañía Cochaviva Danza  
Foto: Carlos Mario Lema  
*Carátula*

Instituto Distrital de las Artes-  
Idartes

Tránsitos de la Investigación en  
Danza Volumen VI  
ISSN: 2538-9637 (en línea).

Idartes  
Gerencia de Danza  
Carrera 8 # 15-46  
Bogotá, D.C., Colombia  
Teléfono (57+1) 3795750 Ext. 3500,  
3503, 9103, 3501  
[contactenos@idartes.gov.co](mailto:contactenos@idartes.gov.co) /  
[www.idartes.gov.co](http://www.idartes.gov.co)

**Tránsitos de la investigación en**  
*danza*

**Volumen VI**

# Contenido

## **9 PRESENTACIÓN**

Por Carlos Mauricio Galeano Vargas

## **11 ENCUENTROS**

### **13 Habitar mi Cuerpo 2018**

Por Felipe Camacho Otero

### **39 Sobre la Beca de Circulación en Danza Folclórica Colombiana con Músicos en Vivo. Entrevista a Alexander Martínez**

Por Rodrigo Estrada

### **47 Encuentro de Escuelas de Danza Española y Flamenco. Bogotá, 2018**

Por Indhira Alexandra Guzmán y Emilio Fernando Rojas R.

### **51 Danza para estar-bien: Una reflexión sobre la participación de la Mesa de Cultura SUE D. C. en el V Festival Bogotá, Ciudad de Folclor**

Por Diego García Bernal

## **57 TRADICIÓN Y MEMORIA**

### **59 Tejedores de historias: Un acercamiento a las cartografías de la danza folclórica en Bogotá a partir de la historia de vida de sus protagonistas**

Por Semillero de Investigación Memoria y Tradición

## **67 UNIVERSIDADES**

### **69 Formación profesional de la danza en Bogotá**

Por Sheyla Yurivilca Aguilar

### **79 La mesa de Universidades de Danza en Bogotá: Una iniciativa que vale la pena replicar**

Por Edwin A. Guzmán Urrego

## **83 ARCHIVO VIVO**

### **85 Conversaciones privadas de dos observadoras de Archivo Vivo**

Por Paula Guevara Aladino y Daniela Torres Caballero

## **97 DANZA Y SALUD**

### **99 Método Feldenkrais: De la cultura del esfuerzo a la del aprendizaje**

Por Laura Franco, Martha Guerrero y Juliana Rodríguez

3



## Presentación

**Carlos Mauricio Galeano Vargas**

**Director General Instituto Distrital de las Artes-Idartes**

**María Paula Atuesta Ospina**

**Gerente de Danza Instituto Distrital de las Artes-Idartes**

Para el Idartes, la investigación que nace de las prácticas artísticas y es parte de las acciones para la garantía de los derechos culturales, es una dimensión fundamental para el desarrollo de la institución. Pensar y generar diálogos en torno a las artes, así como desarrollar preguntas y rutas sobre la creación, la formación y la circulación permite el reconocimiento de las diversas maneras de ejercer estas prácticas y de reconocer problemas singulares y comunes, gracias a lo cual es posible generar estrategias de asociatividad y trabajos conjuntos.

En este marco, la Gerencia de Danza del Idartes, en articulación con el sector de la danza, ha liderado diversos proyectos con el objetivo de promover la investigación desde y para la danza. *Tránsitos de la investigación* ha sido una de estas propuestas, y ha consistido en la activación y el acompañamiento de seminarios de investigación en diferentes temáticas relacionadas con la danza, el cuerpo y el movimiento. Sus acciones no solo se han realizado en la Casona de la Danza, sino también en distintos espacios de las diversas localidades de Bogotá. Los seminarios han consistido en encuentros con el propósito de dialogar sobre problemas o temas identificados, en entrevistas grupales e individuales, mesas y grupos de trabajo, así como en la socialización de investigaciones y diagnósticos realizados por colectivos, fundaciones y personas del sector.

El presente volumen de *Tránsitos de la investigación* se centra en las memorias y los resultados de los seminarios de investigación, así como en procesos y entrevistas realizados en el 2017 y el 2018, y abarca una gran diversidad de temas tratados desde diferentes enfoques.

El libro se compone de cinco partes. La primera, llamada “Encuentros”, recoge las memorias y los hallazgos del cuatro procesos: el semillero “Habitar mi cuerpo”, texto escrito por Felipe Camacho, quien aborda la tensión entre la danza y los constructos de género basándose en encuentros en localidades como Ciudad Bolívar y Puente Aranda; la entrevista que realizó Rodrigo Estrada a la agrupación de folclor Cochaviva, que devela temas relevantes, como los retos de la circulación del folclor y el desarrollo de la dramaturgia en la danza folclórica; las memorias del Encuentro de Escuelas de Danza Española y Flamenco en Bogotá del año 2018, las cuales abordan la relación entre artista y espectador, texto a cargo de Indhira Alexandra Garzón y Emilio Fernando Rojas, de la Universidad Pedagógica Nacional, y, por último, los avances que ha tenido la Mesa de Cultura del Sistema Universitario Estatal (SUE) con la apuesta “Danza para estar bien”, por Diego García Bernal.

La segunda parte, “Tradición y memoria”, expone los avances del semillero de investigación “Tradición y memoria”; el texto, escrito por las y los maestros-danzantes María Elisa Alfaro, Ketty Valoyes, Edwin Guzmán, Carolina Otálora y Sergio Esteban Ávila, plantea la memoria colectiva como un elemento constitutivo de identidad y activador de los significados. Sigue una tercera parte titulada “Universidades”, que comprende dos documentos: el primero, escrito por la investigadora Sheyla Yurivilca Aguilar, muestra los resultados de la caracterización del campo de la danza realizada en articulación con la Mesa de Universidades, cuya finalidad fue diagnosticar el estado de la formación profesional de la danza en Bogotá; el segundo, escrito por Edwin A. Guzmán, expone los avances de la Mesa de Universidades y su participación en el Encuentro Nacional de Danza Miradas Éticas, Políticas y Estéticas del 2018.

“Archivo vivo” es el título de la cuarta parte del volumen, donde se presentan los resultados de un proyecto realizado en 2018, consistente en un proceso de creación de bailarines de la tercera edad que cultivan diferentes géneros de la danza. Las investigadoras Paula Guevara y Daniela Torres realizaron un trabajo de campo enfocado en observar y brindar acompañamiento a dicha creación, y plasmaron sus experiencias en este capítulo.

Finalmente, en la quinta parte, “Danza y salud”, escrita por Laura Franco, Juliana Rodríguez y Martha Guerrero, integrantes del grupo de investigación MoVida Feldenkrais, que enfoca la danza y el movimiento desde una cultura del aprendizaje y cuestiona la cultura del esfuerzo, se desarrollan conceptos como el aprendizaje, el autocuidado y la autoimagen.

La Dirección General y la Gerencia de Danza del Idartes aplauden la exhaustiva labor de articulación de agentes del sector de la danza y reiteran la importancia de consolidar resultados para avanzar hacia el análisis de nuevos temas. Se invita a las y los ciudadanos, y al ecosistema de la danza, a conocer los semilleros y procesos presentados en este volumen, y a proyectar asociaciones, fortalecer procesos y crear nuevas rutas que propicien el desarrollo de la danza en Bogotá.

# 1

## *Encuentros*

3

# Habitar mi Cuerpo 2018

## Por Felipe Camacho Otero<sup>1</sup>

*Habitar mis Historias*, entonces *Habitar mi Cuerpo*, y de ahí, *Mujer (es) Territorio*, luego, de nuevo *Habitar mi Cuerpo*. Entonces, maltrato a las mujeres, luego el maltrato a lo femenino de mujeres y hombres, luego cuerpo y salud. Primero danza contemporánea, luego movimiento, y finalmente, sanar los cuerpos, la interacción entre esos cuerpos, el encuentro, común unión. Mujeres, niñas hombres, niños, Casas de Igualdad de Oportunidades para las Mujeres (CIO), centros comunitarios, Casona de la Danza, psicólogos, bailarines, maestras y maestros, gerencias, secretarías.

En esas palabras dispersas, aparentemente inconexas, y hasta incoherentes, se describen varios de los asuntos abordados por un semillero de investigación que hace unos años fue convocado por la Gerencia de Danza del Idartes. A partir de la confluencia de saberes, experiencias y preguntas, dicho semillero ha puesto en evidencia, y sobre todo ha reconocido, una serie de problemáticas estructurales en nuestra sociedad, que posiblemente (esa es la apuesta), al abordarlas desde la conciencia del cuerpo y la puesta en movimiento de quienes hemos hecho parte de ese proceso, puedan ser transformadas, en el presente de los miembros de este grupo, y en los tiempos por venir de quienes desnaturalicen las situaciones que este recorrido ha ido señalando y descubriendo.

Este texto es un relato que busca aproximar, a quien se acerque, al recorrido hecho hasta ahora por un grupo de personas movilizadas por preguntas orbitales relacionadas con el cuerpo: los cuerpos individuales y colectivos que somos. Con esas preguntas se busca crear, pero también sanar. Sobre todo, eso: sanar las relaciones que se dan entre los cuerpos, y que son el resultado de una historia que ha naturalizado una variedad infinita de violencias, particularmente

---

<sup>1</sup> Artista plástico e investigador, con experiencia en la producción audiovisual y plástica para la escena y la producción audiovisual documental en torno al impacto del uso de herramientas audiovisuales y creativas en diversas comunidades. Ha realizado el acompañamiento audiovisual documental del proyecto *Cuerpo Con-Siente* desde el año 2011, y desempeñó esa misma labor con el semillero de investigación *Habitar mi Cuerpo*, *Mujer es Territorio*, de la Gerencia de Danza del Instituto Distrital de las Artes de Bogotá durante los años 2017 y 2018.

ensañadas con la forma femenina de ser, con eso que desde el lenguaje hemos decidido contener en la idea y el ser de lo femenino.



*Sesión de planeación 2017*

*Foto: Felipe Camacho*

¿Y quién escribe este relato? Pues lo escriben *otres* y lo escribo yo, por que nos hemos vinculado, encontrado en esta pregunta colectiva que lanzamos a la existencia. *Unes* que no estamos ni tranquilos ni cómodos con las construcciones en torno al género entre corporalidades humanas, de este por encima de la otra, *unes* que deciden crear vida, y cada día se les enreda, porque no se imaginaba la avalancha de incertidumbres que se le venía encima con un hijo, un proyecto, un deseo, pero tampoco se dan el chance de obviarlas.



*Sesión de planeación en territorio 2017*

*Foto: Felipe Camacho*

Durante el primer semestre de 2017, la Gerencia de Danza hizo un llamado a un grupo diverso de personas para que formaran parte de un semillero de investigación que trabajaría sobre la problemática de la danza, el movimiento, el contexto sociocultural, el cuidado que reciben y el maltrato que sufren las mujeres en algunas localidades puntuales de la ciudad, por no decir del mundo. En orden, y acogiendo las palabras que Natalia Orozco (la gerente de Danza) pronunciara durante una de las sesiones de trabajo del semillero,

La idea es que exploremos la tensión que existe entre la danza como forma/acto de expresión, el constructo de género como principio que naturaliza la violencia hacia las mujeres y la función social de la danza, que, por medio del movimiento, puede (o se supone que puede) transformar la relación de la persona consigo misma, de esta con otras personas y, finalmente, con el territorio, el contexto.

Las personas que nos reunimos nos movemos en diversas áreas, pero encontramos en el movimiento de los cuerpos el vehículo que nos permite muchas cosas: confluir en la creación, sanar, comprender (aunque esto quizá sea mucho decir), indagar el mundo con miras a mejorarlo, ganarnos la vida, es decir, jugárnosla. Algunas han recorrido un camino más académico, otras, más intuitivo, otras siempre han estado allí, conscientes de todos los problemas (bueno, eso suena bonito, pero no pasa, o si pasa, no es lo importante).

La primera etapa, desarrollada en 2017, consistió en la realización de tres sesiones de taller, en la Casona de la Danza, donde, además de reconocernos de manera bastante profunda, nos dimos a la tarea de construir algunos conceptos que en un principio eran solo palabras. Esa estructuración estuvo principalmente mediada por el cuerpo y el movimiento, y lo señalo aquí, porque si bien hablamos y escuchamos las voces de las personas que estábamos en ese salón, sobre todo las indagaciones buscaron pasar por los cuerpos de todos, contenerlos y vaciarlos, vincularnos, encontrarnos. Un ejercicio de ida y vuelta, del cuerpo a la palabra, del movimiento al sonido, de la sensación a la comunicación, de lo íntimo a lo plural, de lo automático a lo tangible.

Participamos alrededor de doce personas que, casi en su totalidad, se habían encontrado en procesos relativos a la danza y el movimiento, sobre todo en espacios creativos y pedagógicos de experimentación; sin embargo, el punto de encuentro que se nos propuso tenía algo raro... había varias cosas extrañas: estábamos en medio de un trabajo de investigación propuesto por un entorno institucional que, sin embargo, no pretendía anticiparse a ciertos aspectos, como muchas veces lo

requiere este marco; por el contrario, más bien se buscaba plantear preguntas que pasaban por aspectos creativos, pedagógicos, sociales y políticos.

En el tema creativo no se partió de una arquitectura metodológica cerrada; de hecho, incluso se construyó en el mismo encuentro durante las sesiones de trabajo. En el tema pedagógico, aparte de que las sesiones sucedían en formato de talleres/laboratorio (tal vez para acogerse al principio incertidumbre), se buscaba que derivaran en una propuesta metodológica aplicable en el territorio de las localidades donde, estadísticamente hablando, el maltrato que sufren las mujeres es más acuciante. Entonces, no se trataba de montar una obra para hablar de una problemática desde un punto de vista moral y “educativo”, como frecuentemente se hace; tampoco se pretendía alcanzar una determinada cifra de personas “atendidas” para demostrar la capacidad ejecutiva de un funcionario o funcionaria. No. Se trató, casi literalmente, de destriparnos-vomitarse-exponer eso que en nuestra vida y experiencias se podía referir a la violencia contra las mujeres, a esa relación evidentemente desigual, opresora y maltratadora de lo que socialmente llamamos mujer. Es más, en la segunda sesión descubrimos que esa violencia no solo se dirige a lo que abarca el concepto de mujer, sino que sistemáticamente se ensaña con todo lo relativo a lo femenino en hombres, mujeres, niñas, niños, gais, personas transgénero, etc.

Encontré reflexiones fundamentales y sensibles para el grupo que se relaciona con la participación masculina en estos espacios, la decisión de permitir o no que hombres fuesen parte de las sesiones y cómo las mujeres percibían que la presencia masculina condicionaba su comportamiento. Siento que es algo importante para pensar, porque muchas historias de vida implican presencias violentas desde lo masculino, y tal vez el impacto de su presencia no es tan claro desde nuestra perspectiva. Creo que es un reto imaginar cómo Habitar mi Cuerpo atiende las diferentes dimensiones relacionadas. ¿Debe existir un espacio exclusivo para hombres y mujeres en grupos separados? ¿Debe existir un grupo mixto? ¿Cómo generar un espacio para cada uno y lograr que cada espacio atienda los diferentes objetivos que nos corresponden?

Finalmente, todo el análisis realizado y la experiencia de estos talleres en La Casona y el territorio, este vomitar y reevaluar nuestras ideas, pretendían, y pretenden, o más bien procuran, transformar las relaciones, no solo de quienes integramos el equipo de investigación, sino sobre todo que se dan en los entor-



nos adonde llevamos las preguntas y en donde, con otras personas —mujeres, hombres, niñas y niños—, las sembramos y, en consecuencia, ampliamos, buscando transformarlas mediante el ejercicio político de la acción directa (pedagógica, hasta ahora). De seguro, por eso se optó por un semillero de investigación, y no por un piloto (palabra/idea que suele tener algo de kamikaze en lo que a proyectos se refiere).

La última de las sesiones de preparación la hicimos en uno de los territorios donde se desarrolló la mayoría de los talleres: en la localidad de Ciudad Bolívar, en casa de Freddy “Donatello“, un bailarín de hip hop que hizo parte del equipo de investigación y nos acogió en su casa para que, por un lado, concretáramos nuestras ideas, y por otro, reconociéramos el territorio.

*Acotación ambiental: Ese día desayunamos en una panadería situada enfrente del hospital Vista Hermosa, y recuerdo que con Olga comentamos que se escuchaban sonidos que nos hablaban del ascendente campesino del barrio, a pesar de estar en plena ciudad.*



*Panadería y pastelería La Virgen*

*Foto: Felipe Camacho*

En casa de Freddy se habló de varias cosas, más bien formales, relativas al tipo de espacios donde se trabajaría: Casa de Juventud del Lucero, Casa de la Cultura de Tunjuelito y en Arborizadora Alta.

En un punto del recorrido que hicimos, recuerdo que subimos a la terraza de la Casa de la Juventud del Lucero, y allí, frente a la vasta imagen de la ciudad, empezó a ser clara y a la vez apabullante la intención que germinaba a partir del sembrero. No se refería exclusivamente a las mujeres y al maltrato: se trataba más del derecho a ser personas. Esto es un tanto críptico y muy poco objetivo, y quizá hasta tonto suene. Por eso haré un resumen de lo acontecido en esas sesiones de preparación metodológica, para que quien lea saque sus propias conclusiones.

## Sesión 1. Reconociéndonos

Se propuso como preparación del terreno, donde se iban a exponer las preguntas y planear las acciones que más adelante se aplicarían en el territorio mediante talleres, con la intención de ampliar la pulsión que hizo de catalizador en este ejercicio de investigación. Comenzó con una “limpia” que tuvo en cuenta los cuatro elementos —agua, fuego, aire y tierra—, y que se realizó antes de que supiéramos con quiénes estábamos compartiendo el espacio. Las personas presentes comentaron el significado personal que encontraban en cada elemento.

De la tierra se dijo que es nuestra casa, nuestro cuerpo. Es un universo infinito. Es firmeza y suavidad. La tierra lo da todo, tranquiliza. Es como si a ella le pudiéramos dejar toda nuestra carga, y por ello, aliviana. La tierra es una extensión de nosotros mismos. Tierra, terreno, territorio, son también lo crudo. Es el lugar del trabajo, el soporte, la invitación a construir, es un hogar que se levanta a punta de trabajo, trabajo duro que cuesta y da mucha satisfacción. La tierra está aquí y ahora, en la quietud, en la escucha de nuestra respiración, en nuestras raíces, en nuestras piernas y pies. Podemos sentirla en la necesidad de sacudirla con los pies. La tierra es vida que se sacude con vigor. Es hogar profundo. La tierra es concebida como un elemento de energía femenina.

Del agua se dijo que es sangre, saliva, la humedad de nuestra piel. Nos limpia en todos los sentidos. Recarga y acoge en el mar, en el río. Es fluida como los pensamientos, una parte esencial de la vida. Es inspiración, como un murmullo que habla y llena todos los sentidos y trae palabras a la boca. Produce respeto, agradecimiento, al contemplarla es seductora, pero a veces también da pavor hundirse en ella. El agua es el sonido que produce sobre el cuerpo, shhhh, el ensordecedor ruido de una cascada rompiente sobre rocas. Es la suspensión en el

vientre, ese primerísimo medio a través del cual empezamos a conocer el mundo. Es sinónimo de juego, de los dedos de una mano que en la canoa la toca, adivinando al río, la montaña y la nube... Es una invitación a fluir, a contenerse, a ser lo contenido. Es señal de vida, y se manifiesta en las blanduras, el brillo de los ojos, las lágrimas o el sudor. Es un elemento que se conecta con lo femenino, por las emociones, la posibilidad de acoger y su capacidad de adaptación.

El aire nos conecta con todos los seres. Es sutil: se lo puede atravesar. Es espacio de libertad, es movimiento. Por el aire ceden los pulmones. Es una fuerza invisible y tremendamente poderosa, sin dejar de ser tersa. El aire todo lo limpia. Es el murmullo del silencio, pero también es el ruido, la voz, la fuerza. Invisible como es, siempre está en todos lados, pero a la vez, en ninguno. Se lo ve por lo que hace: siempre está moviendo algo. Es el hálito de vida, alojado en algo que está en gracia, vivo, porque respira. El aire se asocia con la energía masculina concretada en la fuerza, lo inmaterial de la vida, al pensamiento y el movimiento.



Foto: Felipe Camacho

El fuego fue descrito como una especie de mantra de palabras, así: terco, día, ilusión, conjugación, energía, fuerza, poder, respeto, conexión, amor, eternidad, cocina y sol. Energía asociada a lo masculino.

Luego, en papeles respondimos a esta pregunta: ¿Dónde siente y cómo se expresa lo femenino en cada uno?

Resumo algunas afirmaciones que se hicieron:

- Todos los cuerpos son femeninos porque nacen de la madre.
- Cada proyecto que surge, el que uno alimenta, construye, no entiende, y finalmente lo ama como es.
- La incondicionalidad que hay detrás.
- La ternura de los seres.
- La dimensión emocional.
- Lo femenino es acción, en el sentido amplio: no se puede *cuidar* estando sentado, inactivo.
- Cuidar a costa de descuidar, incluso, las necesidades propias.
- Es la palabra correcta, una palabra amorosa, que puede decir lo más complejo, lo más difícil, acolchonadito de *amor*.
- La profunda escucha, que no está solo en el cuerpo femenino, pues es una cualidad humana, pero femenina, que tiende a alentar, a avivar.
- La nutrición.
- El hogar.
- La cocina.
- La abundancia.
- Lo femenino es sostenerse y echar para adelante.
- No rendirse: lo femenino es la energía infinita.

Nos invitaron a masajearnos, con cuidado, buscando reconocer la corporalidad del otro u otra. Luego nos presentamos describiendo el camino que hasta allí nos había llevado, tratando de ir más allá de lo anecdótico, de sintetizar de alguna manera todo el trayecto, el trabajo, las contradicciones, la vida que nos condujo a ese encuentro. Esos relatos son tan profundos que al final hay una sensación de profunda conexión, común unión, y esto resulta de la escucha, de estar allí sin necesidad de estar en ningún otro lado, por gusto, sintiendo la importancia de conocer a estas mujeres y hombres.

