TRÁNSITOS DE LA INVESTIGACIÓN EN DANZA

2017

Volumen V

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Alcaldía Mayor de Bogotá

Enrique Peñalosa Londoño

Alcalde Mayor de Bogotá

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

María Claudia López Sorzano

Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte

Instituto Distrital de las Artes-Idartes

Juliana Restrepo Tirado

Directora General

Jaime Cerón Silva

Subdirector de las Artes

Lina María Gaviria Hurtado

Subdirectora de Equipamientos Culturales

Ana Catalina Orozco Peláez

Subdirectora de Formación Artística

Liliana Valencia Mejía

Subdirectora Administrativa y Financiera

GERENCIA DE DANZA

Natalia Orozco Lucena

Gerente de Danza

Jenny Bedoya Lima

Asesora de investigación, participación y redes

Claudia Angélica Gamba

Coordinadora de circulación y participación

Bibiana Carvajal Bernal

Coordinadora de formación y creación y programa PRA

Atala Bernal Chaparro

Directora artística de la Compañía de Danza del Teatro Jorge Eliecer Gaitán

Andrea Álvarez

Coordinadora Administrativa

Silvia María Triviño Jiménez

Coordinadora Casona de la Danza

Lady Alejandra Pérez

Apoyo transversal

Angélica Sánchez Martínez

Apoyo profesional administrativo

Katherine Morales Acosta

Apoyo profesional a la circulación

Fundación Integrando Fronteras

Rodrigo Estrada

Compilación

******

María Barbarita Gómez

Coordinación editorial y edición

Jacobo Celnik

Corrección de estilo

Mónica Loaiza

Diseño

Armada electrónica

David Reyes

Fotografías interiores

Xxxxxxx

Fotografía de carátula

(pendiente)

Impresión

© Instituto Distrital de las Artes-Idartes

Septiembre de 2018

-XX-X

ISSN

Idartes

Gerencia de Danza

Carrera 8 # 15-46

Bogotá, D.C., Colombia

Teléfono (57+1) 3795750 Ext. 3500, 3503, 9103, 3501contactenos@idartes.gov.co /

www.idartes.gov.co

Facebook: festivaldanzaenlaciudad idartes

Twitter: @GDanzaIdartes

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

CONTENIDO

Presentación (Por Dirección Idartes)

Introducción (Por Gerencia de Danza)

1. DIÁLOGOS EN TORNO AL DEVENIR DE LA DANZA EN BOGOTÁ
   Hacia una participación activa del sector de la danza de Bogotá
   Mesas sectoriales 2017
   Acerca del encuentro entre pares de la Danza Académica en Bogotá
   ¿Apropiarse de lo propio? Reflexiones en torno a la apropiación de la danza

2. TRADICIÓN Y MEMORIA
   Acompañando el nacimiento de un gran ejercicio de memoria
   Una cartografía de la danza folclórica en Bogotá hecha de historias de vida
   Hacia una cartografía de las prácticas de la danza folclórica en Bogotá
   Apuntes acerca de la dramaturgia y lenguaje dancístico
   Laboratorio de Tradición, Dramaturgia y Representación

3. COMPAÑÍA RESIDENTE
   La apertura a nuevos territorios escénicos
   Un libro de carne que solo existe al ser leído

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Comentado [BG1]: En cada artículo incluir aquí nombre del autor

4. HABITAR MI CUERPO
   Vivir, sentir, conocer el cuerpo
   Una ruta hacia la salud y la felicidad
   Autocuidado y empoderamiento

5. DANZA Y SALUD
   ¿Qué es la fascia?
   Kinesia de la danza

6. IMAGINARIOS DE LA DANZA
   Fantasía, caderas y terror.

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

PRESENTACIÓN

Por Juliana Restrepo Tirado

(Pendiente)

(FOTO 1)

Obra: *Cántaro*

Compañía: Mitos de Creación

Foto: Laura Beltrán

X Festival Danza en la Ciudad

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

TRÁNSITOS DE LA INVESTIGACIÓN

Por Natalia Orozco Lucena

(Pendiente)

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

1. DIÁLOGOS EN TORNO AL DEVENIR DE LA DANZA EN BOGOTÁ [t1]

Comentado [BG2]: Portadilla de parte

(FOTO 1)

Obra: *Phobia*

Con formato: Fuente: Cursiva

Compañía: Cortocinesis

Foto: Juan David Cano

X Festival Danza en la Ciudad

Hacia una participación activa del sector de la danza de Bogotá [t2]

Comentado [BG3]: Jacobo: No olvidar jerarquizar los títulos como indico en este artículo.