Pocas veces en este tipo de espacios se da la oportunidad de escuchar de manera pausada, profunda, a quienes participan. Esa fue la excepción: estuvimos casi tres horas escuchándonos, comprendiendo hasta cierto punto quiénes éramos en ese presente y en esas proyecciones pedagógicas que se fueron elaborando entre sesión y sesión.



Foto: Felipe Camacho

## Sesión 2

El siguiente sábado que nos vimos, se propuso que habláramos concretamente de lo femenino, así que se abordaron cuatro momentos de acción/reflexión. El primero consistió en activarnos a partir de las palabras que sobre la maternidad y lo femenino declamaba Guentsy con voz profunda, para luego, con una gran membrana blanca que había en el espacio de trabajo, girar, abrazarnos, envolvernos...

“Nacimos”. Luego cada *une* escribió en un cartelón la respuesta a la pregunta ¿Qué es lo femenino? muy a propósito escrita en uno de los espejos del salón. De allí salieron varios asuntos clave para lo que sería el proceso pedagógico y que se mantendrían en la segundo momento del proyecto durante el 2018.

Se dijeron cosas como las siguientes:

- La creación es la armonía entre lo femenino y lo masculino.
- Cuando no hay armonía surge la guerra.
- Lo masculino y lo femenino son garantía de la vida.

- La armonía entre las dos energías implica limpieza.
- Nosotras debemos aprender a limpiarnos, esto es, básicamente, compartir nuestras ideas, porque al final subir la voz y posicionar la expresión son una manera de limpiarnos.
- Es importante recordar y resignificar todo lo relativo a los ciclos.
- A partir de la pregunta *¿Para quién es lo femenino?* se aborda la idea de mujer-objeto. Esto pone de presente la importancia de transformar los estereotipos.
- Lo femenino también contiene los opuestos, las contradicciones que conviven en un solo cuerpo.
- Lo femenino también es límite.
- Lo femenino es una característica de la vida.
- Lo femenino evoca lo poético, lo onírico, lo inspirador; no se centra solo en la reflexión.
- Es movimiento. Por eso, la danza es femenina.
- También es intuición, improvisación en acción.
- Lo plural es parte de lo femenino, porque lo femenino se relaciona con la abundancia.
- Hay que trabajar con mujeres, en el sentido plural del término.
- Las estrategias de aproximación a lo que está debilitado, menospreciado y que carece de reconocimiento se debe llevar al territorio, para movilizar las transformaciones que cambien dichas situaciones.
- El mandato institucional prevé el trabajo con grupos de mujeres, pero nuestras actividades deben sobrepasar lo previsto por las instituciones, ya que personas distintas a las que participan en los grupos que están planteados pueden asistir y contribuir a lograr un acercamiento a las problemáticas.
- Sobre la necesidad de ampliar el impacto, hay que tener en cuenta que muchas de las violencias contra las mujeres son infligidas por hombres que carecen de educación emocional. Eso les pide tramitar lo femenino que hay en todo hombre, y que en ellos ha sido herido, frustrado y silenciado.



Foto: Felipe Camacho

## Sesión 3

Dejando de lado algunos puntos que, sin dejar de ser importantes, quedaron descritos a fondo en la Relatoría del 2017 sobre esta fase del proceso, en este relato incluimos algo que durante la última sesión de planeación de ese año se construyó, y que condensa lo que esencialmente terminó por elaborarse en los talleres con las mujeres y hombres en el territorio:

- La mirada justa de sí
- El diálogo teniendo en cuenta la complejidad de la feminidad y las diferencias
  - La voz propia
  - El autorreconocimiento
  - La importancia encontrarse
  - La autovaloración
- Centrar las discusiones en torno a las mujeres, no solo concentrándose en lo sensual.
- Indagar sobre los imaginarios del deber ser (heteronormativos)<sup>2</sup>

Surgieron las siguientes preguntas: ¿Para qué resisto? ¿Quiénes somos nosotros para pretender transformar? ¿Transformar qué? y ¿Qué significa esa transformación social a la que apuntamos?

Esto derivó en *escucha y acción*.

## Y en el 2018...

La *escucha en acción* es una pauta que surgió en ese momento, en la que se reconoce el principio que recoge y potencia las acciones pedagógicas desarrolladas como laboratorio en los dos periodos de trabajo en el territorio, y que acto

---

<sup>2</sup> Heteronorma o heteronormatividad es un régimen social, político y económico que impone las prácticas sexuales heterosexuales mediante diversos mecanismos médicos, artísticos, educativos, religiosos, jurídicos, etc. y mediante diversas instituciones que presentan la heterosexualidad como necesaria para el funcionamiento de la sociedad y como el único modelo válido de relación sexoafectiva y de parentesco. El régimen se retroalimenta con mecanismos sociales como la marginalización, invisibilización o persecución.

seguido serán incluidas en este relato. Nos concentraremos específicamente en las experiencias del proceso desarrollado durante 2018.



*Sesión de planeación 2018*

*Foto: Felipe Camacho*

Este año, la etapa de planeación se condensó en una sola sesión de trabajo metodológico estrechamente ligada y consecuente con las experiencias del periodo anterior. Ese proceso quedó recogido en relatorías, informes y una evaluación.

Hubo varios cambios formales. Parte del equipo fue reemplazado, sobre todo porque en la evaluación del año anterior se estableció la necesidad de buscar espacios de trabajo en los que la población que participara fuera más estable. Se generó, entonces, un vínculo con la Secretaría de la Mujer, de Bogotá, específicamente con las Casas de Igualdad de Oportunidades para las Mujeres (CIO) de Bosa, Puente Aranda y Antonio Nariño, y también con el Instituto Distrital para la Protección de la Niñez y la Juventud (Idiprom) de Arborizadora Alta, en la localidad de Ciudad Bolívar. En esta búsqueda, los enlaces territoriales —de aquí en adelante, *lideresas territoriales*—, en casi todos los casos se modificaron para vincularnos con las CIO; así pues, entraron al equipo Camila Gualteros, Natalia Galán y Ángela Romero; por otra parte, ingresó al equipo el tallerista Rafael Chitiva en remplazo de Giovanni Martínez, que no podía acompañarnos ese año.

Otro cambio respecto al año anterior fue el nombre que se les dio a los talleres. En 2017 había sido Mujer (es) Territorio; sin embargo, buscando abrir el espacio a los hombres que pudieran estar interesados en hacer parte, se los llamó Cuerpo, Danza y Salud. CI



Uno de los puntos clave que el proceso anterior dejó fue el que definió una sesión como una *experiencia total*, esto es, unidades de experiencia que se abrían y se cerraban en una sola sesión de laboratorio, habida cuenta de la posibilidad de que las y los participantes permanecieran durante todas las sesiones, y porque, de acuerdo con la evaluación de 2017, se reconocía la importancia de que experiencia fuera redonda para las y los participantes. Por supuesto, esto no significaba que se obviara la intención de poner en práctica un continuo metodológico, que hubiese un tránsito entre sesión y sesión y que, al final del ciclo, se buscara una unidad de sentido en la que todas esas intenciones y preguntas quedaran sembradas y compartidas con las y los participantes.



*Sesión CIO en Puente Aranda, 2018*

*Foto: Felipe Camacho*

En 2018 se estableció que los talleres/laboratorio tendrían una duración mayor y que se harían más sesiones: de dos horas por sesión se pasó a tres horas, y se llevaron a cabo seis sesiones en cada lugar, en vez de las cuatro del año anterior. En 2018 también contamos con la participación de las sabedoras Laura y Guentsy, quienes aportaron sus conocimientos específicos sobre salud y los ciclos que afectan a las mujeres. Según Olga Cruz,

... el encuentro con la sabia de nuestras mujeres sabias, quienes propiciaron la apertura total de las participantes para que se atrevieran a ir más allá de sus paradigmas e ingresáramos a la posibilidad de ser plenamente en nuestras congruencias e incongruencias, en nuestros ritmos y nuestros silencios como parte de una totalidad.



*Sesión CIO en Puente Aranda, 2018*

*Foto: Felipe Camacho*



*Sesión de cierre en la Biblioteca Virgilio Barco, 2018*

*Foto: Felipe Camacho*

Las sesiones de 2018 hicieron énfasis en la idea de horizontalidad en los roles que compartimos las y los participantes, las lideresas territoriales y el equipo del semillero de investigación. También se buscó potenciar algo que podríamos llamar *círculos de acción*, porque si bien las mujeres que iban a las CIO estaban familiarizadas con los “círculos de mujeres”, al ser un eje fundamental de estos espacios el movimiento, las reflexiones no solo ocurrían haciendo uso de la palabra, sino que sobre todo se tejían mediante el movimiento, el contacto y el sonido que emitían los cuerpos. Con la intención de promover rutas para lograr la autonomía de cada una de las participantes, y de los grupos en conjunto, quienes dirigían los talleres propiciaron la proyección de alternativas para continuar con el camino de la interacción, y, por qué no, de la transformación de las relaciones que se dieran hacia afuera: familia y trabajo.

En este proceso se usaron como herramientas de seguimiento la bitácora escrita y dos sesiones de evaluación del equipo del semillero: una a mitad del proceso y otra al cierre. Estos ejercicios reflexivos permitieron atender al desarrollo de los talleres/laboratorio y ajustar situaciones de orden logístico que sucedían y afectaban los grupos.

Sobre todo en el caso del Idiprom, espacio acompañado por Julieth y Felipe, la continuidad de quienes hacían parte fue difícil por el contexto mismo de la institución que acogió el proyecto. Sin embargo, en palabras del mismo Felipe, esto no le restó intensidad ni profundidad a la experiencia que allí se vivió. Dice Felipe en el texto reflexivo que escribió al cierre del proceso:

Nos preguntábamos si era oportuno hacer presencia en espacios tan inestables como este, en los que no puede tejerse con continuidad y constancia (hay que reconocer que seis sesiones son pocas para pensar en un proceso), y en que la disposición de las mujeres demanda ejercicios de escucha y negociación mayores, que dirigen el proceso a aspectos más generales del cuerpo y el reconocimiento del otro, lo cual impide profundizar en los temas que el proyecto procura compartir con las chicas, especialmente cuando existe un contraste con el proceso en las demás localidades, en donde surgieron mujeres empoderadas que desean continuar (...) y agenciar el encuentro con las otras, para no perder el contacto. Al respecto, y a partir de lo que concluyo de las sesiones compartidas, considero que otro objetivo del Proyecto, además de ser germen de procesos autónomos de participación y encuentro entre las mujeres, es hacer presencia justamente en ese límite del contacto coyuntural, en los lugares

donde se constata el abandono (institucional, comunitario, propio), que coincide con muchas problemáticas de índole social, familiar y corporal. En esos lugares, junto a las adversidades coexisten, sin saberlo, mujeres que pueden ofrecer testimonios poderosos, voces contundentes de vidas que luchan silenciosamente en la cotidianidad, con manos dispuestas a dar. Ellas están ahí, sin saber que justo enfrente está la otra, su espejo y reflejo, la hermana a la que niegan, la aliada a la que le niegan el saludo o el abrazo, a la que no se atreven a tocar por falta de confianza. En esos lugares están mujeres que enseñan más de lo que uno está dispuesto a creer.



*Sesión en Idiprom, Ciudad Bolívar, 2018*

*Foto: Ana Ramírez*

En el caso de los grupos de las Casas de Igualdad, lo relativo a la continuidad de las y los participantes no fue un problema; sin embargo, en todos los grupos se hizo manifiesta la necesidad de prolongar el proceso. En este sentido, vale citar la reflexión-acción hecha por Estefanía, del grupo de la CIO de Antonio Nariño:

Otro aspecto importante para reflexionar tiene relación con la cantidad de las sesiones, pues, aunque logramos en esta versión desarrollar sesiones más largas, lo cual es un acierto, también, en la medida en que posibilitan un abordaje más cuidadoso y profundo, seis sesiones son muy poco tiempo para en verdad consolidar lo que antes llamaba “antojos” por seguir, algo que aparece como un descubrimiento en la cotidianidad de las mujeres participantes. (...) La intervención que hace Habitar mi Cuerpo podría incluir sesiones facilitadas por el equipo elegido para tal fin, y sesiones en las que el equipo deja de facilitar y empieza a acompañar, o sesiones dedicadas al fortalecimiento

organizativo de los grupos que empiezan a emerger o desean hacerlo. (...) Aunque, en nuestro caso, logramos desarrollar un plan de trabajo, es muy difícil que, si no se cuenta con un referente que convoque el encuentro, una tarea o gestión específica, el interés e impulso se sostenga; se van difuminando y encontrando otros caminos, que muchas veces ya no son el colectivo, y entonces, aunque hemos sembrado una experiencia significativa, tal vez el esfuerzo se difumine.

Al respecto, Natalia, lideresa enlace de la CIO de Puente Aranda, afirma:

A partir de la narrativa creada entre todos y todas consideramos que los resultados del proceso fueron principalmente positivos: los hombres y mujeres asistentes demostraron siempre su agradecimiento y motivación, razón por la cual las sesiones demandaban mayor duración. Seis brindaron herramientas importantes para el autocuidado, la reflexión y transformación de formas de vivir y ser, aunque un proceso más intensivo y duradero podría fortalecer más el espacio y la autonomía de las personas que lo conforman.



*Sesión en la CIO de Puente Aranda, 2018*

*Foto: Felipe Camacho*

Otra alternativa, surgida en el proceso desarrollado en Bosa y que se pone sobre la ruta, es la de construir durante el proceso algo que se pueda sacar del espacio privado del taller/laboratorio, y se le pueda compartir con otras personas, que pueden ser de la misma Casa de Igualdad, de otras CIO o en espacios públicos, con el fin, según Rafael, de incentivar la continuidad y la permanencia de quienes han hecho parte del proceso. En sus palabras,

Toda creación conlleva una negociación de singularidades y particularidades de la visión de uno o más puntos de vista del mundo, y todo acto de creación colectivo teje de manera profunda vínculos irrompibles entre sus participantes, que generan lazos que crean colectividad y fraternidad aguda entre personas de una comunidad que no se conocen. La escena es un campo de reconciliación y visibilización en el cual la creación se convierte en punto de convergencia, fusión y experiencia de las singularidades y colectividades de un grupo social.

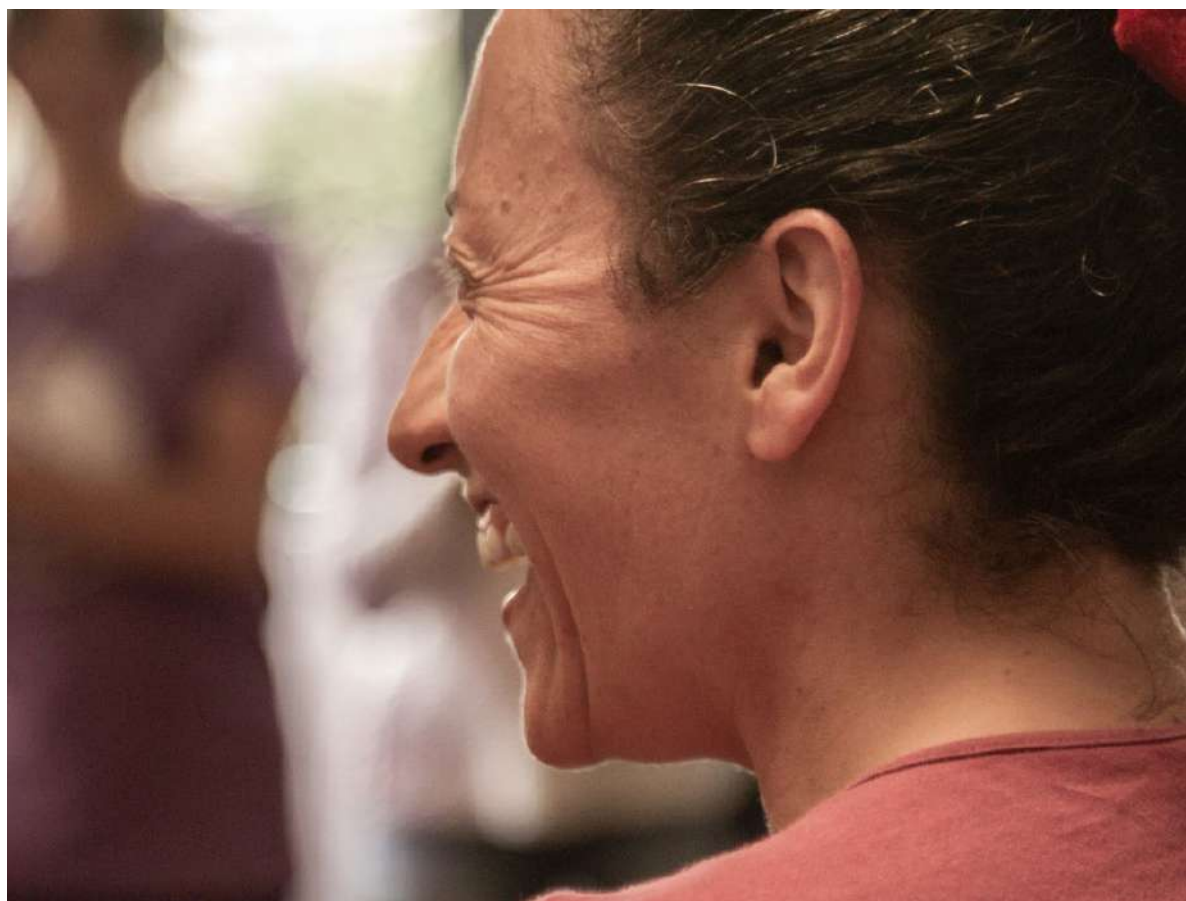


*Sesión en la CIO de Puente Bosa, 2018*  
*Foto: Felipe Camacho*

En lo relativo a las experiencias vividas durante los talleres, Olga nos cuenta tres anécdotas que hablan de lo que ocurría en las sesiones:

Acontecieron tres anécdotas que podrían ilustrar la dimensión y alcance de este proyecto en nuestra ciudad.

La primera fue la respuesta de doña Patricia, de aproximadamente cincuenta años de edad, el primer día de nuestros seis encuentros en la Casa de la Igualdad, cuando le preguntamos: ¿Con qué sensación viene hoy a este encuentro? Y después de variadas respuestas de las asistentes, ella, genuina y honestamente nos dice: “¡Yo vengo hoy destrozada, yo vengo porque necesito ayuda, porque soy muy frágil y necesito un abrazo!”. En ese momento el silencio ocupó el salón y solo pudimos pasar saliva, acompañarla con respeto y mirarnos en ella. Así fue, hasta que Denise, una afrocolombiana gigantesca, con voz recia, le dijo: “Tú eres muy valiente y te agradecemos tu honestidad; eres una verraca y aquí estamos para abrazarte las veces que sean necesarias”. Estas palabras animaron a las mujeres que estaban cerca de Patricia, y la abrazaron por unos minutos.



*Sesión en la CIO de Puente Aranda, 2018*

*Foto: Felipe Camacho*

Uno de los valores del espacio Habitar mi Cuerpo radica en la potencia de la escucha y el acompañamiento a problemáticas cotidianas de las asistentes a los talleres, y esa escucha está muy relacionada con el movimiento del cuerpo y del pensamiento.

Otro evento hermoso fue con Camila, de aproximadamente diecisiete años de edad. Ese día la clase fue a ritmo de bulle-  
rengue, en el que jugamos a mover nuestro centro de poder, cantamos y bailamos a ritmo del tambor que amablemente nos prestó Sofía, pero que quiso interpretar Marlon, el caballero músico y poeta que nos acompañó en la mayoría de las sesiones. El movimiento circular de la cadera, sumado al canto y las palmas, quizás detonaron en Camila un instante de preocupación sobre su ser y sobre decisiones vitales, para ese punto y hora.

Al final de la sesión, Camila se me acercó llorando, y con un abrazo me comentó de su angustia ante su profesión; me habló de su incertidumbre e inseguridad frente a su anhelo de ser profesora, y después de una charla en la que ambas compartimos inseguridades, al final nos compartimos también sonrisas, e invitándola a escribir sus virtudes y con ellas volver a verse en el espejo repitiéndoselas, nos despedimos. Lo hermoso del suceso es que, a la siguiente sesión, Camila llevó a su novio a que compartiera con ella la experiencia de nuestros encuentros.

Así, la resonancia del autocuidado y el cuidado del otro, se pone de manifiesto; la alegría de verse y sentirse bien resuena en nuestro entorno cotidiano, nos invita y nos hace partícipe de los hallazgos.

Un último evento maravilloso fue ver al grupo de aproximadamente veinticinco mujeres y los siempre presentes tres caballeros con sus novias, quienes, en nuestra última sesión, después de haber danzado con ritmos árabes y de que hubiésemos realizado la danza del vientre, nos unimos en un canto que dice: “Tierra mi cuerpo, agua mi sangre, aire mi aliento y fuego mi espíritu”. Este canto repetitivo, acompañado de movimientos de los brazos y desplazamiento en círculos, fue detonando en el grupo asistente una euforia que se fortaleció con el tambor que nuevamente nos acompañó. Este instrumento, ubicado en el centro del círculo, fue el centro al cual se arrojó naturalmente



la fuerza y euforia particulares de quienes por turnos autónomamente organizados, le descargaban sensaciones y emociones en golpes repletos de intención, lo que provocó una conexión maravillosa que involucró a todo el grupo en una acción total de corporeidad, danzaridad y sonoridad.