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Por Claudia Angélica Gamba[1]

Comentado [BG4]: Falta incluir el perfil de la autora en nota de pie de página

El contenido que se presenta a continuación reúne los ejercicios de relatoría realizados para la propuesta de mesa sectorial de danza realizado durante el año 2017, la cual se propuso como un espacio participativo para el sector de la danza en Bogotá, desde todas sus expresiones, pensada para reunirnos como sector por todo lo que nos vincula: necesidades, dudas, expectativas y proyecciones de la danza en la ciudad.

Respondiendo a las necesidades cambiantes de los procesos de participación~~,~~ y en el contexto actual de la actualización y reestructuración del Sistema Distrital de Cultura, liderados por la Secretaria de Cultura Recreación y Deporte (SCRD) y~~,~~ la Gerencia de Danza, durante el año 2016~~,~~ realizó un balance y proceso de diagnóstico con los participantes, tanto de los espacios de participación como de las alianzas que lideraba. De allí surgió la propuesta de realizar una Mesa de Danza que reuniera las diversas expresiones, géneros y roles que se ejercen desde el sector, con el fin de ~~hacer~~ converger en el ámbito institucional, los espacios colaborativos y de redes, las instituciones educativas en danza y todos aquellos que desde ejercicios independientes de la danza no tuvieran necesariamente un espacio representativo en las mesas sectoriales por géneros y quisieran participar desde las propuestas, los diálogos y las posibles construcciones en común, que como campo de la danza pudiéramos emprender de manera colaborativa y horizontal.~~,~~ ~~e~~En pro también~~,~~ de atender a lo que ~~-~~señala el ~~p~~Plan ~~d~~Decenal de ~~c~~Cultura 2012~~–-–~~2021: “Los espacios de participación son escenarios de encuentro entre los agentes públicos, privados y comunitarios de los subcampos donde se formulan concertadamente las políticas culturales” (Plan Decenal de Cultura, 2012-2021, p. 118~~.~~).

[1] Claudia Angélica Gamba……

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto, Español (Colombia)

Este proceso enunciado se lee también como un avance de lo construido durante varios años de este ciclo de las diversas mesas sectoriales existentes por géneros, de las cuales se lograron consolidar, en algunos casos, procesos de redes colaborativas, ejercicios de circulación y formación, así como en algunos casos se identificó también la necesidad que surgió en varios sectores de empezar a liderar espacios de participación desde lo territorial, local e independiente, lo cual se ve en términos de avances positivos frente al ejercicio de la autonomía y de la construcción en el campo en la danza.

Así, durante el 2017, se realizaron tres sesiones de la ~~m~~Mesa ~~s~~Sectorial de ~~d~~Danza, que tuvo una participación, como se ~~proponía~~propuso, no solo de distintas expresiones de la danza sino de diferentes grupos etarios. Se realizaron tres encuentros a lo largo del año, ~~cerrado~~ con un último encuentro en la Mesa ~~s~~Sectorial de ~~d~~Danza en ~~el mes de~~ diciembre~~,~~ ~~e~~En cada uno de ellos se convocaron invitados expertos en el tema~~,~~ con el fin de promover la formación ~~también~~ en estos espacios de participación. En la primera mesa se conversó en torno al tema de la participación y las redes colaborativas desde el sector~~;~~~,~~ en la segunda oportunidad conversamos ~~en torno a~~sobre temas de la seguridad social y laboral para el campo de la danza~~;~~ ~~y,~~ por último, en ~~nuestra~~ la tercera mesa, se abordó el diálogo en torno a las diferentes perspectivas de la apropiación en danza.

Si bien~~,~~ el concepto de participación ciudadana es objeto de debate y existen diferentes posturas al respecto, existen unos condicionantes para que esta exista~~;~~~,~~ en primer lugar~~,~~ la participación es un proceso social, pues no se participa con uno mismo o para uno, y por otro lado significa una capacidad de estar activo~~,~~ ~~pues~~ ~~p~~Participar implica que esta posibilidad sea real~~,~~ en su estado más básico que es estar presente, a sus otros estados como proponer, dialogar etc. Estas particularidades que son el centro de la participación, a mi modo de ver, guardan una relación directa con nuestro hacer desde la danza ~~desde~~ donde sea el lugar que la agenciemos, pues también ~~esta~~ existe como un proceso social y se construye en interacción con los otros y con el entorno~~,~~ ~~a~~Así como ~~nos~~ implica esa capacidad de estar activos y presentes desde el cuerpo~~,~~~~;~~ ~~e~~Es por ~~ello que~~lo anterior que quisiéramos proponer una forma de comprender la participación de una forma

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

más familiar, más vigente y cercana a nuestro hacer para familiarizarnos como sector y afianzar la idea de la construcción en común, como señala el autor Mauricio Merino: "~~(1995),~~ en principio la participación significa "´tomar parte´" pero también "compartir".

> La participación ciudadana, es la clave para transformar el espacio de lo local en un espacio público y contribuir a crear condiciones para consolidar una gobernabilidad democrática, la participación ciudadana, a diferencia de otras formas de participación, (política, comunitaria, etc.),se refiere específicamente a que los habitantes de las ciudades intervengan en las actividades públicas representando intereses particulares (no individuales), ejerciéndose en primer término en el ámbito de lo cotidiano y en el espacio local, que es donde se da mayor proximidad entre autoridades y ciudadanos. (

Con formato: Resaltar

Con formato: Sangría: Izquierda: 2,5 cm, Primera línea: 0 cm, Interlineado: 1,5 líneas

Comentado [JC5]: Sin sangría

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

En últimas, el sentido de lo público también lo constituyen los procesos de participación y su legitimidad también depende de ~~que tan~~lo afianzados y apropiados estén ~~estos~~. Apropiarnos y defender lo público es tarea de todos mucho más en contextos ~~dónde~~ en los que el sentido de lo público se ha desvirtuado.

Con formato: Fuente: Sin Negrita

Con formato: Fuente: Sin Negrita

(FOTO 2)
Milonga
Foto: Juan David Cano
X Festival Danza en la Ciudad

Mesas ~~s~~Sectoriales 2017 [t2]

Con formato: Izquierda, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Por Alejandro Ladino y Néstor Mauricio Torres[2]

Comentado [BG7]: Faltan perfiles de los autores

A lo largo del ~~año~~2017~~,~~ se realizaron tres encuentros ~~entre~~ con los actores del sector de la danza ~~de~~ en Bogotá. A continuación~~,~~ presentamos los extractos más significativos de estas reuniones.

Con formato: Sangría: Primera línea: 0 cm, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Mesa 1~~.~~ [t3]

[Relator: Alejandro Ladino]

Con formato: Sangría: Primera línea: 0 cm, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

~~(...)~~

Respecto a la temática de ~~esta~~ la primera mesa, se plante~~ó~~a la pregunta sobre cómo fortalecer y dinamizar los procesos y estrategias de asociatividad y trabajo en red en el sector de la danza en Bogotá. Como lo ha señalado Amanda Paola Vargas, invitada especial a esta mesa para reflexionar sobre las redes de participación, vivimos en un momento en el que las dinámicas entre las estructuras sociales y la ~~misma~~ ciudadanía ~~implican~~ involucran al Estado como un elemento más de la participación y no como un centro absoluto desde el ~~cual~~ que se organiza y estructura el funcionamiento de la sociedad. Lo anterior~~,~~ ~~lo cual~~ implica que ~~este~~ el Estado debe ser capaz de delegar funciones y posibilitar las redes de participación activas e incluyentes desde la ciudadanía. Esta situación abre además la pregunta acerca de la autonomía de las organizaciones culturales y su fortalecimiento como redes de intercambio de saberes para la transformación social, en este caso, sobre la apropiación de la ciudadanía a través de la danza, o la danza como parte fundamental en la construcción de la política.