Como ven, quiero decir: sea que usted lea con gafas o sin ellas (dita sea, no veo), usted está en una oficina ruidosa, usted consulta ese celular con la pantalla partida... Hace unos cuantos párrafos, el relato derivó en una serie de citas, textos reflexivos que, deteniéndonos en el camino de este año, escribieron tanto las lideresas territoriales como los y las talleristas. He preferido dejarlos tal cual, porque no hay nadie mejor para dar cuenta de los alcances y las preguntas que surgen de lo recorrido durante sus espacios de trabajo. Hecha la aclaración, voy con las últimas citas relativas al espacio de encuentro de cierre, acontecido en la Biblioteca Virgilio Barco, donde, en medio de un inmenso salón de luz taciturna, en el que la altura y la escala del espacio devolvían en forma de eco las palabras proferidas, donde los olores de la salvia blanca quemada para el rito, y desde afuera los sonidos apagados de un domingo reverberante y bullicioso de agosto, fácilmente hacían pensar en templo, en aquello descrito en palabras de Natalia Orozco como

Habitar mi cuerpo es un espacio, un lugar donde convocamos, donde nos sentimos y donde estamos personas, independientemente de si son los maestros, si es el señor que registra, son las y los participantes. Una investigación que nos vuelve a poner en un lugar de unión, un lugar de comunión. Hoy los guías que han acompañado este camino tan especial, casi que hacen un acto litúrgico<sup>3</sup> con este acto de convocarnos otra vez al cuerpo, a mirarnos, a comprendernos antes que nada como personas que tienen, cada una, sus historias, su vida, sus experiencias, sus silencios, sus alegrías. Es muy bello que eso sea posible, muy bello que estos encuentros puedan darse, y se den simplemente porque nos permitimos este lugar de estar entre nos. No es un *tú* o un *yo*, sino un *entre nosotros*.

<sup>3</sup> Proviene del latín *liturgĭa* (liturguía), que a su vez proviene del griego *leitourgía* (leitourguía), con el significado general de “servicio público”, y literal de “obra del pueblo”.



*Sesión de cierre en la Biblioteca Virgilio Barco, 2018*

*Foto: Felipe Camacho*

En este ritual de cierre se apuntalaron muchas cosas relativas a lo que había sido el camino común recorrido hasta allí; se contaron algunas anécdotas, y esas anécdotas se movieron a través de los cuerpos de quienes pudimos asistir. Además, se habló de cómo seguir, se trajo a consideración de los presentes el ejercicio llevado a cabo por el grupo de la CIO de Antonio Nariño, que en la última sesión, a partir de las preguntas *¿Qué necesitamos?* y *¿Con qué contamos?*, una de las mujeres participantes nos comunicó el deseo de continuar, y de hacerlo con el acompañamiento del equipo de talleristas actual, por lo menos mientras se consolidaba el grupo. También se invitó a las mujeres de otros equipos, de otras localidades, a que se juntaran para ampliar el grupo de base, para así ampliar los elementos que responden a la segunda pregunta, sobre lo que había entre las personas participantes.

Por otra parte, Natalia Galán nos cuenta su sensación, como lideresa de enlace en el territorio, respecto al tipo de relaciones que se establecieron durante el camino en Puente Aranda, algo consonante con la apreciación general de tuvieron los demás grupos:

Fue evidente que la relación entre los distintos roles (facilitadoras, lideresas, maestras invitadas y asistentes) se gestionó de manera que se creara y estableciera un tejido social en el que sobresalieran las relaciones horizontales. Siempre construimos las sesiones a partir de la conversación entre los distintos actores, considerando la escucha como un principio privilegiado para el desarrollo de las mismas, que permitiera la emergencia de un tipo de participación sin ningún tipo de censura

o juicio, sino, por el contrario, que posibilitara construir saber mediante la compartición de los fondos de conocimientos que cada cual posee como sujeto histórico y social que es. Es así como dicha retroalimentación atiende a las necesidades y particularidades contextuales del grupo y media su relación con el entorno y las personas que lo conforman, de formas más innovadoras y conscientes.



Atendiendo a todo lo dicho en este acto público de encuentro y llegada, Estefanía propone:

Esta nueva etapa podría llamarse *habitar mis deseos*, porque en el ejercicio que se hizo, la lista de lo que querían se continuará trabajando. Las mujeres puntualizaron la ginecología natural, cinco ritmos, masaje, yoga, etc. Ahora es el momento de asumir el liderazgo de esos deseos, revisar las posibles alianzas, agenciar, llevar a cabo esas intenciones, perseguir esas búsquedas. No esperar que quien jugó el rol de dinamizador tenga que ser el mismo ahora: de aquí en adelante, lo más importante es la alianza con la vecina, con la que está a su lado; la alianza de habernos reconciliado con otros saberes que entre nosotras mismas tenemos y podemos ofrecer, no olvidar las Casas de Igualdad y la capacidad que ellas y la Secretaría de la Mujer pueden potenciar. Y tal vez entonces, en el próximo momento de encuentro no sean ocho o diez personas, sino que esto pueda seguir creciendo, con las intuiciones que estamos encontrando en conjunto. Encontremos una excusa para seguir dándole fuerza a eso que ya sabemos que tenemos.



*Sesión de cierre en la Biblioteca Virgilio Barco*  
*Foto: Felipe Camacho*

Para cerrar este relato entrecortado y polifónico, quiero incluir las palabras escritas por Olga a modo de reflexión, pues de cierta manera recogen lo que pretenden realizar *Habitar mi Cuerpo, Mujer (es) Territorio y Danza, Cuerpo y Salud*, nombres de un camino, un territorio que empezamos a habitar y reconocer observando lo que nuestros cuerpos nos permiten:

En suma, las seis sesiones, los encuentros con las sabedoras, con las participantes, también a partir de sus saberes, el abrazo de todo el grupo de la Casa de la Igualdad, lo que le escuchamos decir a Natalia Galán, mi coequipera en territorio, me hacen pensar en la insistencia de Humberto Maturana cuando afirma que “la serie de coordinaciones de coordinaciones de coordinaciones de acciones humanas se precisan para que la existencia sea, y, más aún, son las que tejen los sucesos que hacen historia.

*Habitar mi cuerpo* siembra y cultiva posibilidades para abrazarnos en el amor.

¡Gracias!

*Apócope: En algún momento de la historia de la lengua castellana, se perdió el pronombre diverso que no refiere a ella/s o a ellos, sino a persona, independientemente de su género, sexo, enlatado social, etc. Por eso, a lo largo del texto va a notar que aparecen las palabra **une, unes, todes u otros** en itálicas. No son galicismos, las uso justamente para señalar que me refiero a las personas y no a su decisión relativa a pertenecer o no a determinada construcción de género.*



Foto: Felipe Camacho



*Obra: Raíces de libertad  
Compañía Cochaviva Danza  
Foto: Carlos Mario Lema*

## Sobre la Beca de Circulación en Danza Folclórica Colombiana con Músicos en Vivo, 2018: Entrevista a Alexander Martínez

Por Rodrigo Estrada<sup>1</sup>

**R. E.:** Ustedes ganaron la Beca de Circulación del Idartes. ¿Cómo fue la experiencia de intercambio, en qué consistió y qué escenarios y ciudades visitaron?

**A. M.:** Fuimos ganadores, con la compañía Cochaviva Danza, del Programa Distrital de Estímulos, en la modalidad de Beca de Circulación en Danza Folclórica Colombiana con Músicos en Vivo. Esta beca premiaba las propuestas que se hacen entre música y danza, obras construidas en la tradición colombiana y que pudieran llevar un mensaje de las tradiciones más representativas de este país. Presentamos una obra que se titula *Raíces de libertad*, y que recorre la historia del pasillo colombiano como elemento importante de la danza de libertad. La obra habla de cómo, desde comienzos del siglo XIX, la época libertadora, se empezó a gestar esta danza como identidad folclórica colombiana, por ser una danza que celebraba la libertad, y de cómo se fue desplazando por todo el país.

Nosotros recopilamos el pasillo, y lo identificamos históricamente en tres regiones, inicialmente aquí, en Bogotá, con un origen en la época de Simón Bolívar. Ubicamos también un pasillo en Cundinamarca, que tuvo que ver con el Bogotazo. En esa época, el 48, existían muchas orquestas. Siguiendo la huella de Lucho Bermúdez se establecieron las orquestas, y en Bogotá había muchos tríos instrumentales y orquestas que promocionaban el pasillo. Entonces montamos una propuesta de pasillo que hablaba de la muerte de Gaitán y de cómo ese hecho marcó la ciudad. Después hicimos un homenaje al Festival Nacional del Pasillo y hablamos de cómo se dan esas características de esta danza en Caldas y en la región del eje cafetero; y pasamos al Pacífico colombiano, y hablamos del pasillo como aire de libertad. Finalmente cerramos con una celebración a san

<sup>1</sup> Escritor y artista escénico. Integrante de la compañía Danza Común de Bogotá. Director de la revista de danza y artes escénicas *el cuerpoeSpín*. Ha trabajado como coordinador editorial y recopilador en diversas publicaciones de la Gerencia de Danza del Instituto Distrital de las Artes.

Francisco de Asís en San Pacho, donde el elemento primordial es la libertad. Hicimos ese recorrido en las regiones.

Allí nos encontramos con una fortaleza, y a la vez, una deficiencia: teníamos dos conjuntos musicales, uno de cuerdas para la parte andina, y otro de instrumentos de la costa para la parte del Pacífico. El formato, en música, era más o menos de diez a doce músicos. Y había más o menos 35 bailarines: dos elencos de ocho parejas. Nos fue muy bien con la propuesta. Nos ganamos ese premio, que tenía un estímulo de veinte millones de pesos para la circulación, y la Gerencia de Danza hizo un convenio con el Instituto de Cultura de Bucaramanga para que ellos también hicieran una temporada de danza, y nos daban un aporte para el hospedaje, la alimentación y hacer circular la obra.

Hay un valor muy importante, y fue entender el tema de la contratación con el Estado. Esa parte administrativa fue muy positiva, pues nos afianzamos en los aspectos administrativos y técnicos, así como en la contratación y en la circulación, porque tuvimos que pensar en los *riders*, en el trabajo de luces, etcétera. Ha sido, pues, una experiencia muy significativa, porque nos ha puesto a pensar más allá de la danza. Hemos visto que las compañías de danza folclórica tienen muchas carencias en la producción y en el aspecto administrativo, y esta beca lo fortalece a uno en eso, porque lo hace pensar no solamente en el vestuario, en la puesta en escena, en el hilo conductor de la obra, sino también en los pormenores técnicos, en el lenguaje que se debe usar en el momento de la circulación.

Llegamos a Bucaramanga y tuvimos una función en el teatro Corfescu. Allí el Instituto nos atendió muy bien. Esa fue una de las primeras experiencias que tuvieron en conjunto la Gerencia de Danza, el Instituto de las Artes y otras instituciones del país.

También fue importante ver lo que pasa fuera de la ciudad, y encontramos con las regiones, mostrar allá qué hacemos en Bogotá. También estuvo bien ver cómo el Instituto Distrital de las Artes es una de las instituciones insignia en la gestión cultural del país y ver cómo el Programa de Estímulos se ha fortalecido y consolidado. Fue estimulante hablar bien del Programa Distrital de Estímulos y de cómo se fortalecen estos convenios.

En Bucaramanga tuvimos dos funciones e hicimos un taller con el sector de la danza de la ciudad. Se reunieron varios directores y les compartimos lo que ha sido esta experiencia de indagar sobre la historia del pasillo en Colombia. Resaltamos que los festivales, los encuentros y los congresos permiten que la danza folclórica siga transmitiéndose de generación en generación. Pienso que es la forma más efectiva de transmitir estos conocimientos, que a veces se quedan en los portadores, porque lastimosamente escribimos poco. Nos hemos dado cuenta de que hay poca escritura y poca sistematización de las experiencias. Esa ha



sido una de las fallas, pero también es algo en lo que hemos empezado a pensar, algo que esta beca nos permitió pensar.

Hay referentes en la danza folclórica del país que le están apostando al desarrollo de la dramaturgia aplicada a la danza. En lo particular, desde que iniciamos con la compañía, hace quince años, nos hemos dado a la tarea de contar la danza de otra forma, por ejemplo, haciendo hincapié en los hechos cotidianos, en los hechos políticos y sociales que han marcado la historia del país. Eso nos ha funcionado muy bien, porque cuando hemos mostrado las puestas en escena, la gente se ha sentido conectada con algún momento de su vida, de su historia.

En todo caso, tuvimos dificultades en cuanto a la circulación, pues se trataba de desplazar a 35 artistas a otra ciudad. El presupuesto de veinte millones no compensaba efectivamente lo que era desplazar a los artistas, los músicos. En este aspecto hay una carencia bien complicada si se compara con el sector musical: la música nos lleva pasos agigantados. Ellos han encontrado formas de unirse, y eso en la danza cuesta mucho. Digamos que ese ha sido el mayor rezago. Llevar músicos en vivo tenía un costo muy alto, y la beca no compensaba ese valor.

**R. E.:** Usted habló de aciertos y carencias. ¿Qué expectativas hay frente al portafolio distrital de estímulos y cómo cree que se podría mejorar? ¿Qué retroalimentación podría hacerle al portafolio, sobre todo en el tema de la circulación?

**A. M.:** En el Consejo Distrital de Danza hemos planteado la idea de que este portafolio podría ofrecer muchas más alternativas de participación, que las becas, de una u otra forma, puedan nutrirse mucho más del presupuesto, porque los aspectos técnicos cuestan mucho en la circulación. Sin embargo, entendemos que en el folclor los formatos regularmente son de ocho o diez parejas; también tenemos que pensar más en el tema de la cantidad de bailarines en la escena, para que todo sea mucho más práctico a la hora de hacer circular las obras. Lastimosamente, por el presupuesto, este año solo hubo circulación distrital con música en vivo, aunque participaron un poco más las agrupaciones. El año pasado estuvimos solamente tres, y esta vez participamos unas doce compañías. Esas convocatorias han generado interés, en las compañías de Bogotá, en hacer fusiones de música y danza. Y ahora hablamos de obras, no solo de coreografías.

Vemos, entonces, que mediante la participación que se ha dado este año fue posible fortalecer la circulación nacional, porque para nosotros fue un acierto importante que pudiéramos conectarnos con la región. Yo, por ejemplo, gracias a ese proceso de conexión, fui jurado en el Programa de Estímulos de Bucaramanga. Tuvimos, entonces, la oportunidad de encontrarnos con otros actores, con otra gente que podía hablar de su territorio. Eso posibilitó hacer muy buenas con-

xiones. Allí nos encontramos con experiencias de la Bienal de Cali, y también de Bucaramanga... Ese tipo de cosas nos permiten fortalecer la circulación.

Eso sin dejar de lado que hay otras formas. Por ejemplo, nosotros hemos sido ganadores del Programa de Estímulos en la modalidad de danza tradicional y folclórica colombiana durante varios años, pero ahora podemos probar otras opciones y posibilidades, como esta beca de circulación, o como la Beca de Creación. Se van dando, entonces, otros espacios para que otras compañías, que se están iniciando en ese proceso, puedan participar en esas convocatorias, para que no sea el mismo ganador siempre en una misma línea. Por eso pienso que el Programa ha tenido ciertas evoluciones que han sido muy positivas, pues las personas que hemos tenido cierta experiencia en esos concursos podemos participar en otras convocatorias que tienen otro nivel y unas condiciones de exigencia mucho más altas, y que ofrecen presupuestos más altos.

Pienso que el Programa tiene cosas muy positivas. Una es participar simplemente con una pista, pero igual se puede pensar en una beca de creación. También es positivo el tema de las becas interdisciplinarias, por ejemplo, la beca que organizaron en conjunto la Gerencia de Música y la de Danza, y cómo se apoyan los dos procesos. Esas posibilidades se están concretando y son muy positivas. Y esa es la expectativa: que en un momento dado haya un portafolio que apele a la interdisciplinaria para conectar todos los lenguajes del arte.

### **R. E.: ¿Qué perspectivas de proyección ve para las compañías que trabajan tradición colombiana y danzas del mundo?**

**A. M.:** Este año se mezclaron las danzas de folclor nacional y danzas del mundo. Todas las compañías sintieron un choque por esta circunstancia, por no haberse hecho las convocatorias de manera separada. Se daba la situación de que en danzas folclóricas del mundo había lenguajes más populares, y esa beca antes premiaba solamente el folclor del mundo; entonces, a veces se confundía el folclor con el tango y la salsa, el flamenco, la danza árabe, danzas más populares. Inicialmente hubo un choque, pero entendemos también que las convocatorias se pueden asumir desde el concepto de creación, no solamente desde las propuestas que se puedan dar a partir de estas manifestaciones de folclor. Así pues, la expectativa está en que esto se pueda fortalecer mucho más, y que las compañías de la ciudad puedan tener mayor participación.

El cambio que hubo, de que ahora se podía subir todo digitalmente, ha sido positivo en el sentido de que la gente ha tenido que aprender a manejar el sistema, a subir los documentos. Antes se entregaba todo impreso, y ahora la plataforma misma ha motivado un aprendizaje para que todos puedan subir los documentos, para entregar los certificados. Muchas compañías han quedado

marginadas por no cumplir la parte legal, por no entregar la documentación a tiempo. Pero ese ha sido un reto muy positivo, porque, en favor del ambientalismo, ha contribuido a evitar las impresiones, y ha promovido el aprendizaje relativo a gestionar los proyectos.

La expectativa, pues, es que se fortalezca mucho más la participación de las compañías, lo que implica el reto de trabajar en red, entender que no somos islas aparte, pues en la ciudad se han instalado redes que han sido buenas. Este año se abrieron unas convocatorias de coproducciones con teatros importantes, como el Julio Mario Santodomingo, y allí estamos con Noches de Folclor Colombiano, que es una red que trabaja más o menos con dieciséis compañías de la ciudad, de las cuales ocho somos fundadoras. Estamos ahí, y nos la ganamos este año para hacer una coproducción con el teatro Julio Mario, lo que nos permite entender que hay otras formas de hacer circular los procesos.

Entonces, no se trata solo de pensar en un programa de estímulos dirigido a las compañías, sino también de pensar en cómo se trabaja en red con coproducciones en las que participan teatros; eso nos permite entender más el oficio. Hay una carencia grande en el área del folclor, que tiene que ver con la producción técnica, porque no conocemos cómo se hace un plano de luces, no sabemos cómo pedir un *rider*, porque muchas veces los directores de folclor nos limitamos a ser recreadores de la tradición y no encontramos espacios de educación para recibir una formación técnica. Hay que pensar que, al hacer una obra, la producción cuesta incluso más, muchísimo más, que los artistas. Ahí fallan muchas veces nuestros presupuestos. Lo vivimos el año pasado cuando presentamos la obra de mediano formato que recibió la Beca de Creación. Tenemos expectativas en que todo esto se pueda fortalecer y se generen, por iniciativa de la Gerencia de Danza, otros espacios de formación, en los que podamos consolidarnos un poquito más en el aspecto técnico.

**R. E.:** Entiendo que ha habido un cambio en las formas de sus obras de danza folclórica: de las sucesiones de cuadros se ha pasado a construcciones narrativas más complejas. ¿Cómo han experimentado esa transición los coreógrafos y creadores?

**A. M.:** Un es algo que se ha aceptado. Al inicio fue un poco fuerte. Existe una generación de maestros que tienen una trayectoria de treinta o cuarenta años con sus compañías, y estamos los nuevos coreógrafos, que tenemos una trayectoria de veinte o quince años. Los maestros de más trayectoria no aceptaban mucho estos cambios; de pronto, hacer tradición significaba no entrenar el cuerpo, no proyectar una luz... Esto ha ido evolucionando. Primero, por la generación de políticas de participación en cuanto a los presupuestos, algo que ha

permitido que uno se pregunte, y que nos ha estimulado a formarnos y a consultar; que uno diga: “Bueno, tengo que presentar una propuesta que tenga todas las condiciones técnicas para poder postularme a las becas, y no solamente las del Idartes, sino también las del Ministerio de Cultura. ¿Cómo puedo presentar una obra de folclor que enriquezca el lenguaje, la comunicación, la expresión de las ideas, sin dejar de lado la tradición?”. Y romper lo que se pueda romper... Hay algunos que prefieren irse a otro lado. Pienso que se trata de pararse en el escenario y decir: “Voy a hacer esto, a partir de esto, o voy a hacer tradición y me quedo en este lugar”. Es importante definir lo que se va a hacer.

Creo que el folclor, desde que se lleva al escenario y se le pone un vestuario, empieza a ser proyección. Eso ha sido para nosotros muy importante, porque nos ha permitido pensarnos y decir: “Esto es lo que hacemos... No hacemos tradición”. Por supuesto, nos hemos encontrado con muchas críticas, pero también con muchos aciertos en lo que hacemos, y eso ha posibilitado que podamos participar en muchos festivales nacionales con un trabajo profesional.

Cuando nos encontramos e iniciamos la compañía, dijimos: “Sabemos mucho de folclor, pero nos hace falta entrenamiento”. Entonces vinculamos otras técnicas de la danza a nuestros procesos creativos, y eso fue maravilloso.

Por otro lado, también nos ha servido ver las otras experiencias exitosas de la ciudad. Esos referentes nos han permitido dar nuevos pasos. Hemos llegado a regiones y hemos mostrado trabajos que les han gustado a los mismos folcloristas, porque cuentan lo que es, cuentan las verdades, lo que ha sido la trayectoria. Evidentemente, el folclor evoluciona y sigue evolucionando, pues se expresa mediante lenguajes distintos de los del territorio. Pero no se deja de lado lo que ha sido la historia ni los contextos sociales, que han sido nuestro alimento para hacer las obras.

El trabajo en red nos ha permitido hacer coproducciones en las que se tiene que pensar en toda la parte técnica, en la parte creativa, sin dejar de lado el tema que promovemos, que es la danza folclórica colombiana y del mundo.

**R. E.:** ¿Cómo es el proceso de apropiación de las expresiones tradicionales cuando se vive y trabaja en la ciudad? ¿Cómo integran los aspectos tradicionales sin estar siempre en las regiones?