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto, Español (Colombia)

[2] Perfiles autores

Este modo de organización requiere que las instituciones y diversos sectores de la cultura se articulen como una red en la que, cada uno de los elementos que la conforman, cumplan un papel fundamental en su dinámica y funcionamiento, con una finalidad particular que son los intereses comunes al sector de la danza en la ciudad. Para ello es importante reflexionar sobre el valor del trabajo colaborativo en el que cada uno de sus miembros tenga la disposición ~~y escucha~~ necesaria~~s~~ para generar diálogos entre saberes (transversalidad de las artes, entre otros), así como para delegar funciones y responsabilidades (corresponsabilidad).

Se busca, entonces, fortalecer el trabajo colectivo y constituir redes mucho más dinámicas y flexibles que permitan hacer más efectivo el trabajo de creación, apropiación, circulación, difusión y financiamiento de la danza.

~~A través de~~Desde la Gerencia de ~~la~~ Danza~~,~~ se están gestando proyectos que buscan generar o agenciar estos procesos de ~~asociatividad~~ asociación y trabajo colectivo, para~~,~~ incentiva~~ndo~~r la creación de alianzas con el sector para la circulación, formación, creación, difusión, formación de públicos~~,~~, pero también las posibilidades de asociación entre distintos géneros e instituciones, para crear nuevos procesos en la danza. Tal es el caso de la creación de ~~EVOE (~~la Red de Festivales de Danzas y Culturas del Mundo~~)~~ (EVOE), en el que se vinculan géneros diversos como el tango, el flamenco, el tap y las danzas orientales; apoyo a la Red de Festivales Vía Alterna (festivales locales de Danza Urbana), acompañamiento y fortalecimiento a la Alianza Ballet en sus procesos de descentralización de su circulación entre otros factores, así como también la realización de la Alianza de Salsa. Por otro lado, se realizó nuevamente el Festival Bogotá Ciudad Folclor, como una forma de fortalecer las redes de circulación en torno a estas expresiones, y se estableció la Mesa de Universidades, que busca generar vínculos formales entre el Idartes y las entidades de ~~E~~educación ~~S~~superior en danza. Todas estas nuevas alianzas representan este cambio de paradigma en la manera en que se piensa la participación y los sectores de la danza en Bogotá, pero sobre todo en la manera en que se está reflexionando sobre nuevas formas de pensar el intercambio de

saberes y campos de difusión y circulación, generando comunidad a partir de la diversidad.

Otro espacio de participación que, no obstante, es poco conocido y necesita fortalecerse para generar vínculos de política pública es el Concejo Distrital de la Danza (CDD), al ~~cual~~ que se destinan ~~5~~ cinco curules en el nivel de los sectores transversales (bailarines, gestores, formadores, delegados institucionales y delegados locales). A propósito, se ha señalado la baja participación que ha tenido este Concejo debido a la ausencia de su capacidad vinculante y la ausencia de un apoyo económico por parte del Estado para sus participantes, por lo que se ha convocado a la reflexión sobre su situación y su fortalecimiento, teniendo en cuenta que es una vía de interlocución importante a nivel distrital y local.

Al final de esta primera ~~m~~Mesa S~~s~~ectorial, dedicada al tema de la participación y las redes de asociación, se realizaron aportes y sugerencias por parte de los asistentes respecto a algunos de los temas tratados como la necesidad de reflexionar sobre el carácter vinculante del CDD para la construcción de política pública, el reconocimiento de los procesos de internacionalización, la necesidad de la articulación entre la danza y la educación a través de procesos de profesionalización, la importancia de la vinculación de instituciones públicas y privadas en la construcción de redes, la necesidad de desarrollar recursos y metodologías de memoria y archivo para procesos de creación y de asociación , así como la importancia de la vinculación de estos procesos de participación ciudadana y los planes del Estado en general.

Los procesos de participación son fundamentales para la formación de una política pública que tenga el carácter democrático, concertado y participativo; en esta medida, la Gerencia de la Danza puede ser el espacio mediador y vinculante de estos procesos de reflexión y proposición que se tratarán en las mesas sectoriales, y serán estás las que den inicio a un proceso de conciencia sobre la necesidad de asociarse y construir una política justa y democrática por parte de los artistas y de la ciudadanía en general.