**A. M.:** Yo soy de provincia, y muchos de nuestros integrantes, también. Entonces, al estar en una ciudad como Bogotá, uno busca espacios en los que pueda sentirse integrado con su territorio de origen. Así es como muchos bailarines de las regiones llegan y se integran al proceso, porque ven bailar joropos, porque ven bailar bambucos o aires de la costa pacífica, o del Atlántico... Entonces, por medio del folclor y de la promoción que se hace con la danza y la música,

vamos encontrándonos en una red de trabajo. Hacemos equipos para vivir experiencias de campo, inicialmente en los procesos de construcción y de creación, y en algún momento traemos a la ciudad a los hacedores reconocidos del país, para que nos hablen de las experiencias que han tenido con la danza y con su territorio, y de esa forma lo vamos experimentando. Para nosotros es importante que nuestros bailarines sepan muy bien qué están haciendo, qué están bailando. Además de seguir unos pasos, es importante sentirnos: si estamos haciendo joropo, sentirnos llaneros; si estamos haciendo costa pacífica, sentir cómo sería la expresión corporal o sentimental de un chocoano... Nos basamos mucho en eso: en las vivencias que podemos tener muchos de los integrantes.

Por ejemplo, hemos tenido un acercamiento muy importante con comunidades indígenas. Desde hace unos dos años venimos haciendo una reflexión constante sobre regresar al origen; cómo las comunidades ancestrales han aportado riqueza al folclor colombiano, y a partir de ahí se ha construido toda una mezcla relacionada con el tema del mestizaje, de la colonización, de lo que hubo. Nos preguntamos cómo podemos regresar, como compañía, a las manifestaciones ancestrales. Tenemos tres integrantes de la comunidad inga, del Putumayo. Hemos visitado esa región, hemos estado en el sur del país, y nos hemos dado cuenta del asentamiento indígena que existió allí. A partir de ese viaje se dio ese proceso de retorno a las expresiones ancestrales. Entonces, para nosotros es importante tener en cuenta a esos hacedores que mediante testimonios orales pueden enseñarnos, al tiempo que nosotros los motivamos a escribir sobre su experiencia, porque lastimosamente mueren, y ese saber se pierde.

Hay que vivenciar las regiones asistiendo a los festivales, conociendo las manifestaciones, para después poder seguir mostrándolas y transmitiéndolas, ya en la ciudad, con unos mensajes claros. No necesariamente hay que desarrollar una dramaturgia complicada: no pensamos en algo que sea muy difícil de entender, pues pensamos más en conectar. Ha sido importante pensar en cómo el público puede sentir y vivenciar lo que expresamos con la danza, y más en una ciudad que recoge a personas de todas las regiones del país. Volver al origen y al territorio ha sido una iniciativa importante.



©JOHN BERNAL | PHOTOGRAPHE

*Encuentro de Escuelas de Danza Española y Flamenco*

*Compañía: Tacón y Madera*

*Foto: John Bernal*

# Encuentro de Escuelas de Danza Española y Flamenco. Bogotá, 2018

**Por Indhira Alexandra Guzmán B.<sup>1</sup>  
y Emilio Fernando Rojas R.<sup>2</sup>**

*La puesta escénica debe trascender desde el momento de su creación.*

Para la puesta escénica de *Herencia*, como grupo representativo institucional (GRI) de danza española y flamenco de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN), participante en el Encuentro de Escuelas de Danza Española y Flamenco 2018, se buscó consolidar un trabajo escénico que fuera más allá del montaje de una coreografía técnica relacionada con el movimiento, con el objetivo de darle paso a una narrativa del baile español transmitida desde la corporalidad, la pasión por el movimiento y el compromiso social que nos convoca. En este grupo se cree firmemente que la danza, como cualquier otro arte, debe promover la comunicación y, en la medida de lo posible, provocar reflexión y deleite en los espectadores. Claramente, en el proceso de construcción del montaje priman los cuestionamientos e intereses del grupo por realizar un trabajo que mueva a sus integrantes en conjunto. Al ser representantes de una institución universitaria formadora de docentes, se quiso desarrollar una puesta artística, formativa y poética.

Como en algunas otras de las puestas en escena del grupo representativo institucional, entre ellas, el montaje de *Las mujeres no somos de faena*, obra en la que se exalta el empoderamiento de las mujeres frente a diferentes adversidades derivadas de una imposición cultural sexista, o *Delirios de un caballero*, relacionada con la literatura clásica española, y que hace referencia a la obra

---

1 Directora del GRI Alma Amari UPN.

2 Integrante del GRI Alma Amari UPN.

de Cervantes *Don Quijote de la Mancha*. El montaje *Herencia* presentado en el mencionado encuentro de escuelas de danza española y flamenco se postuló como un frente opuesto a la mala fama que dejó la conquista española en el territorio colombiano, buscando exaltar parte del legado histórico producto de la mezcla de culturas tanto europeas como amerindias, ya que en ese período también se obtuvo un lenguaje común que convoca al pueblo y que hasta nuestros días nos une y reúne en el acto comunicativo, además de que nos permite acercarnos al deleite pluricultural de los territorios mediante la danza.

Es importante considerar el Encuentro de Escuelas de Danza Española y Flamenco como un espacio donde nos comunicamos con un mismo lenguaje; por tanto, es una oportunidad para que se dé un diálogo de saberes que comprenda lo que se aprende en clase, lo que se perfecciona en los ensayos, y lo que se proyecta al espectador.

Defender la postura del arte por el arte solo nos ubica en un lugar competente entre escuelas y carente de sentido para la formación de públicos. Por esta razón, nuestra propuesta buscó dialogar con el propósito de buscar la cercanía e identificación entre el artista y el espectador, pues consideramos que, si esa interacción no se da, difícilmente la puesta escénica conseguirá trascender.

Con su muestra coreográfica, cada escuela participante buscó crear un sello que la identificara; sin embargo, gracias al trabajo pedagógico que desarrollamos, creemos que la coreografía no debe ser la finalidad o el único medio que permita dar cuenta de los procesos de los diferentes talleres, cursos, clases y ensayos que se imparten en este género dancístico. Considerando lo que la actividad de bailar representa y genera, se debe reflexionar sobre aquello que tal actividad nos proporciona: autoconocimiento, reconocernos como quienes somos, cobrar conciencia de las capacidades que poseemos y podemos llegar a desarrollar, reconocer al otro y, por ende, respetarlo.

Al observar las muestras de las diferentes escuelas participantes, y, en nuestro caso, teniendo en cuenta las búsquedas pedagógicas planteadas en el grupo representativo institucional Alma Amarí UPN, concluimos que cada cual baila desde lo que es: mostramos individualidades corporales que construyen colectividad proyectada en el movimiento.

Es vital que estos encuentros propicien un intercambio de saberes que genere un espacio para el diálogo acerca de los procesos que se llevan a cabo en las escuelas, con el propósito de evidenciar las diferencias en los enfoques de enseñanza de la danza española y el flamenco; de igual manera, hay que indagar por el sentir de quienes se están formando en el género, así como determinar las dificultades que puedan presentarse durante el aprendizaje y las búsquedas de



quienes están española inmersos en los procesos relacionados con la enseñanza e interpretación de la danza en sus diferentes géneros.

Tengo la convicción de que una discusión al respecto, con un público dispuesto al debate, permitiría una apreciación del flamenco y la danza española en general, debido a que la población, o la comunidad, podría conocer los aprendizajes que esta danza implica. Considero que las muestras finales, pese a ser atractivas, no evidencian todo el proceso, y es necesario pensar en la danza, reflexionar respecto a las prácticas y al ensayo en sí, para que de esta forma sean más valorados los procesos artísticos. (Hillary Scarleth Anderson Ospina, integrante del GRI Alma Amarí UPN)

Los encuentros de este tipo auspiciados por el Idartes y relacionados con la danza deben, entonces, procurar ser el eje que alimente el diálogo sobre los procesos pedagógicos, y no solo un espacio más que permita a quienes transitan por este camino de vida, mostrar las creaciones escénicas a las que se logra llegar después de un trabajo que implica investigación y creación.



*Bogotá, Ciudad de Folclor*

*Obra: Justiniano y el Ánima Sola*

*Asociación Cultural de Profesores de Danza de Bucaramanga*

*Foto: Carlos Mario Lema*

# **Danza para estar-bien: Una reflexión sobre la participación de la Mesa de Cultura SUE D. C. en el V Festival Bogotá, Ciudad de Folclor**

**Por Diego García Bernal<sup>1</sup>**

El viernes 18 de agosto de 2017, la Gerencia de Danza del Instituto Distrital de las Artes-Idartes y la Mesa de Cultura del Sistema Universitario Estatal (SUE) Distrito Capital realizaron la Gala de Folclor Colombiano Bienestares Universitarios SUE-D.C. Dicha actividad fue realizada dentro de la programación del V Festival Bogotá, Ciudad de Folclor, en el teatro al aire libre La Media Torta.

Para empezar, es importante señalar que el Sistema Universitario Estatal está conformado por 32 universidades públicas del país, y surgió con la Ley 30 de 1992. Su objetivo es crear espacios de participación y fortalecimiento de las instituciones de educación superior (IES) participantes, que impulsen el desarrollo de la educación superior pública en los ámbitos nacional y regional. Actualmente, el SUE se divide en cinco capítulos que agrupan a las universidades según sus áreas territoriales de influencia. En el caso de Bogotá, el SUE Distrito Capital está conformado por las universidades Nacional, Pedagógica Nacional, Distrital Francisco José de Caldas, Militar Nueva Granada y Colegio Mayor de Cundinamarca; como invitada especial se encuentra la Escuela Tecnológica Instituto Técnico Central.

Así pues, en el segundo semestre de 2016, el SUE Distrito Capital inició labores conjuntas encaminadas a fortalecer sus relaciones e intercambios en los escenarios académico, investigativo, cultural, deportivo y recreativo, entre otros. Para ello se crearon varias mesas de trabajo, entre las que se encuentra la Mesa de Cultura, en el marco de los bienestares universitarios.

---

<sup>1</sup> Creador transdisciplinar y profesor de artes colombiano. Candidato a mágister en Estudios Artísticos por la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Licenciado en Artes Escénicas por la Universidad Pedagógica Nacional (UPN). Desde el año 2012 viene trabajado como docente, tallerista, orientador de procesos de investigación-creación en artes, intérprete y director de piezas de teatro y danza contemporánea. Entre 2017 y 2019 coordinó el Programa Cultura de la Subdirección de Bienestar Universitario de la UPN.

## Un lugar de encuentro histórico, formativo y experiencial

Las estrategias de acción de la Mesa de Cultura, desde su creación, se han concentrado en el fomento de prácticas culturales y artísticas a nivel distrital, mediante vínculos de cooperación interuniversitaria y con instituciones aliadas. Es así como en el año 2017, la Mesa presentó a la Gerencia de Danza del Idartes sus intenciones de ser aliada y coautora en la concepción, el desarrollo y la evaluación de actividades e iniciativas que fortalecieran tanto la proyección social universitaria, como la circulación de manifestaciones danzarias que emergen en las universidades públicas de Bogotá. Uno de los elementos reconocidos por este gesto de cooperación es el enaltecimiento de lo público, teniendo en cuenta que nuestras ies y el Idartes comparten tal condición, es decir, promueven valores como el respeto y cuidado de lo público en la gestión artística y cultural, guiados por preceptos de índole ética, política y estética.

Ahora bien, es indispensable recalcar la importancia de la Mesa, por estar conformada por los programas, coordinaciones o divisiones de cultura de las universidades que, a su vez, hacen parte de Bienestar Universitario. Esto quiere decir que el reconocimiento de nuestras prácticas artísticas implica, de manera especial, una revisión del impacto del bienestar en la vida de estudiantes, egresados, funcionarios, docentes y demás miembros que conforman lo que denominamos *comunidad*. La oferta de espacios de formación en artes, así como los grupos artísticos, dan cuenta de lugares de encuentro que tienen varias connotaciones: por un lado, representan ámbitos de interlocución eminentemente interdisciplinarios, pues agrupan a personas de diferentes carreras, oficinas e intereses en torno a un campo de conocimiento artístico que no es disciplinar, sino que se constituye como un medio para la educación integral; por otro, delimitan posibilidades tempoespaciales para una compartición intergeneracional en la que egresados, estudiantes y funcionarios edifican las bases de la identidad y memoria institucional; de allí que se establezcan claras diferencias con respecto a las carreras o posgrados de artes.

Por su parte, la historia de las agrupaciones artísticas adscritas a bienestar es de larga data. Varios de nuestros grupos fueron creados antes que muchos programas o facultades de artes en las universidades de Bogotá y el país. Por ejemplo, universidades como el Colegio Mayor de Cundinamarca y la Militar Nueva Granada no ofertan carreras de formación en artes, razón por la cual la educación artística es una tarea asumida por nuestras coordinaciones culturales desde perspectivas asociadas al estar-bien en comunidad. Para el caso de

la danza tradicional, puntualmente, hay evidentes logros y aportes realizados al sector por las universidades públicas. Valdría la pena hacer hincapié en que dichas agrupaciones están dirigidas, en su mayoría, por maestras y maestros con amplias trayectorias en los ámbitos distrital, regional, nacional e internacional, quienes han incidido en la creación de escuelas de danza dentro y fuera de las ies; de igual manera, mantienen vivo el legado de quienes ya no están.

La Universidad Nacional de Colombia, entre otras tantas acciones, ha contribuido de manera importante a fortalecer los vínculos entre universidad, reconocimiento de las minorías y folclor nacional, pues en ella surgió uno de los grupos distritales más importantes de cantos y danzas afrocolombianas en el año 1962. Su fundador, el maestro Heriberto Valencia Gamboa, puede reconocerse como un conector de personas, mundos y geografías. Valencia, al llegar a estudiar Música en la UN, sede Bogotá, convocó a afrodescendientes de la capital, con quienes conformó agrupaciones de danza y música. Con el tiempo, su legado, de manera directa e indirecta, pervive a través de maestras como Ketty Valoyes (actual directora de grupo artístico institucional Danzas Afrocolombianas, de la UN) y Luz Stella Lozano (hija del maestro Donaldo Lozano Mena —q. e. p. d.— y actual directora del grupo representativo institucional Danzas del Litoral Pacífico UPN).

Otra experiencia que da cuenta del aporte de la Universidad a la pedagogía, e impactos del folclor en la nación, es el caso de la Universidad Pedagógica Nacional. La agrupación artística más antigua de dicha institución es el grupo representativo institucional Proyección Folclórica Danzas UPN, fundado en 1976 por iniciativa de varias personas, entre ellas el maestro Luis Ernesto Moreno Alais. Actualmente, el grupo es dirigido por la maestra María Elisa Alfaro Ur-tátiz, quien es miembro y cofundadora del mismo desde su creación, docente, coreógrafa y egresada de la UPN de la licenciatura en Inglés y Francés (1982). La práctica e historia de la danza folclórica tradicional en la Universidad tiene el mérito de haberse convertido en escuela a nivel regional y nacional, en sus justas proporciones. Los egresados de la Universidad y exintegrantes del grupo han sido replicadores de la formación en danza tradicional en sus escenarios de acción, al tiempo que han reconocido y asimilado mediante la danza un discurso de cuerpo-nación. El impacto de estos aprendizajes se ve a lo largo del tiempo en las agrupaciones de danza creadas por egresados en colegios públicos y privados en los que se desempeñan. En este sentido, los egresados fungen como docentes de matemáticas, ciencias sociales, inglés, educación infantil, entre otros campos del saber, al tiempo que dirigen, en las tardes o tiempos libres, procesos de formación y circulación en danzas folclóricas colombianas.

De igual manera, el trabajo, entrega y dedicación que asumen los directores de los grupos en las universidades, como en sus compañías profesionales, tienen

claros reconocimientos en el ámbito distrital y nacional por instituciones como el Ministerio de Cultura, la Secretaría de Cultura, Recreación y Deportes, y, por supuesto, el Idartes. José Luis Guerrero, director del grupo de danzas de la Universidad Militar Nueva Granada y de la compañía Yambaló Danza, se destaca por lo mencionado anteriormente. El maestro Guerrero ha recibido varias exaltaciones por su trabajo con estudiantes y egresados de la Universidad, y además es un digno representante, tanto del folclor distrital como de la pedagogía y dirección en danza tradicional universitaria; sus puestas en escena han sido merecedoras de galardones de la Asociación Colombiana de Universidades (Ascún-Cultura), así como de estímulos distritales y nacionales para la creación y circulación artística.

De esta manera, se puede entrever la importancia de las agrupaciones y de los directores de danzas folclóricas adscritas a Bienestar Universitario en las IES de la capital, pues son agentes activos en la construcción de prácticas artísticas y en su respectiva proyección social.

## **De los salones de clase a los escenarios distritales y al V Festival Bogotá, Ciudad de Folclor**

La mayoría de personas vinculadas a los grupos de danza folclórica en las IES del SUE D. C. son estudiantes de diferentes semestres y carreras. Esto sugiere que la danza no solo complementa los currículos académicos, sino que constituye una opción de vida para los estudiantes, que consiste en profundizar en aspectos como el conocimiento sensible y la expresividad corporal. Quienes coordinamos o gestionamos las actividades culturales en ámbitos universitarios consideramos que lo primero que deben ofrecer nuestros espacios formación artística son experiencias de bienestar a los miembros de los grupos. Por otro lado, es de suma importancia llevar a los escenarios distritales las creaciones realizadas por nuestras comunidades universitarias y grupos artísticos, en cuanto allí se expresa una parte de la proyección social universitaria; estamos seguros de que en el encuentro entre ciudadanía y Universidad no solo compartimos nuestro trabajo artístico, sino que, especialmente, damos a conocer a las IES que tienen como propósito ofrecer educación superior pública de calidad para todas y todos. De esta manera, el escenario no solo es el lugar para mostrar prácticas artísticas; se convierte, además, en un medio comunicativo para que las y los espectadores identifiquen oportunidades para su formación profesional: nosotros conocemos

a la ciudadanía, y la ciudadanía ve en nuestras universidades posibilidades para ejercer su derecho a la educación.

La participación de la Mesa de Cultura del SUE D.C. en el V Festival Bogotá, Ciudad de Folclor, agrupó a todas las universidades públicas de Bogotá y, como gesto de unificación, se extendió la invitación al Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA) y a la Escuela Superior Instituto Técnico Central, para que se unieran a la gala de folclor en La Media Torta.

La decisión de abrir un espacio para los grupos de danza tradicional de los bienestar universitarios en la programación del Festival es de gran importancia. En dicho acto se manifiesta un lugar merecido por nuestras instituciones, comunidades universitarias, maestras y maestros, al ser agentes indispensables para la historia, construcción y consolidación del sector de la danza folclórica en Bogotá.

Como el lema de la quinta versión del Festival Bogotá, Ciudad de Folclor, “Celebrando nuestras tradiciones”, las Universidades del SUE D.C. invitamos a lectores y espectadores de la danza en Bogotá a celebrar, preservar y disfrutar de la educación superior pública, así como de las prácticas artísticas y culturales realizadas por ella y que tienen la capacidad de transformar realidades.

¡Larga vida al Festival Bogotá, Ciudad de Folclor, y a la educación superior pública y de calidad!

3



# 2

*Tradicción*  
**y memoria**



*Obra: Homenaje a Pablito Flórez, el poeta del valle del Sinú*

*Compañía: Asociación Nacional de Trabajadores de la Cultura, Orígenes*

*Foto: Carlos Mario Lema*

# Tejedores de historias: Un acercamiento a las cartografías de la danza folclórica en Bogotá a partir de la historia de vida de sus protagonistas

## Por Semillero de Investigación Memoria y Tradición<sup>1</sup>

(**María Elisa Alfaro Urtátiz<sup>2</sup>, Ketty Valoyes Hurtado<sup>3</sup>, Edwin A. Guzmán Urrego<sup>4</sup>, Carolina Otálora Cañón<sup>5</sup> y Sergio Esteban Ávila Córdoba<sup>6</sup>**)

1 El Semillero de Investigación Memoria y Tradición inició labores en 2015. Su línea de trabajo gira alrededor de las prácticas de la danza folclórica en Colombia. Desde su creación, ha tenido acercamientos con maestros de la danza en Bogotá, entre los cuales podemos mencionar a Edgard Sandino, César Monroy, Cleodis Pitalúa, Jaime Orozco, Donald Lozano, Rosaura Torres, Ketty Valoyes, Raúl Ayala y Fernando Urbina. El propósito fundamental del Semillero es la consolidación de una cartografía de las prácticas de la danza folclórica en Bogotá. Para ello ha realizado actividades propias de la acción investigativa: estudio de bibliografía, revisión del estado del arte, diseño de instrumentos, entrevistas individuales, grupos focales, registro audiovisual, etcétera. Hay que mencionar, además, que los integrantes del equipo cuentan con un espacio de formación en investigación, lo que ha permitido llevar en paralelo los dos procesos: la investigación y la formación en investigación, gracias a la asesoría metodológica y el apoyo de la Gerencia de Danza del Instituto Distrital de las Artes-Idartes.

2 Docente, investigadora y directora del Grupo de Proyección Folclórica de la Universidad Pedagógica Nacional por más de dieciséis años. Directora de la Fundación Artística y Cultural Vivir Colombia y miembro del Semillero de Investigación Memoria y Tradición del SUE, en alianza con el Idartes. Magíster en Educación por la Pontificia Universidad Javeriana. Licenciada en Idiomas por la Universidad Pedagógica Nacional. Docente de la licenciatura en Educación Física, Recreación y Deporte en la Corporación Universitaria Uniminuto.

3 Bailarina, directora, coreógrafa y gestora cultural de folclor. Directora del grupo Danzas Afrocolombianas de la Universidad Nacional de Colombia. Licenciada en Educación Artística, con énfasis en Danza y Teatro por la Universidad Antonio Nariño. Técnica profesional en Artes Escénicas con énfasis en Actuación y Técnicas del Espectáculo por la Escuela de Artes y Letras de Bogotá.

4 Artista escénico, docente e investigador de la licenciatura en Artes Escénicas de la UAN. Doctorando en Estudios Teatrales por la Universidad Complutense de Madrid (España). Magíster en Artes Escénicas por la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid, España). Becario del Programa Jóvenes Artistas Talento 2014, modalidad artes escénicas, Icetex. Licenciado en Educación Artística con énfasis en Danza y Teatro por la Universidad Antonio Nariño.