Mesa 2 [t3]

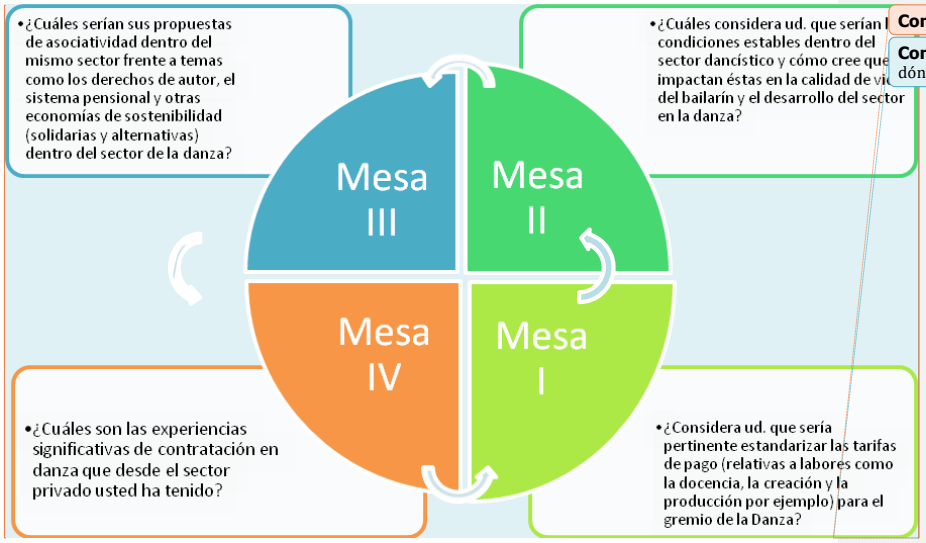
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

[Relator: Néstor Mauricio Torres]

E(...) el tema central que convoca esta reunión es elestá relacionado con Lla sseguridad ssocial y condición de empleabilidad para las personas que trabajan en este sector artístico de la ciudad.

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

S(...) se desarrolló un trabajo por mesas cuya metodología consistió en una discusión rotativa alrededor de cuatro (4) preguntas relacionadas con el tema: **La sseguridad ssocial y condición de empleabilidad para las personas que trabajan en este sector artístico de la ciudad**. Los asistentes a la reunión se organizaron en cuatro mesas, –una por cada pregunta,– y en un tiempo de 10 diez minutos se discutióía alrededor de la pregunta particular de cada mesa. Pasado Transcurrido este tiempo, los participantes debían rotar a la mesa siguiente, hasta que todos los participantes hubiesen discutido cada pregunta. En cada mesa, había un relator que llevóaría las memorias de lo dicho comentado por cada asistente al respecto de la pregunta particular que allí se trabajó. A continuacióncontinuación, se presenta un gráfico para exponer la metodología del trabajo en cada una de las mesas.



Comentado [BG8]: No está editable. Corregir sobre armada.

Comentado [JC9]: Autor: Incluir pie de foto del recuadro, de dónde sale.

A partir de esta metodología de trabajo, se expondrán a continuación las ideas más relevantes a propósito de cada una de las preguntas trabajadas en su respectiva mesa:

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

1. Síntesis Mesa 1~~I~~., ~~Pregunta:~~ ¿Considera ~~ud.~~ que sería pertinente estandarizar las tarifas de pago (relativas a labores como la docencia, la creación y la producción por ejemplo) para el gremio de la Danza?

Con formato: Fuente: Sin Negrita, Sin Cursiva

A ~~propósito~~ partir de esta pregunta, se hicieron ~~manifiestas~~ visibles algun~~oa~~s ~~problemáticas~~ problemas del sector de la danza, así como varias propuestas que, al ~~llevarse a la práctica~~implementarse, deberían tenerse en cuenta antes de pretender una estandarización de tarifas. En primer lugar~~,~~ se plante~~ó~~ó~~a~~ un problema que parece ser muy común en lo que atañe a ~~los valores que cobran~~las tarifas de las actividades de los artistas.~~:~~ ~~a~~Algunos ~~artistas~~ cobran por sus servicios menos de lo que comúnmente se ~~cobra~~estipula; es decir, existen diferencias entre los bailarines a la hora de cobrar por sus servicios dancísticos. Según las observaciones ~~de algunos en la Mesa~~ esto podría ~~puede~~ estar relacionado con ~~el hecho de que todos los bailarines provienen de una~~ formación

profesional, es decir, no todos provienen de la cursaron estudios universitarios, hay universidad, dado que algunos de los bailarines que son autodidactas. De ahí que lo anterior surgió, una primera propuesta y es sea que haya un proceso de profesionalización de los bailarines.