5 Directora de la Fundación Artística Arsis Danza. Docente de danza. Especialista en Lúdica Educativa por la Universidad Juan de Castellanos. Licenciada en Educación Artística por la Corporación Universitaria Uniminuto.

6 Licenciado en Biología por la Universidad Pedagógica Nacional, estudiante de la maestría en

La cultura de un país, su desarrollo, su historia, es su tesoro sagrado. En nuestro caso, algo que permite que Colombia se constituya como país ante el mundo y ante sí mismo. Si por motivos personalistas y miopía se permite que la historia cultural de un país sea negada, excluida y maltratada, las futuras generaciones deberán iniciar procesos de reconstrucción cultural desde cero. Este fenómeno implica un eterno retroceso en el desarrollo normal y digno de los avances culturales de un país o región.

En este sentido, una sociedad sin memoria de su pasado es igual que un individuo amnésico, incapaz de reconocerse a sí mismo y de actuar conscientemente para definir unas metas y propósitos. Infortunadamente, esperamos a que sus protagonistas mueran para recordar que hicieron historia y que tenían muchas cosas que compartir en vida.

La memoria es un elemento constitutivo de la propia identidad. Un sujeto que vive solamente en el presente, o solo anhela un futuro soñado, sin detenerse a rememorar su pasado, no sabrá quién es. Por consiguiente, podemos afirmar que no hay identidad si no hay un ejercicio de memoria. Y aquí cabe mencionar las palabras de nuestro extinto nobel, Gabriel García Márquez: “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla”.

Así, la *memoria colectiva* es tan pronto evocación, recuerdo de un suceso vivido, narración, testimonio o relato histórico, como elección del pasado, interpretaciones y hasta instrumentaciones de este, conmemoración, monumento, e incluso huella de la historia y peso del pasado.

En la memoria colectiva, lo que se recuerda con el paso de los años es el significado de los acontecimientos por los que atraviesa un grupo o sociedad (Mendoza, 2005).

Teniendo en cuenta lo expuesto, el Semillero de Investigación Memoria y Tradición nació a partir del trabajo de reflexión sobre la historia de la danza folclórica liderado por la maestra María Elisa Alfaro, en el marco de la convocatoria del Idartes dirigida a los semilleros de investigación, con el título de Escenarios para la Construcción de la Historia de la Danza Tradicional en Colombia. Su objetivo apuntaría a que el semillero se conformara como un espacio de diálogo, descubrimiento y profundización, donde se “aprende a investigar investigando”, teniendo en cuenta lo dicho por guerrero (2007)

... para referirse al conjunto acciones orientadas a favorecer la apropiación y desarrollo de los conocimientos, habilidades y

actitudes necesarios para que estudiantes y profesores puedan desempeñar con éxito actividades productivas asociadas a la investigación científica, el desarrollo tecnológico y la innovación, ya sea en el sector académico o en el productivo.

Para ello sería necesario explorar conocimientos por medio de experiencias metodológicas diversas, y, de igual manera, iniciar un proceso de investigación sobre la creación, la enseñanza y la obra de maestros(as) que han contribuido a la construcción de memoria.

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 preservar un proceso de identidad por medio de la enseñanza, con el apoyo del Idartes realizó un evento cultural en homenaje de un grupo de maestros residentes en Bogotá, quienes, consagrando su vida a la danza, se han destacado por su trayectoria y aportes a la danza folclórica y tradicional de nuestro país.

Recuperar la memoria cultural es permitir que la huella del pasado se haga presente en nuestros sueños de un porvenir individual y colectivo tolerante, diverso, creativo, abierto al cambio nutrido en las raíces, con paz interior y paz social.

En este sentido, se rindió un reconocimiento *in memoriam* al maestro Jaime Orozco Guerra, recientemente fallecido, y *en vida*, a quienes han marcado la historia de la danza tradicional en Bogotá, como César Augusto Monroy Bocanegra, quien inauguró toda una nueva mirada a la danza, al tiempo que le llevó a escenarios no convencionales durante su permanencia en la Gerencia de Danza del Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT), fundador de la primera empresa cultural Los Danzantes; Cleodis Bacilia Pitalúa Pineda, directora de la Corporación Folclórica Tambores de E'lleguá, quien recreara el sabor del Caribe en la capital colombiana con sus danzas y música; Edgard Sandino Velázquez, uno de los bailarines que tuvieron contacto directo con Jacinto Jaramillo, bailarín graduado en Artes Escénicas en la ENAD, en Pedagogía Artística, escritor, poeta y autor de varios libros sobre danza, teatro, folclor y poesía, director de la Fundación Artes y Ciencias de Bogotá, Danza Teatro Arte de Bogotá; y finalmente, Donaldo Lozano Mena, q. e. p. d., uno de los principales promotores del folclor chocoano, quien desde 1980 trabajó y difundió las danzas, tonadas, cantos y música de la costa pacífica en Bogotá.

De este encuentro y ejercicio de investigación quedó una publicación en la revista *Tránsitos de la Investigación de la Danza* (vol. 4, 2015-2016): “Semillero de investigación: Escenarios para la construcción de la historia de la danza tradicional en Colombia”.

Así, el encuentro con cada uno de los maestros en sus diferentes ámbitos nos permitió reconocer al ser humano que hay detrás de cada uno. Descubrimos seres muy diversos que han tenido sus dificultades y logros, pero se mantienen en sus conceptos y creencias, y sostienen una lucha permanente para dejar un legado cultural, empresarial y pedagógico que hace memorable su existencia.

El Semillero, con su ejercicio de investigación, continuó fortaleciendo el proceso de interpretación a partir de los registros obtenidos, en primera instancia, con los maestros. De su análisis surgió la posibilidad de presentar los avances en el IV Congreso Nacional de Investigación en Danza 2017, organizado por la Red de Investigación Cuerpo, Danza y Movimiento, conformada por grupos de investigación de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, la carrera de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Javeriana, la Universidad Santo Tomás, la Universidad Pedagógica Nacional, la Corporación Universitaria Cenda, la Universidad Antonio Nariño y Massdanza, Observatorio de Danza de la Fundación Integrando Fronteras. En la línea temática de memoria e historiografía de la danza de dicho congreso —espacio de encuentro interesado en la construcción de memoria de la danza y las distintas posturas y apuestas historiográficas en desarrollo en el país—, la ponencia, *Lagunas de la memoria* permitió socializar estos avances y consolidar aún más la propuesta.

Con el apoyo de la Gerencia de Danza del Idartes, continuó el proceso de investigación, así como el ejercicio y la apuesta del Semillero. Además, con el acompañamiento y asesoría metodológica de la maestra Martha Esperanza Ospina Espitia,<sup>7</sup> quien apoyándose en su experiencia encauzó los procesos, se dio continuidad al trabajo que se había venido desarrollando intuitivamente. En esta fase de formación en investigación, el equipo se cualificó realizando un abordaje teórico y acercamientos a las prácticas formales que todo proceso requiere.

Esto permitió identificar a los maestros que contribuyen a las prácticas de la danza folclórica colombiana en Bogotá. La indagación comenzó observando el trabajo de una de sus protagonistas: María Elisa Alfaro Urtátiz.

La realización de este ejercicio implicó definir un instrumento para recabar la información, al tiempo que se establecían las siguientes categorías:

1. Trazados territoriales
2. Tránsitos relacionales
3. Epicentros de acción y de influencia
4. Cualidades de la estética (corporal, compositiva, formativa)
5. Formas de gestión

---

<sup>7</sup> Doctora en Ciencias Sociales y Humanas, magíster en Educación, psicóloga. Tiene amplia experiencia en procesos de investigación, creación y formación en danza tradicional colombiana.

Definidas las categorías, se formularon preguntas orientadas a establecer los fines del proyecto. El ejercicio resultó enriquecedor, ya que en el diálogo se visibilizó a varios maestros que desarrollan procesos de formación y creación en danza folclórica en Bogotá, como Rosaura Torres,<sup>8</sup> Ketty Valoyes,<sup>9</sup> Edgard Sandino,<sup>10</sup> Fernando Urbina<sup>11</sup> y Raúl Ayala.<sup>12</sup>

---

8 Docente en Educación Artística con especialización en Lúdica y Recreación para el Desarrollo Social y Cultural, con experiencia de 38 años en difusión y enseñanza de las danzas folclóricas nacionales e internacionales y las artes plásticas. Por más de diecinueve años, profesora de danzas contratada por la Secretaría de Educación, por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, la Universidad Pedagógica Nacional y otras instituciones universitarias. Directora del Grupo de Danzas de la ADE, de la Gobernación de Cundinamarca. Fiel compañera del maestro Luis Ernesto Alaix (q. e. p. d.), quien fue uno de los integrantes del primer Ballet Nacional, con el que se presentó en Colombia en 1942.

9 Nacida en Quibdó, es técnica profesional de Artes Escénicas, con énfasis en Actuación y Técnicas del Espectáculo, por la Escuela de Artes y Letras. Licenciada en Artes Escénicas con énfasis en Danza y Teatro por la UAN. Tallerista y colaboradora de la *Revista del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias*. Actualmente es directora del grupo institucional de Cantos y Danzas Afrocolombianas de la Universidad Nacional y artista formadora del Idartes. Además, es autora de escritos sobre folclor y las cartillas de Juegos y Rondas del Idartes

10 Poeta, escritor, bailarín, coreógrafo, investigador, autor y director teatral. Catedrático de Historia del Arte, Historia de la Cultura y de Teatro. Profesor universitario, ensayista y crítico. Investigador de la cultura, la literatura y la danza colombianas, ha investigado más de cincuenta danzas colombianas. Con Jacinto Jaramillo, fundador del segundo Ballet Cordillera (Bogotá 1972), con el que realizó una amplia labor de rescate de las danzas nativas y una gran divulgación de las mismas en Colombia, Ecuador, Venezuela, México, España y Estados Unidos, con más de un millar de funciones en festivales, encuentros y temporadas, actividad que desarrolló por once años, hasta el 2003.

11 Uno de los bailarines, directores y coreógrafos más importantes de Colombia. Como bailarín, inició estudios en las danzas del SENA, en 1974. Trabajó luego en el Ballet Clásico de Colcultura, el Ballet Folclórico de Jaime Orozco, el Ballet de Pedro Alfonso, el Ballet Folclórico Colombiano de Ligia de Granados, el Ballet de las Américas de Pedro Alfonso y el Ballet de Colombia de Sonia Osorio, con el cual realizó innumerables giras nacionales e internacionales. Hace unas cuatro décadas fue coreógrafo y director del Ballet Folclórico Tierra Colombiana. Es el director y fundador del Ballet Tierra Colombiana, una de las academias artísticas más importantes del país, y ha viajado por el mundo mostrando el lado alegre y positivo de Colombia. Ha obtenido reconocimientos como la condecoración de la Gobernación de Boyacá en la Alfombra Roja de las Artes Colombianas (2010 y 2013), la Medalla de Oro al Mérito Cultural otorgada por el Concejo de Bogotá en 2010 y 2015, y la Orden Simón Bolívar en el grado de cruz comendador, condecoración otorgada por el Congreso.

12 Raúl Ayala Mora comenzó sus actividades en la danza en 1983, con la escuela y compañía de danza Orkéseos, trabajando en la formación, compilación e investigación del arte danzario. Fundamenta su propuesta artística en el conocimiento corporal de los bailarines y en el cues-

En agosto de 2018, en el auditorio mezanine de la Universidad Antonio Nariño se desarrolló el evento académico Hagamos Memoria, para dar inicio a la fase de diálogos con los maestros, con el fin de identificar, documentar y cartografiar las prácticas de la danza folclórica capitalina por medio de sus testimonios.

El evento se realizó para un público focalizado,<sup>13</sup> con el ánimo de que se estableciera un diálogo espontáneo entre los cinco maestros, quienes viajaron a través de sus recuerdos y comentaron, entre otras cosas, sobre sus acercamientos a la danza, sus procesos de formación, sus primeros maestros, sus inquietudes sobre la creación a partir de la tradición y la percepción de lo que se espera de los procesos que giran en torno a las prácticas de la danza folclórica colombiana en Bogotá. El instrumento definido se convirtió en pieza clave para dar paso al diálogo y desarrollo de la actividad, se realizó el cubrimiento en audio, video y fotografía —actividad vital para una siguiente fase del proyecto de investigación—.

Para dar continuidad al proceso, el Semillero de Investigación Memoria y Tradición se propuso desarrollar y elaborar una cartografía.

Herrera establece que en el estudio del entramado social emergen los discursos, relatos, narrativas de los que una sociedad o comunidad hace uso para explicarse a sí misma. De ahí que la vida social y sus sujetos tiendan a reconfigurarse y requiera de métodos de investigación pertinente. Asimismo, la cartografía social pretende el reconocimiento del espacio social como un espacio que se hace y rehace semiótico —materialmente— (Herrera, 2010, p. 208), al evidenciar la estrecha relación entre la cultura y la vida de los sujetos.

Se buscaba que fuera una cartografía de las prácticas de la danza folclórica colombiana en Bogotá construida a partir de las historias de vida de sus hace-

---

tionamiento constante de la creación, que concibe como un espacio de reflexión sobre el hecho escénico. El maestro Ayala ha contribuido al replanteamiento de la tradición, que interpreta como un elemento dinámico en la construcción de los fenómenos socioculturales de nuestro país. En 35 años de trayectoria, la energía, el color y la pasión de su trabajo han cautivado diferentes escenarios nacionales e internacionales.

13 Estudiantes de pregrados afines a la danza tradicional, bailarines, directores, investigadores, maestros, cultores.



dores, y que se acercara a otros maestros situados en la ciudad, quienes con sus relatos nos permitieran la consolidación de una memoria documental.

Se tuvo presente que las historias de vida también permiten conectar las experiencias biográficas (el recuerdo de las vivencias transformadas en relatos) y ponerlas en contexto. Mediante esta aproximación, Roberts (2002, p. 2) define la historia de vida como

La recopilación, interpretación y escritura del informe de la “vida” (el método de historias de vida) en términos del relato narrado, o como una construcción de las experiencias pasadas del individuo (desde distintas fuentes) para relacionarlas con el relato.

Esto nos permite comprender cómo las narrativas biográficas personales trascienden el contexto social y, por ende, las propias condiciones históricas. De esta manera, las historias de vida tienen que ver con un proceso de formación basado en narrar(se) junto a otros, que contribuye, mediante la reflexión y las resonancias, a generar experiencias de conocimiento “sobre sí, sobre los otros y el cotidiano” (De Souza, 2011, p. 46).

Por lo expuesto, el relato de la historia de vida recobra el sentido y el valor de narrar(se) en compañía, garantiza el retorno a partir de la escucha atenta, así como el papel del intercambio basado en el cuidado del otro y la formación por medio de la experiencia.

Desarrollar esta propuesta permite al sector de la danza reconocer a los maestros que con sus prácticas danzarias han contribuido a fortalecer la identidad y a generar procesos de transmisión de su propio legado a las nuevas generaciones.

Por último, este proceso le dejó al Semillero herramientas para investigar, sin perder de vista la práctica, que permiten la búsqueda de antecedentes, la determinación del estado de la materia, la reflexión, el diálogo de saberes, encarar el proceso de escritura y, en fin, conocer las formas de diseño de instrumentos de investigación y las implicaciones que tiene un proceso de investigación formal.

Hacer memoria se configura como un espacio vital que posibilita el diálogo y el encuentro colectivo de los maestros, quienes, compartiendo su experiencia, trayectoria y vivencias, nos ayudan a consolidar y materializar nuestra necesidad: *cartografiar las prácticas de la danza folclórica capitalina*.

## Referencias

- Guerrero Useda, M. E. (2007). *Formación para la investigación en el contexto universitario*. Editorial Universidad Católica de Colombia.
- Herrera, J. D. (2016). Los métodos de investigación: Entre la reflexividad y la construcción de lo social. *Revista Pesquisa Qualitativa*, 4(6), 275-288.
- Lorinczi, M. (2012). La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla (Gabriel García Márquez).
- Mendoza García, J. (2005). Exordio a la memoria colectiva y el olvido social. *Athenea Digital: Revista de Pensamiento e Investigación Social* (8), 1-26.
- Roberts, B. (2002). *La investigación biográfica*. Londres.

3

*Universidades*

3

# Formación profesional de la danza en Bogotá

**Sheyla Yurivilca Aguilar<sup>1</sup>**

**Massdanza, Observatorio de Danza  
Fundación Integrando Fronteras**

En 2018 se adelantó una primera caracterización de los programas de formación profesional en danza que se vienen ofreciendo en distintas instituciones de educación superior (IES), así como de los programas de artes escénicas que han comenzado a ofrecer clases de danza como parte de su estructura curricular, con el objetivo de bosquejar el perfil profesional de los hacedores de la danza que las IES proyectan, en relación directa con el quehacer de los egresados.

Con el propósito de profundizar en una caracterización del campo de acción de la danza en Bogotá, este ejercicio se desarrolló como iniciativa de la Gerencia de Danza del Idartes y las instituciones participantes en la Mesa Distrital de Universidades, en la que se encontraban el programa Arte Danzario de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, la licenciatura de Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño, el programa de Danza y Dirección Coreográfica de la Corporación Universitaria Cenda, el programa de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Javeriana, la clase electiva de danza de la licenciatura de Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional, el programa de Danza Contemporánea de la Academia de Artes Guerrero, el Centro de Arte y Cultura de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y Massdanza, Observatorio de Danza, como representante de la Red de Investigación Cuerpo, Danza, Movimiento, como proyecto conjunto.

El diagnóstico se realizó mediante un muestreo selectivo de la información documental proporcionada por cada uno de los participantes, que se comparó

---

<sup>1</sup> Comunicadora social y periodista, magíster en Gestión de Proyectos, especialista en periodismo digital, cultural e internacional. <https://laysha80.wixsite.com/sheylalyurivilca>, @laysha80

con información proporcionada por el Icfes y el Ministerio de Educación, por intermedio de su Observatorio Laboral.

## Antecedentes

### *La creación de la Mesa de Universidades*

En 2017, la Gerencia de Danza convocó a representantes de diferentes IES a un espacio de diálogo y reconocimiento que permitiera indagar en el interés institucional y particular de cada entidad a hacer parte de este tipo de encuentros, además de posibilitar acciones encaminadas a realizar proyectos de beneficio común.

Gracias a esta iniciativa, se gestó Danza Mediación, un proyecto académico que permite que los estudiantes de las instituciones de la Mesa se acerquen a grupos profesionales residentes de La Casona de la Danza, por intermedio de semilleros de investigación institucional, para generar un espacio de acercamiento entre los grupos de danza profesional, las puestas en escena y los públicos. Este proyecto continuó su desarrollo en 2018 y se proyectó hacia 2019.

En 2018, específicamente, la Mesa abrió la posibilidad de generar un primer rastreo de información relacionada con el perfil de los egresados de carreras de formación profesional y con los requerimientos del campo, como proyecto de análisis interinstitucional que sirviera de insumo para elaborar los documentos de acreditación que demanda el Ministerio de Educación.

Con miras en este proyecto, las instituciones iniciaron un rastreo interno que se socializó en los encuentros de la Mesa y que sirvieron de insumo para el primer documento: *Caracterización de los programas de danza y sus egresados en Bogotá*. Los representantes de las instituciones en el Encuentro Nacional de Danza, que se realizó del 4 al 6 de octubre de 2018, en la Universidad de Antioquia, en Medellín, dieron a conocer este primer resultado.

### *De las fuentes*

Una de las dificultades en el desarrollo de este ejercicio fue encontrar bibliografía relacionada de forma directa con el tema, por lo cual hubo que recurrir a fuentes transversales.

En el marco de la investigación se revisaron tres documentos que se tomaron como línea base, y si bien es posible no sean los únicos existentes, son los que se encuentran circulando en el medio:

1. El *Estado del arte del área de danza de Bogotá*, elaborado por Ángela Beltrán Pinzón y Jorge Enrique Salcedo Ortiz por encargo del Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Este documento, publicado en 2006, da cuenta de cómo se desarrollaba la formación en danza en Bogotá por esa época. De esta manera se pudo analizar el incremento de la oferta de formación en la ciudad y la relación porcentual de los egresados respecto de los matriculados.
2. *Al que le gusta, le sabe: Prácticas laborales de bailarines profesionales de danza contemporánea en Bogotá*. Se trata de la tesis de grado de maestría de Ingrid Natalia Antolínez Ladino, del programa Estudios Culturales, de la Pontificia Universidad Javeriana. En ella describe a *grosso modo* el perfil de los bailarines de danza contemporánea, que abarca características comunes del perfil de los bailarines de las diversas modalidades de danza.
3. *Caracterización del bailarín de Bogotá, Fase 1, 2018*, elaborado en el marco del proyecto Massdanza, Observatorio de Danza. Se trata de un documento que hace parte del proyecto macro del Observatorio, que tiene como objeto determinar el estado de la economía de la danza y su incidencia en el PIB de la ciudad. Este documento abrió caminos para determinar un perfil ajustado a los requerimientos del sector.

## Revelaciones

### *Historia*

Entendiendo la formación profesional como resultado de una formación impartida por una institución universitaria, legalmente constituida y autorizada por el Ministerio de Educación Nacional de Colombia, y con base en la información encontrada, se estableció que la formación profesional en danza se inició, en Bogotá, en 1983 con la apertura que la Facultad de Educación de la Universidad Antonio Nariño (UAN) hiciera de la licenciatura de Educación Artística con énfasis de Danza y Teatro. Este fue un hito en la formación, ya que resultó del esfuerzo conjunto de las maestras Delia Zapata Olivella, destacada folclorista, y Rosario Montaña Cuéllar, un referente del teatro.

Después de 34 años, la Universidad Antonio Nariño cambió la estructura del programa académico, que desde 2017 pasó a denominarse *licenciatura en Artes Escénicas*, si bien la danza y el teatro se mantuvieron como ejes de su malla curricular, y el desarrollo del folclor, como una línea base de investigación.

En 1994, la Academia de Artes de Bogotá (ASAB),<sup>2</sup> en convenio<sup>3</sup> con la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, fundó el énfasis de Danza Contemporánea como parte del programa de Artes Escénicas; la primera promoción se graduaría en 1999. La línea de investigación de la carrera se centraba principalmente en la interpretación y la creación escénica. Después de diecisiete años y un riguroso estudio<sup>4</sup> y análisis adelantado en 2010, en el segundo semestre de 2011 se abrió el programa Arte Danzario, al tiempo que su predecesora iba cerrando actividades paulatinamente. Este nuevo programa ha mantenido la línea de interpretación y composición, e incluye, además, el agenciamiento y la producción, así como el desarrollo de discursos teóricos y críticos de la danza.

El programa de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad Pedagógica Nacional comenzó sus actividades en 2001, con un eje transversal prioritariamente concentrado en teatro. Sin embargo, ha abierto una línea de investigación enfocada en la danza, por medio del Semillero de Investigación IE-CUBUN, que está generando un proceso de investigación para apoyar el desarrollo de una línea de danza en el programa.

La Corporación Universitaria Cenda abrió oficialmente, en 2009, el programa de Técnico Profesional en Danza Contemporánea, que con el tiempo se fue transformando para finalmente, en 2016, convertirse en el programa profesional Danza y Dirección Coreográfica. Su línea transversal de investigación académica es la interpretación escénica y el entrenamiento corporal. A pesar de la fecha oficial expuesta, la institución se encuentra en un proceso de revisión de su centro de documentación, por cuanto se sabe de la existencia de información previa, si bien no se han encontrado los soportes.

En 2009, la Academia de Artes Guerrero abrió su programa tecnológico de Danza Contemporánea, anclado en la interpretación escénica, principalmente. En convenio con la Universidad de Antioquia, también ofrece la profesionalización en esta materia.

---

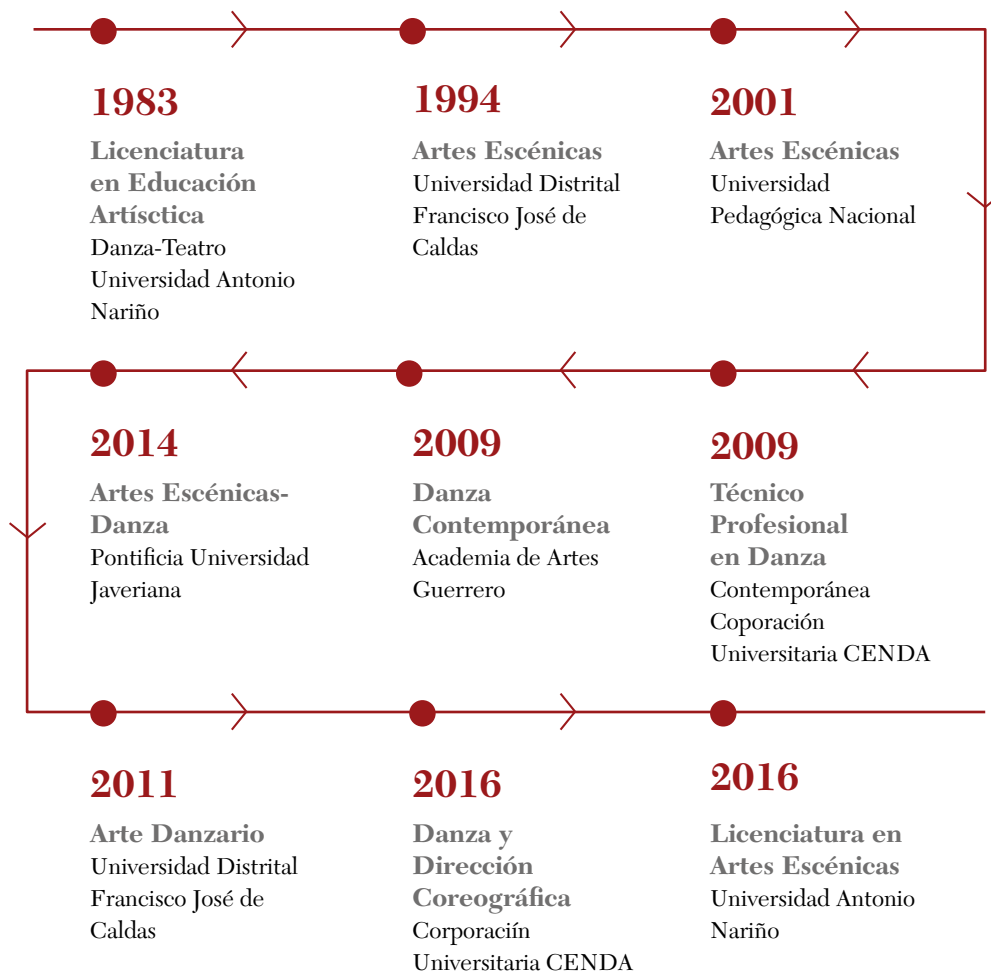
2 Creada en 1991, congregó todas las escuelas de artes de Bogotá administradas por la Alcaldía Mayor de Bogotá.

3 En 1991 se creó la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), que articuló las escuelas de artes del Distrito, mediante un convenio de colaboración entre el Instituto Distrital de Cultura y Turismo y la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, para titular a actores y directores; se le denominó Programa de Artes Escénicas.

4 Proyecto de investigación “Un currículo pertinente en danza”, desarrollado por las maestras María Teresa García, Martha Ospina y Dorys Orjuela.



Finalmente, en 2014, la Pontificia Universidad Javeriana, por intermedio de su Facultad de Artes, abrió el programa de Artes Escénicas con énfasis en Danza, Actuación o Somática, como resultado de la iniciativa de la maestra Elena Sterenberg, quien lo viene gestionando este proceso desde 1996. Este programa propone una línea académica de interpretación escénica de alta factura que vincula diversos elementos escénicos.



*Línea de tiempo*

### *Matriculados*

Considerando la transformación de algunos programas existentes y la apertura de nuevos programas de formación formal en danza, o en relación con este género escénico, se reveló un incremento considerable en el número de matrículas.

culas entre 2006 y 2017, como se aprecia en el gráfico 2, que pasó de 161 a 1596 matriculados, con un incremento, entre 2006 y 2015, de 88 egresados anuales en promedio.

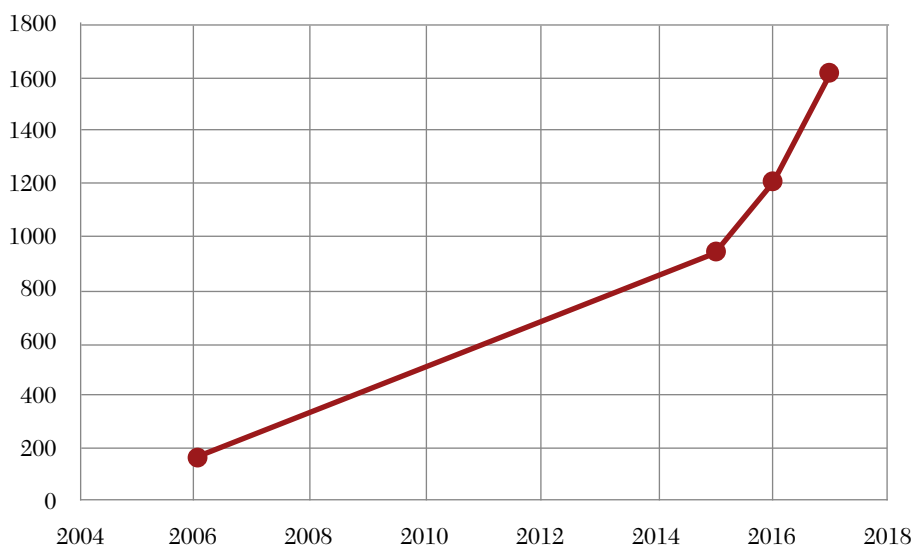


Gráfico 1. Matriculados

Estas cifras nos llevan a pensar en diferentes preguntas, entre ellas, ¿cuáles son los factores que han motivado el incremento registrado en las matrículas? Para responderla se pueden considerar las siguientes premisas: 1) ha crecido la sensibilidad por la danza como profesión; 2) la danza se percibe como una alternativa profesional de vida, lo que refleja un cambio del paradigma que existía —y aún persiste, aunque en menor grado—, de que la danza, y en general, las artes, no son carreras profesionales; 3) se puede vivir haciendo danza profesionalmente. Estos temas se podrían profundizar en próximas investigaciones o análisis.

### Egresados

En términos numéricos, la investigación dio a conocer, a la par que el incremento en las matrículas, un incremento en el número de egresados, área en la que se registró, hasta 2016, un aproximado<sup>5</sup> de 394, considerando todos los programas

<sup>5</sup> Los datos revelados permiten una aproximación a este valor, considerando la relación/tesis de los programas que no ofrecen la danza como profesión exclusiva.

existentes en ese momento. Asimismo, reveló la existencia de 63 egresados en 2017, 58 en 2018 (periodo de la investigación) y una proyección, a 2019, de 107 egresados, con base en el número de matrículas existente.

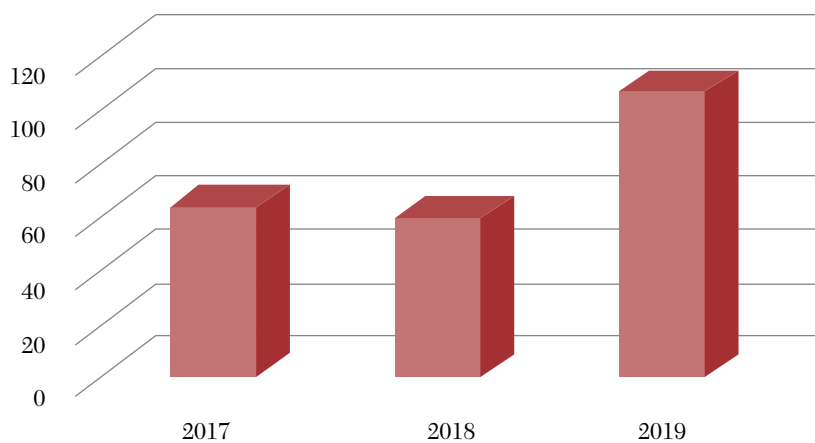


Gráfico 2. Egresados

El incremento de egresados motiva la pregunta de si el campo laboral de la danza en Bogotá está preparado para recibirlos. Contrastando los costos de los programas con la proyección salarial y el campo de acción, que, de acuerdo con la *Caracterización de bailarines en Bogotá*, que Massdanza, Observatorio de Danza, adelantó en 2018, un pago promedio para un profesional egresado en danza es de 2 salarios<sup>6</sup> mínimos mensuales legales vigentes, en un campo laboral que convoca principalmente a docentes.

### *El perfil profesional de los egresados de las IES*

El perfil de los bailarines formados por las IES varía principalmente por la dirección académica que desarrolla cada institución. Actualmente se desatacan la docencia, la interpretación y la creación escénica, programas acompañados transversalmente por la gestión y la producción. En relación con el campo real de acción de los profesionales de la danza, el perfil expuesto responde a las necesidades del sector; sin embargo, para confirmar su aplicabilidad se requeriría

<sup>6</sup> En 2019, el salario mínimo mensual legal vigente era de \$828 116.

un estudio especializado sobre la calidad de la formación y el cumplimiento del perfil ofrecido.

De acuerdo con la información resultante del rastreo selectivo hecho en la *Caracterización de los programas de danza y sus egresados en Bogotá*, y la *Caracterización de los bailarines de danza de Bogotá*, los profesionales de la danza, principalmente, se encuentran vinculados a diferentes instituciones como docentes o talleristas, y, al mismo tiempo, se desempeñan como intérpretes, creadores, gestores o productores, según las necesidades específicas, principalmente económicas, de cada uno, por cuanto, como se exponía en el ítem anterior (“Egresados”), el salario devengado por un solo perfil no es suficiente para cubrir las necesidades básicas de los profesionales.

Al respecto, se evidencia que quienes tienen formación en danza y se encuentran vinculados a instituciones de educación deben iniciar un programa de posgrado para incrementar sus ingresos salariales; sin embargo, hasta el momento no existen en Colombia posgrados especializados en el sector, por lo que estos profesionales deben vincularse a ofertas académicas de posgrado aproximadas o especializarse fuera del país.

Entre la oferta de posgrados relacionados con este tema a los que recurren los profesionales del sector, se encuentran: el programa de maestría en Estudios Culturales, de la Pontificia Universidad Javeriana; la maestría en Artes Vivas, de la Universidad Nacional; la maestría y el doctorado en Estudios Artísticos, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas; el programa de maestría en Gestión de la Cultura, de la Universidad EAN; el programa de maestría en Gestión Cultural y Creativa, de la Universidad Sergio Arboleda, y el programa de Especialización en Gestión Cultural, de la Universidad del Rosario.

## A modo de conclusión

- Con base en la información recogida en el primer diagnóstico, es necesario ampliar el objeto de estudio e incluir otros programas relacionados con el quehacer de la danza en Bogotá, con el ánimo de profundizar en la información. Asimismo, hay que determinar la procedencia de los agentes de la danza que han obtenido u obtendrán próximamente un título universitario en su área.
- Es necesario, además, ampliar el análisis de los perfiles profesionales correspondientes a los programas ofrecidos, comparándolos con los perfiles requeridos en el mercado. Para esto se requiere una investigación especializada sobre el campo de acción de los agentes de la danza en la ciudad.

- Es importante destacar que una caracterización de los programas de danza y del perfil de los egresados debe actualizarse anualmente, con el ánimo de ampliar la información y mantenerla renovada.

## Bibliografía

- Antolínez, L. (2016). *Al que le gusta, le sabe: Prácticas laborales de bailarines profesionales de danza contemporánea en Bogotá*. (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/21059/AntolinezLadinoIngridNatalia2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Beltrán, Á. M. y Salcedo, J. E. (2006). *Estado del Arte del área de danza de Bogotá D.C.* Instituto Distrital de Cultura y Turismo. [https://www.cultura-recreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/adjuntos\\_paginas\\_2014/1.4.1\\_danza-1.pdf](https://www.cultura-recreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/adjuntos_paginas_2014/1.4.1_danza-1.pdf)
- Emagister. (2010). *Licenciatura en educación artística con énfasis en danzas y teatro. Colombia*. Emagister <https://www.emagister.com.co/licenciatura-educacion-artistica-enfasis-danzas-teatro-cursos-2585559.htmUn>
- Massdanza, Observatorio de Danza. (2018). *Caracterización de los bailarines de Bogotá*. Fundación Integrando Fronteras.
- Mesa de Universidades de Bogotá. (2018). *Caracterización de los programas de danza y egresados en Bogotá*. Gerencia de Danza, Idartes.
- Montaña Cuéllar, R. (2005). Delia Zapata Olivella. *Revista Semana*. <https://www.semana.com/especiales/articulo/delia-zapata-olivella/75423-3>
- Proyecto Curricular Arte Danzario. (2015). *Segundo informe de autoevaluación periodos 2015-3 | 2016-1*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <http://acreditacion.udistrital.edu.co/autoevalges/cedaud/ftp/1987000002.pdf>
- Proyecto Curricular Arte Danzario. (2016). *Documento maestro de renovación de registro calificado proyecto curricular arte danzario*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <http://acreditacion.udistrital.edu.co/autoevalges/cedaud/ftp/11580501491.pdf>

3

# La Mesa de Universidades de Danza en Bogotá: Una iniciativa que vale la pena replicar

Por Edwin A. Guzmán Urrego<sup>1</sup>

Atender el llamado de la Gerencia de Danza para participar conjuntamente con los programas de danza en Bogotá<sup>2</sup> y conformar la Mesa de Universidades ha sido, sin lugar a dudas, una excelente iniciativa que permite que la Academia genere diálogos directos con el sector productivo.

En febrero de 2017 se realizó el encuentro inicial con los programas que desarrollan procesos de formación en danza, con el fin de establecer un espacio formal para definir líneas de trabajo conjuntas entre las universidades y la Gerencia de Danza del Instituto Distrital de las Artes-Idartes.

Constituido el espacio de trabajo interinstitucional, se desarrolló una etapa inicial que consistió en dar cuenta de los procesos realizados por los programas, así como las apuestas y proyecciones de los mismos, para aunar esfuerzos y trabajar en la implementación de proyectos de carácter interdisciplinar, con el propósito de contribuir a la generación de estudios del campo laboral de los egresados, la construcción de una memoria documental y el fortalecimiento investigativo, entre otras metas.

Los encuentros, el diálogo constante, la entrega de informes y el desarrollo de actividades conjuntas permitieron consolidar una caracterización de los egresados de los programas y determinar su empleabilidad en el sector.

---

1 Coordinador de acreditación de la licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño. Artista escénico, docente e investigador de la licenciatura en Artes Escénicas de la UAN. Doctorando en Estudios Teatrales por a Universidad Complutense de Madrid (España). Magíster en Artes Escénicas por la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid, España). Becario del programa Jóvenes Artistas Talento 2014, modalidad Artes Escénicas, del Icetex. Licenciado en Educación Artística con énfasis en Danza y Teatro por la Universidad Antonio Nariño.

2 Proyecto curricular Arte Danzario de la Facultad de Artes (ASAB) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas; licenciatura en Artes Escénicas de Universidad Antonio Nariño; Artes Escénicas en la Pontificia Universidad Javeriana; grato de profesional universitario en Danza y Dirección Coreográfica de la Corporación Universitaria Cenda; licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional, y el programa académico de Danza Contemporánea de la Academia de Artes Guerrero.

El documento generado fue un logro para la Mesa de Universidades, y fue socializado en el Encuentro Nacional de Danza: Miradas *Éticas*, Políticas y Estéticas, realizado en la Universidad de Antioquia, en Medellín, del 4 al 6 de octubre de 2018.

En el panel “Experiencias significativas: Apuestas de la educación superior en danza en Colombia”, la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y la Universidad Antonio Nariño, en representación de la Mesa de Universidades, socializaron la caracterización de los programas de formación en danza en Bogotá. Se presentó la metodología que se utilizó para conformar la mesa, la trayectoria de los programas, las reformas curriculares, el impacto de los egresados en la ciudad y su campo de acción como maestros, bailarines, intérpretes, creadores escénicos e investigadores, entre otros roles.

El Encuentro contó, además, con seis mesas de trabajo, cada una con temáticas de gran interés para la comunidad de la danza, que permitieron el intercambio y la socialización de experiencias, reflexiones y vivencias:

- Mesa 1. Sistematización y memoria de la formación en danza
- Mesa 2. La danza como medio de transformación social
- Mesa 3. Ser maestro: Memorias, historias y procesos
- Mesa 4. La experiencia creativa en danza como espacio formativo
- Mesa 5. Mesa Universitaria de la Danza
- Mesa 6. Sistema Nacional de Cultura, consejos de danza

Al Encuentro asistió un representante de cada institución de Bogotá, lo que permitió la participación activa y presencial de la Mesa en los espacios del Encuentro.

## A modo de reflexión

- La interacción permanente con los agentes que trabajan en diferentes roles para fortalecer el ámbito de la danza en Colombia permite identificar necesidades y motivan la implementación de políticas que los beneficien.
- Los espacios de diálogo y socialización de experiencias son vitales para la comunidad; conocer casos de éxito y trabajar en red es una necesidad de los tiempos actuales.
- La formación en danza va más allá del campo disciplinar: implica el desarrollo de competencias complementarias relacionadas con la gestión, autogestión, producción e investigación, entre otros temas.



### *Lo que se proyecta*

Como resultado del proceso y la experiencia de la Mesa de Universidades, se esperará conformar mesas en diferentes departamentos para reconocernos en áreas específicas y proponer acciones que institucionalmente permitan el desarrollo de propuestas, planes, proyectos y acciones mancomunadas interinstitucionalmente.

3

4

*Archivo*  
**Vivo**



*Obra: Archivo vivo*

*Proyecto: Archivo Vivo*

*Foto: Carlos Mario Lema*

# Reflexiones privadas de dos observadoras de Archivo Vivo

Por Paula Guevara Aladino<sup>1</sup> y Daniela Torres Caballero<sup>2</sup>

Bailar por deseo, por amor y por vocación son tres características que se observan en los bailarines de larga trayectoria del laboratorio Archivo Vivo, un espacio de encuentro que tuvo como eje la investigación corporal, la memoria y el archivo. El Instituto Distrital de Artes, por intermedio de su Gerencia de Danza, fue la entidad que abrió este espacio e invitó a personas que llevan un largo tiempo en el campo de la danza y la expresión corporal, como Cuca Taburelli, Raúl Parra, Katy Chamorro, Gustavo Rodríguez, Alberto Lozada, Álvaro Fuentes y Guentcy Armenta. En principio, iba a tener una duración de cuatro meses, pero para darle un cierre a lo trabajado por el grupo, entre los bailarines e Idartes se consideró pertinente presentarse en el XI Festival de Danza en la Ciudad, así que se extendió a seis meses.

---

1 Socióloga por la Pontificia Universidad Javeriana. Ha enfocado su línea de trabajo en investigaciones en arte y cultura, como las nuevas experiencias sociales por medio de la fotografía, las prácticas de lectura infantil como elemento de intervención, y la danza contemporánea en Bogotá. Su trabajo de grado fue *La profesionalización de la danza contemporánea en Bogotá: Un acercamiento al quehacer de los bailarines* (2018). Trabajó como pasante en la Gerencia de Danza del Instituto Distrital de las Artes, y ha sido maquilladora escénica y de fotografía en diferentes ocasiones.

2 Socióloga, transcritora y bailarina empírica de danza contemporánea. Se formó en la Pontificia Universidad Javeriana. Hace parte del grupo institucional de danza contemporánea de esa universidad. Es miembro del grupo de investigación Cuerpo y Emociones. Tiene un diplomado en Cuerpos para la Reconciliación. Entre sus investigaciones, que giran en torno al arte y la cultura, se destacan *El proceso creativo del artista y el arte como proceso: El caso de la obra de teatro ¿Dónde está la cafetera?* (2017), y *Reflexiones sobre la técnica, el método y las formas de existencia de la danza contemporánea a través de los bailarines* (2018). Trabajó como pasante en la Gerencia de Danza del Instituto Distrital de las Artes. Por más de un año ha trabajado realizando transcripciones para la empresa Feedback Provokers, War Child y el Centro Nacional de Consultoría. Por dos años y medio trabajó en diferentes zonas del país con comunidades en situación de vulnerabilidad, como parte del personal de Misión País Colombia.

Para nosotras, la propuesta del Idartes fue y es un acto de resistencia a los procesos institucionales, teniendo en cuenta la gestión que se hace sobre los procesos, sean sociales, artísticos, políticos o de otro tipo. En este laboratorio resaltamos la importancia de la improvisación en los procesos de investigación, en cuanto ejercicio pedagógico y artístico, pues aquí la institución pasó, de ser una entidad de poder y de mando, a ser una entidad reguladora, que, debido al trabajo de los individuos que la conforman, permitió procesos únicos que se han ido desarrollando a medida que se han propuesto. En vez de plantearse los objetivos como afirmaciones, se expusieron preguntas para ir transformándolas hasta llegar a su eje. En cuanto a la pregunta por cómo hacer archivo, se propuso que no fuera respondida por la institución, sino por los mismos bailarines implicados en el proceso de crearlo.

Por esta razón, queremos hablar teniendo en cuenta las ideas, sentimientos e impresiones que fueron surgiendo en nosotras a lo largo del proceso, deconstruyendo mucho de lo que pensábamos al comienzo sobre el laboratorio y construyendo otras nociones cuando lo estábamos finalizando. Así pues, esta experiencia va a ser narrada por dos personas que, por coincidencias y flujos de la vida, terminaron en Archivo Vivo. Antes de continuar, nos gustaría contar brevemente un poco sobre cómo llegamos al grupo.

Ambas estudiamos Sociología en la Pontificia Universidad Javeriana, así que somos compañeras de carrera y amigas de la vida. Las dos, por diferentes razones, mientras estudiábamos nos encontramos con la danza contemporánea y empezamos a practicarla. No obstante, también quisimos teorizar sobre ella, por lo cual realizamos nuestros trabajos de grado sobre el tema. Por esta razón, nos vinculamos con la Gerencia de Danza del Idartes para realizar la práctica profesional durante el primer semestre del 2017. El siguiente semestre, cuando empezamos el trabajo de grado (Torres, 2018; Guevara, 2018), decidimos hacer las entrevistas juntas, y la Gerencia nos dio facilidades para vincularnos con algunas personas, lo que nos condujo a encontrarnos y entrevistar a Guentcy, Katy y Alberto. El encuentro con ellos fue la base para que Jenny Bedoya, a inicios del 2018, nos propusiera participar como relatoras del laboratorio de Archivo Vivo, ya que los integrantes del grupo estaban interesados en nuestra compañía por las entrevistas realizadas previamente. Nos pareció muy interesante la propuesta, ya que parecía una gran oportunidad en muchos sentidos, además de un gran privilegio.

Fue así que esta trayectoria empezó tanto para nosotras como para Natalia, Jenny, Camilo, Sheyla, Felipe y, por supuesto, para los bailarines, ya que estuvimos juntos desde finales de marzo hasta finales de noviembre del 2018. Durante el proceso del laboratorio, Paula y Daniela nos desempeñamos como compañía,

apoyo, logística y relatoras, entre otros papeles. Aunque nuestro rol, principalmente, era el de observadoras, y de alguna manera éramos externas, al hacer parte de las actividades, y estando con todos, encuentro tras encuentro, logramos involucrarnos con lo que se vivía en este espacio y con cada uno de los participantes.

Fue un proyecto en el que había tanto conocimiento, tanta diversidad, creatividad, tal variedad de personalidades, tanta historia y tanta vida, que era imposible no quedar conmovido, no transformarse y meditar sobre lo que pasaba en Archivo Vivo. Por esta razón nos vemos motivadas a escribir lo que sentimos, lo que pensamos y cuestionamos sobre lo vivido, porque nos parece importante compartir con otros una reflexión sobre un proceso investigativo y creativo como este. No pretendemos realizar un análisis sociológico detallado, ni tampoco una crítica, sino una reflexión sobre la experiencia, tras haber tomado distancia, después de haber estado sumergidas en el proceso. Es importante para nosotras que estos espacios de encuentro se sigan pensando y cuestionando, sobre todo por quienes se desempeñan en el campo, para que el quehacer de la danza sea más nutrido y sentido.

La primera fase del laboratorio pretendía conocer a los maestros, pues no todos se conocían ni sabían del trabajo de los otros, así que cada cual explicaría quién era y cuál había sido su trayectoria artística. Esta fase se realizó en Cenda y estuvo abierta al público, pues también era una manera de compartir el archivo que apenas comenzaba sus actividades. La maestra Cuca Taburelli se encargó de darle apertura a este espacio, para lo cual habló de su trayectoria artística con base en su libro *Una valija de vida: Cuarenta años de danza-teatro, 1969-2009* (2010). Fue una presentación que nos impactó bastante por la seguridad y seriedad de la maestra. Su corporalidad, su postura frente al mundo, su presencia y su tono de voz constituyen un llamado de atención que no pasa desapercibido.

Continuó el maestro Álvaro Fuentes, quien hizo su presentación en forma de video, con el material escénico que ha realizado, y explicó los elementos que componen su libro *El dramaturgista y la deconstrucción de la danza*. Su expresividad, su gesticulación y habilidad nos impresionaron. Aunque sabíamos un poco de su trayectoria, por nuestras investigaciones del trabajo de grado, no teníamos muy cuáles eran claras sus líneas artísticas, y al escucharlo y verlo nos cautivó.

Para e en el segundo encuentro, las presentaciones corrieron por cuenta de Alberto Lozada y Gustavo Rodríguez. Alberto, valiéndose de algunas imágenes y videos proyectados, nos relató su trayectoria artística. Especialmente interesante nos pareció que no se consideraba un bailarín, sino más bien un narrador oral, actor y titiritero. Una de las principales razones por las cuales Alberto entró en el grupo fue el uso que sabe darles al cuerpo y el movimiento. Esas cualidades generaron expectativa sobre lo que podría aportar al conjunto.

Apoyándose en un video, Gustavo Rodríguez hizo una presentación sobre la identidad llanera, y acompañándose de algunas diapositivas contó un poco sobre la historia de los llaneros, para explicar la razón de su investigación y su interés en rescatar esa la cultura. Su exposición sirvió para contextualizarnos históricamente y para entender mejor lo que él ha hecho. Desde características muy minuciosas hasta grandes eventos fueron explicados, en lo que prácticamente constituyó una clase impartida por el maestro.

En el tercer encuentro, Katy Chamorro y Raúl Parra hicieron su presentación. La intervención de Katy se desarrolló con la proyección de videos, fotografías y programas de mano de algunas propuestas escénicas desarrolladas por ella. Sorpresivamente, terminó con un merengue y la invitación a los demás maestros para que la acompañaran en su presentación. Allí nos demostró toda su energía; en ese momento nos dimos cuenta de que, por más que pase el tiempo, hay cosas que no cambian. Pero sobre todo nos conmovió la alegría que Katy irradió y supo contagiar a sus compañeros. Poco a poco, nos contagió a todos. En ese momento, por primera vez en lo que iba del laboratorio, nos preguntamos por los adultos mayores y por su disposición a bailar, ya que algunos, incluyendo a Katy, tenían limitaciones físicas, lo cual no impidió que danzaran. Fue un instante que aún recordamos con claridad, porque en su actitud había una belleza especial, había vida.

Simultáneamente reflexionamos sobre la vida del adulto mayor, las condiciones, limitaciones, expectativas y motivaciones que ellos tienen. ¿Será que en otros son tan fuertes como las que los motivó a pararse e integrarse al baile sin pensarlo dos veces? ¿Cuántos encuentros de adultos mayores hay para seguir festejando la vida? ¿Qué es más fuerte: una limitación o una motivación? Sin saber la respuesta, y sin disponer de tiempo para detenernos a buscarla, continuó el siguiente integrante: Raúl Parra.

Teniendo en cuenta que gran parte de su trayectoria se ha desarrollado en el campo investigativo, la exposición de Raúl estuvo acompañada por diapositivas que proyectaron fotografías y libros que dieron orden a su presentación. Hizo un breve recorrido sobre la historia en su vida profesional, académica y artística. Para nosotras, su presentación nos dejó una sensación de privilegio, ya que Raúl, sin conocernos, con sus investigaciones nos había señalado caminos y aclarado dudas en nuestros trabajos de grado.

En la última sesión se presentó la maestra Guentcy Armenta, quien realizó una *performance* que conjugó cuerpo, movimiento, elementos visuales y sonoros. Para el cierre de la presentación, la maestra invitó a los asistentes a participar en un túnel de caricias, que consistió en reconocer-se y acoger-se por medio del contacto. Fue un juego con tantos elementos que nos permitió ver un



amplio espectro de todo lo que hace y es capaz la maestra. Para nosotras, desmitificó muchas ideas sobre el adulto mayor que se tienen en nuestra cultura, o por lo menos en nuestro entorno. Nos demostró que, más que restringirse a un estado puramente físico, la vejez es un estado mental. Su alegría, emoción y estado permanente de alerta desdibujó por completo el panorama de posibilidades, capacidades y límites tanto, físicos como cognitivos, que solemos creer propios de las personas mayores de setenta años. Hizo que cuestionáramos nuestras ideas sobre ese tema y reflexionáramos sobre la manera en que nos apropiamos de nuestro cuerpo, cómo conducimos nuestra vida, los discursos y acciones que adoptamos para encaminarla.

Así terminó la primera fase de este archivo. Fueron momentos llenos de sorpresas, aprendizajes, reflexiones y, sobre todo, una reelaboración de ideas. Notamos la grandeza que había en esas personalidades.

De esta manera, se planteó una segunda etapa para compartir unas herramientas de creación que implicaran no solo un ejercicio de memoria, sino también de actualidad. A cada maestro se le reservó una sesión para que compartiera exclusivamente con los otros integrantes sus apuestas escénicas.

El primer taller tuvo lugar en Cenda y fue dirigido por Álvaro Fuentes, quien se concentró en explicar los elementos fundamentales de la composición de su libro *El dramaturgista y la deconstrucción de la danza*. En parejas se trabajaron las cualidades de movimiento tomando como eje las nociones de amor y odio. Para finalizar, el maestro propuso un juego de despedida en el que también participamos algunos asistentes.

El segundo taller se realizó en La Futería, y lo dirigió el maestro Alberto Lozada. Aprovechando los recursos de esa casa, la sesión comenzó en la cocina compartiendo comida. Fue un momento fundamental para la construcción de lo que iba a pasar a continuación, ya que se generó un espacio en el que algunos de los integrantes pudieron hablar sobre su condición física y de salud. En ese momento empezaron a hablar sobre el deterioro del cuerpo, lo que a nosotras nos recordó que la vejez es un determinante en las lógicas del laboratorio, que quizá habíamos perdido de vista ese aspecto, por estar aún en estado de sorpresa. En ese encuentro surgió un ambiente de complicidad y confianza, ya que empezaron a consolidarse vínculos un poco más estrechos entre los participantes, al entender más a sus compañeros. Con esta energía, la actividad consistió en dejarse llevar, jugar y, sobre todo, confiar en el otro.

En la tercera sesión, el maestro Gustavo Rodríguez invitó al grupo al Centro Cultural Llanero. Iniciado el taller, propuso una actividad de sensibilización musical llanera, mientras él exponía el contexto de cada canción. Después, los asistentes pudieron realizar unos pasos básicos del joropo, explicados por él.

Durante la sesión nos sorprendió la permanente sensación de asombro y admiración que se reflejaba en los demás maestros, si bien nunca supimos si fue por la cultura llanera, su música, su baile o su tradición. Lo cierto es que este espacio produjo una sensación de euforia en el ambiente y el grupo, pese a que para nosotras el tema llanero hasta ese momento representaba más bien un choque cultural.

La siguiente sesión se realizó en La Casona de la Danza y estuvo a cargo de Raúl Parra, quien planteó un ejercicio de memoria en el cual cada participante debía recordar una pieza escénica de algún momento de su vida, para representarla a los demás. Esto generó una discusión sobre la memoria, en la que surgieron preguntas como estas: ¿cómo es recordar y qué compone ese recuerdo?, ¿cómo seguimos bailando con los recuerdos y con lo que construimos juntos? Para nosotras fue un espacio particular, porque hasta ese momento nadie más había hecho un ejercicio tratando el tema de la memoria, que, pensábamos, que sería uno de los pilares más importantes del laboratorio, y por primera vez surgió en nosotras la pregunta sobre qué rumbo estaba tomando el grupo.

El siguiente taller se realizó en La Futilería y fue dirigido por Cuca Taburelli, quien entregó un material gráfico y textual que guiaría a los maestros. En palabras de ella, la sesión consistió en animarse al caos, al juego, la improvisación y a no tener miedo. Algo muy bonito propuesto por la maestra fue incluirnos en el taller para que también viviéramos y experimentáramos la actividad. Esto nos permitió sentirnos parte del laboratorio, más que como agentes totalmente externas.

El sexto taller tuvo lugar en Cenda y lo guio Katy Chamorro. La maestra realizó una dinámica de baile constante en la que los maestros la seguían al son de la música. En el momento de socializar, Katy comentó que el proceso de salud que estaba viviendo en paralelo al laboratorio significó reencontrarse con ella misma, y resaltó que la evolución dancística va mucho más allá de cualquier limitación. Para nosotras fue sorprendente ver ese despertar que la maestra estaba teniendo en ese proceso, y cómo poco a poco iba dejando sus limitaciones de lado.

El último taller fue en La Futilería y estuvo a manos de la maestra Guentcy Armenta. El taller se enfocó en que cada maestro experimentara con elementos específicos que podía escoger a libertad, para visibilizarlos a los demás. Al final de la sesión, algunos expresaron sentimientos que habían tenido durante el proceso, entre ellos, las sensaciones de tensión y negación.

La siguiente fase consistió en una especie de socialización del laboratorio, que permitió revelar un poco más de la vida artística de cada integrante y el trabajo que colectivamente se había realizado hasta entonces. Los libros de los maestros se presentaron por duplas en distintas universidades (Corporación

Universitaria Cenda, Universidad Antonio Nariño, Universidad Pedagógica Nacional y Pontificia Universidad Javeriana), y dialogaron con los estudiantes que están en formación escénica.

En las sesiones de preparación para las exposiciones rondaban las dudas sobre cómo realizar una presentación que se narrara por medio de la palabra y el cuerpo. En ese momento ocurrió un cambio significativo: por motivos laborales, Gustavo Rodríguez no podría seguir asistiendo a las sesiones en el horario acordado, lo que implicó un giro en las dinámicas del grupo, ya que el maestro continuó participando en el laboratorio desde otras disposiciones.

Para dar inicio a las presentaciones se realizó una primera muestra que recogió todas las propuestas. Las palabras se quedarían cortas para describir lo que cada uno realizó aquel día. No obstante, debemos reconocer que por primera vez nosotras experimentamos la emoción de estar tras bambalinas en una puesta en escena, y compartimos la ansiedad, los miedos individuales y las tensiones que surgen entre los integrantes, así como la entrega colectiva del momento.

Las presentaciones funcionaron como un espacio de preservación de la memoria y visibilización de las propuestas de creación dancística en la ciudad. Cada sesión consistió en una profundización y una exposición del trabajo individual de exploración en parejas.

Es preciso mencionar que al culminar la muestra se produjo un quiebre importante que cambió por completo el funcionamiento del laboratorio. En primer lugar, los bailarines se dieron cuenta de las maneras en las que cada apuesta escénica se vinculaba con las de los demás. En segundo lugar, Natalia dio la noticia de que el proceso tendría una cuarta parte, con una residencia artística y dos funciones en el Festival de Danza en la Ciudad. En último lugar, Mauricio Lozano, músico y compañero de Raúl, empezó a volverse parte fundamental del proceso por papel que desempeñaba en el manejo musical.

La primera presentación tuvo lugar en la Universidad Pedagógica Nacional, y fue realizada por Álvaro y Katy, quienes compartieron un poco de su vida y de sus propuestas artísticas mediante una conversación que sostuvieron entre ellos. La segunda presentación se realizó en la Universidad Antonio Nariño, y estuvo a cargo de Raúl y Cuca, quienes empezaron con sus puestas en escena, para continuar con la charla. La tercera presentación tuvo lugar en Cenda, en donde Alberto y Guentey se tomaron el espacio con una *performance* en la cual Guentey utilizó un desnudo y la arcilla como elementos principales, mientras Alberto se concentró en la gestualidad y el manejo de la voz. Para finalizar esta etapa, Gustavo Rodríguez realizó una presentación en la Pontificia Universidad Javeriana, que incluyó una representación de la obra *Las madamas*, una investigación de danzas y costumbres que han ido desapareciendo en el llano.

En todas las sesiones hubo una serie de preguntas que permitieron una interlocución bastante amplia entre los asistentes y los bailarines. En ese espacio se expresaron, sobre todo, preocupaciones sobre el papel de la danza, del bailarín-investigador, del estado de la danza contemporánea en el contexto colombiano, y los retos de las personas que se están formando en danza para conservar la investigación y no centrarse solo en la interpretación.

Al terminar las presentaciones se dio inicio a la última fase, que culminó en un proceso de creación en una residencia artística para presentarse en el Festival. Esto implicó nuevos alcances y retos para el desenvolvimiento del grupo. A nosotras nos pareció muy interesante que el funcionamiento del laboratorio se mantuviera flexible, pues eso le dio mayores alcances. Sin embargo, creemos pertinente que nunca se pierdan de vista las preguntas, y que el trabajo permita seguir renovándolas, pero siendo conscientes de ello. Si bien cambió el rumbo al final, como grupo no fuimos conscientes del cambio respecto a las cuestiones planteadas previamente. Desde afuera, parecía que en el laboratorio no se hacían las preguntas pilares con la constancia necesaria para que exista una línea lógica que conduzca a la actuación del Archivo Vivo como tal.

Por ello, consideramos necesario que exista un ente que medie y mantenga unos parámetros en los que los bailarines puedan moverse sin perder la noción del porqué del archivo. Esto es algo que en gran medida se logró en el laboratorio con la puesta en escena, pero se ha ido perdiendo.

Para nuestra sorpresa, el primer día en el que se llegó a los acuerdos de los ensayos y las funciones se nos otorgó un cargo en logística; es decir, pasamos de ser observadoras a ser un puente que comunicaba las necesidades de la muestra con la producción y, si era necesario, con la Gerencia.

Los ensayos para la muestra comenzaron el 11 de octubre de 2018, y se extendieron hasta las funciones se realizaron el 23 de noviembre en Teatro al Parque, y el 25 de noviembre en el teatro Villa Mayor. En el inicio de esta etapa, Cuca mencionó que era posible que no se contara más con su presencia, pues no llenaba un requisito. Esto dejó un sinsabor entre los integrantes y generó la duda sobre qué tan pertinente era realizar este proceso artístico. Una preocupación que surgió entre los bailarines respecto a la siguiente etapa fue la necesidad de un director artístico que conectara las propuestas para generar un hilo conductor.

Por esta razón, contamos con la presencia de la directora artística Olga Cruz, amiga y colega de los integrantes. Debido a la cercanía que Olga había tenido durante el proceso en los espacios utilizados, como La Futilería y Cenda, se le pidió que acompañara esta muestra de esta manera. También se contaba con la compañía de John Henry Gerena, quien era el productor del Festival, y en el laboratorio era la persona con la que nosotras trabajábamos directamente.

Entre tanto, nosotras nos encargamos de que los ensayos fueran cómodos para todos, recibíamos a los paramédicos, controlábamos la lista de asistencia y observábamos el ensayo. También acompañamos a Olga en las necesidades que se iban presentando, y solucionamos los problemas en términos de recursos, espacios, vestuario y demás. En pocas palabras, nos convertimos en mediadoras entre los deseos de los bailarines, las propuestas de la directora y los límites de producción.

La muestra se pensó como un espacio en el que cada bailarín tenía la posibilidad de mostrar su propuesta escénica en solitario, mientras un telegrama rondaba por el espacio para darle continuidad a la función, y finalmente se encontraban todos en un momento de improvisación y juego que cerraba la función. La primera función, en medio de la ansiedad, se realizó exitosamente a las seis de la tarde en Teatro al Parque, y el auditorio estaba a medio llenar. La segunda función, en el teatro Villa Mayor, representó nuevos retos, en términos de seguridad para los bailarines, pues los pasajes de acceso eran estrechos y no había tiempo para marcar el espacio, organizar la musicalización y el empleo de luces. Esto implicó riesgos e inconsistencias durante la función. Aunque en la segunda función los integrantes estaban más confiados, los problemas que se presentaron tuvieron un gran impacto.

Una vez hicimos una revisión de lo que vivimos durante esta experiencia del laboratorio, desde detalles pequeños hasta acciones generales, encontramos elementos que perduran, son motivo de sobresalto y constituyen un llamado de atención para que en futuras ocasiones no se repitan.

Por un lado, a pesar de que la residencia fue sumamente enriquecedora para nosotras, como también lo fue para los bailarines, es fundamental mencionar que, desde nuestro punto de vista, fue una propuesta apresurada, que en momentos hubo desorganización, el grupo se enfrentó a problemas de comunicación interna, no se acataron las indicaciones de la directora y hubo asincronía. Son detalles que, es cierto, hacen parte del proceso y de los plazos, ya que era una residencia corta. Sin embargo, hay que hacer mayor énfasis en el resultado del laboratorio en general, sin perder de vista que resultó del proceso, y que este dependió de actuaciones individuales y colectivas.

A medida que el tiempo fue avanzando, las relaciones de los componentes del grupo se fueron estrechando. Gracias a las disposiciones de los bailarines y de las personas que tenían contacto con el mismo, rápidamente se empezó a generar una sensación de complicidad y de comunidad. Los bailarines cada vez compartían más de su vida privada, soltaban algunos chistes y se expresaban con cariño. Esto hizo que nuestra actitud mejorara cada día, por la cercanía y confianza que se fue generando.

Esta particularidad del grupo, sin lugar a duda, generó una sensación de bienestar en los bailarines, y los motivó a compartir; así, este espacio se empezó a convertir en un lugar seguro para ellos, en una pausa en su rutina. Esto se podía percibir, así no se hiciera explícito por medio de declaraciones: a medida que se desarrollaban las sesiones, se notaba un cambio en el semblante de los maestros.

Una característica común en los integrantes del grupo fue la versatilidad de su personalidad, algo observable desde sus posturas artísticas hasta sus gustos personales. Las disonancias entre sus temperamentos hizo que, en repetidas ocasiones, hubiera tensión al comienzo de cada encuentro. Continuamente había desacuerdos por disposiciones individuales y falta de apertura a las actividades sugeridas por los otros, pero, finalmente, lograban llegar a acuerdos, aunque no siempre fue fácil. Esto fue fundamental para la comunicación interna del grupo. Igualmente, siempre se tuvieron en consideración las inquietudes y opiniones de cada integrante.

Esta versatilidad en ningún momento significó sacrificar los intereses personales, porque se demostró capacidad de poner en diálogo las propias posturas sobre la vida artística con las de los otros. De esta manera, en cada fase los maestros terminaron por coincidir sobre las mismas temáticas, lo cual permitió que todos estuvieran en sintonía con las diversas propuestas; además, este ejercicio sirvió para confirmar los ejes de su vida artística. Creemos que el amor al arte de la danza les permitió una apertura. Por ello, como grupo funcionaron en comunión, aun cuando no era lo que se pretendía.

Por esta razón, cabe resaltar lo que hay en ellos y lo que son, y que por ratos puede manifestarse como rabia, angustia, miedo y limitaciones por sus problemas de salud, pero también como energía y lucidez. Había una riqueza muy genuina en su cuerpo, en sus maneras de ser y de pensar, y al final de cada fase nos dábamos cuenta de cómo cada uno se había reconocido a sí mismo en muchos aspectos, y cómo agradecían la oportunidad de compartir, porque así se nutrían y lograban una comunicación enriquecedora que les permitía convergir, pese al reconocimiento de sus diferencias y singularidad.

Para nosotras, presenciar esto, ser parte del proceso del laboratorio y sentirnos parte del todo es algo que valoramos por los aportes que nos brindó en muchos aspectos. Por ello, agradecemos al Idartes, a los maestros, a Olga y a todos los que hicieron parte de este bello proceso.

## Bibliografía

- Guevara, P. (2017). *La profesionalización de la danza contemporánea en Bogotá: Un acercamiento al quehacer de los bailarines*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Parra, R., Torres, D. y Guevara, P. (2018). *Laboratorio 2018. Informe final*.
- Torres, D. (2018). *Reflexiones sobre la técnica, el método y las formas de existencia de la danza contemporánea a través de los bailarines*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Torres, D., y Guevara, P. (2018). Informe sobre la residencia artística para el Festival de Danza en la Ciudad 2018. Archivo Vivo.

3



# 5

**Danza**  
*y salud*



*Foto: Archivo MoVida Feldenkrais*

# Método Feldenkrais: De la cultura del esfuerzo a la del aprendizaje

Por **Laura Franco<sup>1</sup>**, **Martha Guerrero<sup>2</sup>** y **Juliana Rodríguez<sup>3</sup>**

Este texto es un tríptico con el que queremos aproximarlos al método Feldenkrais desde las perspectivas del grupo de investigación MoVida Feldenkrais. Abordaremos los conceptos de *aprendizaje*, *autocuidado* y *autoimagen* a la luz del método y nuestra experiencia.

---

1 Bailarina, docente y gestora de danza, integrante de la compañía Danza Común desde el año 2001, con interés en técnicas somáticas y de improvisación. Maestra certificada en el método Feldenkrais. Bióloga por la Universidad Nacional de Colombia (2009), con experiencia en la formulación, ejecución y el monitoreo de procesos de restauración ecológica participativa, con formación en permacultura, capacidad de interlocución con comunidades y desarrollo de procesos de investigación.

2 Actriz, profesora de voz, especialista en Voz Escénica por la ENAD-Universidad Distrital y maestra certificada en el método Feldenkrais. Ha sido profesora de Voz Dramática en la ASAB, Casa E, la Escuela del Teatro Libre, la Universidad Pedagógica Nacional, la ENAD, la Pontificia Universidad Javeriana y Surcolombiana, la Academia de Artes Guerrero, la Academia Charlot, la Casa del Teatro Nacional, La Bodega Teatro y, trabajando con el Ministerio de Cultura, en diversas regiones del país. Ha actuado en diversas obras de teatro contemporáneo e histórico y de teatro de máscaras y títeres.

3 Bailarina intérprete con experiencia en improvisación y danza contacto. Interesada en la investigación de la pedagogía del cuerpo en movimiento y en cómo la experiencia somática se vincula con el ejercicio de la escena. Es maestra certificada en el método Feldenkrais. Integrante de la compañía Danza Común, dirigida por Bella Luz Gutiérrez. ha bailado con la compañía Tercero Excluido, dirigida por Natalia Orozco, y con la compañía Teatro Danza, dirigida por Carlos Ramírez. También ha trabajado con la compañía La Arenera, dirigida por Margarita Roa, y con el BEC, dirigido por Eugenio Cueto y Sara Regina Fonseca.

# I

*Feldenkrais* puede parecer una palabra rara. Incluso, frecuentemente nos hacen estas preguntas: *¿Cómo se pronuncia?* *¿Qué es eso?* Se pronuncia como se escribe en español, y es un método de aprendizaje en el que el movimiento da acceso a la autoimagen.<sup>4</sup> *Feldenkrais* es el apellido de quien lo desarrolló; Moshé —este era su nombre de pila— se fundamentó en principios biomecánicos del desarrollo motor infantil. Como científico y maestro de judo (antes de que se convirtiera en un deporte olímpico), conjugó visiones de Oriente y Occidente. En la investigación que desarrolló a lo largo de su vida vislumbró muchos de los conceptos que actualmente la neurociencia admite, y que le permitieron observarse, escucharse y aprender de sí mismo.

En Colombia es muy reciente la práctica de este método, que, además, es poco conocido, así que solo hay una generación de graduados en la formación profesional en ese tema. Sin embargo, este método se ubica en las raíces del campo de la somática,<sup>5</sup> no solo por ser pionero, sino también por plantear estrategias metodológicas que en su esencia podríamos decir que son “universales”, debido a su anclaje en el movimiento, a su congruencia con el sistema nervioso y a la apuesta por el aprendizaje. Es así como varios teóricos de la somática son practicantes de *Feldenkrais*, y se han desarrollado técnicas y enfoques de diversas prácticas a partir de este método. En palabras de Alan Questel (director académico de nuestro entrenamiento), “*Feldenkrais* no es mejor que nada, pero sirve para todo” (comunicación personal).

A quien se pregunta *¿Aprendizaje de qué?*, podría respondersele: de lo que quieras aprender, de ti mismo, del “aprender a aprender”.

Ruthy Alon, alumna de Moshé, usaba la metáfora de las condiciones de un vivero, como las que las sesiones de *Feldenkrais* ofrecen a los participantes, donde se

---

4 “Cada uno de nosotros habla, se mueve, piensa y siente de forma distinta, de acuerdo, en cada caso, con la imagen de sí mismo que ha construido por años... Nuestra autoimagen está constituida entonces por los pensamientos, las emociones, las sensaciones y el movimiento, formando una constelación, cuando algo cambia por sutil que sea, lo demás también lo hace”. (Feldenkrais, 2009).

5 La somática es el arte y la ciencia de los procesos de interacción sinérgica desde el movimiento, entre la conciencia, el funcionamiento biológico y el medio ambiente, ressignifica la capacidad de aprendizaje del ser humano, en tanto cuerpo vivido, expandiendo la educación holística. Los métodos de educación somática comparten precisamente ese fundamento, la capacidad de aprender a: afinar y desarrollar el potencial kinestésico y el propioceptivo; reconocer patrones habituales de percepción, acción e interacción con el entorno; descubrir mejores opciones en un movimiento de acuerdo con la estructura, función e integración expresiva; moverse más natural, con placer, con mayor vitalidad y expresión, menos esfuerzo y dolor mínimo. (Hanna, 1989).

procura el desarrollo del cambio. Se usa el suelo para descansar, y es visto como un espejo, para recrear el diálogo con la gravedad, entrar en un estado de exploración similar al que vivimos en nuestros primeros años de edad, cuando el “aprendizaje orgánico” ocurre vertiginosamente. Quienes orientamos las sesiones, lo hacemos por medio de la voz o del contacto sensible con las manos, damos coordenadas de movimientos que suelen ser sutiles para ampliar la propiocepción, aunque en ciertas lecciones, sobre todo hacia el final, los movimientos pueden ser amplios y ágiles. Las variaciones que encaminan la secuencia de movimiento siguen una lógica de estrategias de aprendizaje, como, por ejemplo, empezar por lo habitual y proponer gradualmente lo no habitual, diferenciar patrones de movimiento o disgregarlos a lo largo del cuerpo, iniciar el movimiento de manera más proximal o distal, cambiar el plano, realizar los movimientos con diferentes atenciones, realizar solo el inicio de la acción, e incluso imaginar el movimiento. Esta exploración, de la mano de la curiosidad y gentileza con nosotros mismos, nos llevó a aprender a caminar, y nos puede conducir a aprender nuevamente a caminar, si lo necesitamos, o a hacer los cambios que nos ayuden a hacer lo que queremos.

Desde hace cinco años, Juliana Rodríguez, Martha Guerrero y Laura Franco venimos trabajando, investigando y aprendiendo en colectivo. Nos llamamos MoVida Feldenkrais, y fuimos compañeras en el entrenamiento profesional del método que recibimos en Cali entre 2012 y 2016.

Hemos orientado procesos a diferentes sectores: bailarines, actores, interesados en la danza, el movimiento y la voz, músicos, docentes, personas con y sin discapacidad, y adultos mayores. Mantenemos ininterrumpidamente la práctica de la modalidad grupal del método (autoconciencia por medio del movimiento) en tres espacios de Bogotá y acompañamos procesos individuales en la modalidad *integración funcional*. Debido a nuestra curiosidad y el goce que nos procura el movimiento, nuestros procesos personales, y con las personas que hemos compartido experiencias, hacen que vivamos la trascendencia de la experiencia del movimiento más allá de lo escénico. El método nos ha permitido el reencuentro con nosotras mismas y con los otros, así como la re-creación, nos ha aportado esperanza y la autonomía que trae aparejada la posibilidad de agenciar el cambio desde la complejidad de observarnos sin juicio.

## II

Muchas personas consideran que el oficio de bailar es de por sí liberador. Pero ¿qué pasa cuando, después de bailar, sientes todo lo contrario: te sientes encogido y apagado, ¿lejos de la sensación de expansión y plenitud? Algunas veces,

por ejemplo, después de hacer ejercicio, de hacer aquello que se considera “saludable”, no te sientes bien.

Cada uno baila por motivaciones distintas, y su búsqueda en la danza obedece a algo de sí mismo que cada cual aprende a descubrir. Cuando no encontramos espacios para abordar desde el movimiento las necesidades de nuestro ser, nos hacemos daño o nos limitamos.

En las largas jornadas de entrenamiento promovidas por la cultura del esfuerzo (según la cual siempre hay que dar el máximo), nos acostumbramos a movernos con dolor o incomodidad, y no habituándonos a forzar el movimiento, pasando por encima de las señales que nos informan que nos estamos haciendo daño, incluso no atendiendo las restricciones que el propio cuerpo impone al movimiento para cuidarse a sí mismo.

En algunos contextos, el estudio del movimiento se hace desde una mirada externa, y se aprende imitando y esperando que otro determine qué está bien o está mal, sin preguntarse primero cómo lo haría cada uno o qué necesita cada cual para hacer eso que se propone. Se enseña sin entrenar la posibilidad de que cada uno se haga cargo de su propio proceso de aprendizaje, aprendiendo a escuchar sus sensaciones propioceptivas y los límites propios.

Muchos de nosotros nos hemos criado bajo el lema de que la vida es una serie de obligaciones, y que debemos aceptar ese peaje, como si nuestra honestidad moral dependiera de nuestra inclinación a dar lo máximo —donde “máximo” significa más poder, más compromiso, más cantidad—. No nos hemos educado para valorar nuestra máxima entrega en términos de calidad, sensibilidad y lealtad a nosotros mismos. Consideramos que lo hemos puesto todo de nuestra parte únicamente cuando nos movilizamos para hacer algo de un modo enérgico. Ni siquiera advertimos que pagamos ese esfuerzo con nuestro propio cuerpo. (...) Tal vez sea necesario volver a definir el significado de *logro* y comenzar a valorar nuestro rendimiento no solo cuantitativamente, en términos de distancia, sino también en relación con nuestra experiencia interior evaluada por los propios sentimientos. (Alon, p. 26)

Al abordar el aprendizaje del movimiento desde una perspectiva somática, como lo hace el método Feldenkrais, podemos cultivar el autocuidado y la auto-  
riedad interna, podemos reconocernos como sujetos somáticos, capaces de transformarnos a nosotros mismos. En la medida en que podemos tomar nuestras

propias decisiones, guiado cada cual por sus sensaciones, no quedamos sujetos a la mirada externa, y de esta manera podemos elegir dando prioridad a la autoridad interna.

Cada uno de los talleres que hemos propuesto en la línea de danza y salud han sido una oportunidad para compartir con la comunidad de bailarines, y en general con las personas interesadas en el cuerpo y el movimiento, las estrategias para aprender a aprender del método Feldenkrais, y nos han permitido atender las siguientes preguntas:

- ¿Cómo seguir moviéndonos aun con lesiones?
- ¿Cómo aprender a cuidar nuestros lugares sensibles desde un enfoque distinto que nos invite a mejorar toda nuestra organización, y a estar más a la escucha de nuestras sensaciones, cultivando nuestra autoridad interna?
- ¿Cómo aprender a movernos con gentileza?
- ¿Cómo aumentar nuestras posibilidades de movimiento sin hacernos daño, sin forzarnos, y más bien ampliando nuestra autoimagen?

Para cultivar el autocuidado usamos la metáfora del semáforo interno que se enciende en rojo cuando las señales propioceptivas nos indican que estamos dejando de atender el proceso y la calidad del movimiento, y, en cambio, estamos en la vía de solo querer alcanzar un logro. Esto puede aparecer cuando, aun creyendo que un movimiento es difícil o confuso, debe hacerse, así nos duela, o también cuando por el entusiasmo nos movemos irreflexivamente siempre de la misma manera. En el momento de escuchar las primeras señales de que estamos en la vía del logro debemos entender que el semáforo interno se está prendiendo en amarillo, lo que indica que es el momento de desacelerar, de imaginar otras maneras de moverse, de quedarse en el inicio de la acción para enseñarse a uno mismo a buscar el modo como la acción se facilita, manteniendo la curiosidad. Esta franja de reflexión y escucha nos impide pasarnos el semáforo en rojo y movernos con dolor. El semáforo interno encendido en verde correspondería a movernos de una manera que nos guste, de la mano de las sensaciones de fluidez, libertad y goce.

Cuando tenemos dolor, dice la maestra Deborah Bowes, nuestra autoimagen se reduce, se hace pequeña. La estrategia que ella utiliza para trabajar con personas con dolor consiste en ampliar la autoimagen.

Moverse con dolor sería como moverse con una autoimagen pequeña. Cuando, después de movernos, la sensación no es grata, es posible que no hayamos hecho un uso completo de nosotros mismos, porque nuestra atención ha estado fija en el logro, en el futuro, sin estar presentes; producto de ello, la respiración

no está coordinada con la acción, sin darnos cuenta, apretamos la mandíbula y se activan esfuerzos musculares innecesarios.

El método Feldenkrais nos propone mejorar todo nuestro accionar ampliando la autoimagen. Cuando la imagen de nosotros mismos se reduce, nuestro movimiento pierde calidad y eficiencia, porque dejamos de involucrarnos en la acción y actuamos sin consciencia. Sentir el cuerpo entero, vivir el presente, ser gráciles, es posible cuando más de nosotros participa en la acción, cuando podemos jugar con la posibilidad de concentrar la atención en el proceso de movernos, y a la vez, soltarnos y entrar en el flujo del movimiento. Por ejemplo, cuando la respiración fluye y apoya el movimiento, cuando no hacemos esfuerzos innecesarios y más de nosotros está de acuerdo con la intención. Las herramientas del método Feldenkrais permiten generar contextos de aprendizaje del movimiento que tienden a ampliar la autoimagen para que nos movamos con libertad, fluidez y goce. Así, el movimiento es medicina.

### III

Cuando a la mayoría de nosotros nos dicen que hagamos algo sin esfuerzo pensamos en conceptos como pereza, falta de motivación, depresión... Siempre en negativo. Entonces desechamos el no-esfuerzo, el descanso, la facilidad, y buscamos esforzarnos para demostrar a los otros que somos inteligentes, interesantes y merecedores de todo, siempre y cuando implique esfuerzo. Pero, dice Moshé:

... cualquier cosa que aprendamos con dificultad, con dolor y con esfuerzo es inútil e insignificante, nunca la usamos en la vida; vamos a la escuela y no recordamos nada de lo que allí aprendimos, porque eso no es aprender, es solo repetir lo que te piden. (...) Aprender significa tener al menos otra manera de hacer la misma cosa, y aprender a hacer de diferentes maneras las cosas nos da capacidad de elección: sin elección libre no tenemos dignidad humana. (Feldenkrais, 2018)

Feldenkrais apuntaba que cuando no tenemos libertad de elección no nos respetamos y nos sentimos inferiores a los demás y a nosotros mismos. Esto termina por volvernos víctimas, y eso enferma, opina Bruce Lipton (s. f.).

Para que tengamos libertad de elección, este método nos propone percibir diferencias significativas que nos lleven a aumentar, no el estímulo, sino la sensi-



bilidad, y para ello nos invita a *reducir el esfuerzo*. Feldenkrais ofrece estrategias prácticas para moverse con menos esfuerzo, para aprender, partiendo de la propia experiencia *cómo* se puede hacer una elección más amplia, lo cual mejora la organización para moverse más biomecánicamente.

... Cuando algo es difícil, hay desorganización y tú mismo estás interfiriendo para hacer el movimiento; entonces, si permites que todo el cuerpo esté presente, aumentando tu escucha, tu percepción, tu sensibilidad, dejas de interferir en el movimiento, mejoras tu organización y el movimiento se siente fácil, liviano y sin esfuerzo. (Feldenkrais, 2018)

La vida no está hecha de problemas que se resuelvan con ejercicios; por eso, este método de aprendizaje no propone ejercicios, sino movimientos. Cuando se tiene un problema de movimiento, el cuerpo lo resuelve cuando la persona tenga la capacidad de organizarse de manera diferente. Este método nos enseña a organizarnos a nosotros mismos y a movernos como cuando éramos unos bebés curiosos.

Moshé Feldenkrais fue un pionero de lo que actualmente se conoce como plasticidad cerebral, pues, como dice Eduardo Punset (s. f.),

... hasta hace apenas diez años se descubrió que tenemos la capacidad de aprender durante toda la vida, pues cada vez que aprendemos algo nuevo, cambia nuestro cerebro: aumenta el tamaño de algunas zonas, la fuerza entre las conexiones, la velocidad con la que las células se comunican, y además el cerebro se adapta en función del entorno y de nuestras experiencias, y reorganiza funciones.

Por ello, las clases de autoconciencia por medio del movimiento tienen, en muchas ocasiones, efectos terapéuticos.

Este método de aprendizaje propone moverse sin esfuerzo de una manera en la que toda la persona esté involucrada, no solo la columna, los músculos directamente implicados o los ojos, sino también la intención, la emoción, los pensamientos. Esto amplía la autoimagen.

Si como humanos aprendemos a movernos no concentrándonos en la competencia y el esfuerzo, sino en la facilidad y la ayuda mutua, como propone Bruce Lipton, quizá evolucionemos hacia una humanidad más en armonía con el medio ambiente.

Sé gentil contigo   Hazlo más lento   No hagas tanto   No te esfuerces  
Haz menos   Para y descansa   Menos es más   Si no quieres, no lo hagas  
Permítete suspirar y bostezar   Escúchate   Confía en lo que percibes  
No te juzgues   Hazlo lento   Imagina   Aprende de ti mismo  
Aprende en aproximaciones   Juega con varias opciones

## Referencias

- Alon, R. (2012). *Guía práctica del método Feldenkrais: La espontaneidad consciente*. Sirio.
- Feldenkrais, M. (2009). *Autoconciencia por el movimiento*. Paidós.
- Feldenkrais, M. (2018). *Los beneficios del movimiento consciente: El método Feldenkrais en acción*. Asociación Mexicana del Método Feldenkrais.
- Hanna, T. (1989). *La somática*. Yug.
- Ismeta. (2003). *Scope of practice*. [www.ISMETA.org](http://www.ISMETA.org)
- Joly, Y. (2004). La investigación y la práctica del cuerpo vivido: Un punto de vista desde el método Feldenkrais de educación somática. *IFF Academy Feldenkrais Research Journal* (1).
- Lipton, B. (s. f.). Epigenética: La biología de la creencia. <https://www.youtube.com/watch?v=8dD7OfuUSb0&t=3374s>, fecha de consulta 10-07-2019
- Punset, E. (s. f.). Redes. Plasticidad cerebral (entrena tu cerebro, cambia tu mente). [https://www.youtube.com/watch?v=WbrLdcm\\_D8A](https://www.youtube.com/watch?v=WbrLdcm_D8A), fecha de consulta 10-07-2019

3

Volumen VI



Tránsitos de la investigación en

# danza



INSTITUTO  
DISTRITAL DE LAS ARTES  
IDARTES