Por su parte, u Una de las propuestas que más resonancia tuvo, dado el número de ideas que surgieron a propósito de ella, es que se genere una especie de confederación y/o cooperativa entre bailarines que pueda velar por la defensa de los bailarines en varios aspectos: ss eguridad ss ocial, estandarización de precios por servicios de danza, subsidios de desempleo, profesionalización de los bailarines, sistemas de pensión para bailarines mayores. Un sistema confederativo como éeste, podría materializarse como un sindicato o confederación, algo parecido a lo que hicieron los actores con ACA (Asociación Colombiana de Actores) o Coldeportes. Tal Dicha institución, podría servir para regular varios aspectos de los artistas: sus derechos laborales, la creación de un escalafón de bailarines (algo parecido a lo que sucede con los docentes) que sirva para saber cómo y cuánto cobrar por cada servicio relacionado con la danza.

No obstante, para llevar a cabo estolo anterior, es necesario tener en cuenta, además de las problemáticas ya expuestas, el hecho de que el gremio de los bailarines está desarticulado y muy muy desunido. Por lo que, de alguna manera, talla asociación podría servir para generar tal sinergia entre artistas de la danza.

En conclusión, para los participantes de las distintas m Mesas, es pertinente la estandarización, pero lo difícil es establecer y valorar los perfiles para la misma. Sin embargo, si dicha estandarización se extiende a los proyectos de iniciativa privada o del sector, consideran que para su aplicación, el valor de los premios y apoyos deben ser superiores a los actuales.

2. Síntesis Mesa H2:. Pregunta 2: ¿Cuáles considera ud. que serían las condiciones estables dentro del sector dancístico y cómo cree que impactan éstaestas en la calidad de vida del bailarín y el desarrollo del sector en la danza?

2.

Respecto de esta pregunta, lLas observaciones estuvieron encaminadas en varios sentidos:, por un lado, se señalaron las principales problemáticas que

Con formato: Fuente: Sin Negrita, Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Negrita, Sin Cursiva

Con formato: Sangría: Izquierda: 0,63 cm, Sangría francesa: 0,63 cm, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Sin Negrita

Con formato: Sangría: Izquierda: 1,25 cm, Interlineado: 1,5 líneas, Sin viñetas ni numeración

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

existen dentro del gremio de bailarines respecto de las cuestiones laborales. En particular~~,~~ se señaló que no existe estabilidad laboral, dado que el bailarín casi siempre es contratado en la modalidad de contratista, por lo que su trabajo es por temporadas. Esto a su vez incide en el hecho que muchos de los bailarines ~~,~~ tal y como se señaló en el apartado anterior~~,~~ no tengan acceso estable a Fondo de Pensiones, ~~S~~Seguridad ~~S~~Social y Aportes a Riesgos Laborales (ARL).

En íntima relación con ~~esto último~~lo anterior, se planteó la necesidad de una ley de danza para generar un régimen especial de Sseguridad Ssocial, dado que la labor del bailarín debe ser reconocida como de alto riesgo, en particular porque cualquier lesión impide el desarrollo de su trabajo cotidiano. Así mismo, se requiere de una atención especial diferente a la de una persona que no practica actividad física intensiva como los bailarines o deportistas.

~~Por otro lado,~~También se señalaron algunas propuestas que podrían incidir de forma positiva en la solución de estos problemas. ~~En este sentido, la~~La idea de crear un cuerpo colegiado (s~~S~~indicato, a~~A~~sociación, etc.) que permita, entre otro~~a~~s ~~cosas~~aspectos, un trabajo en red entre las diversas compañías de danza y que sirva para abrir posibilidades laborales. En tal sentido se discutió~~ía~~ sobre sobre la posibilidad de conocer otras experiencias para tener modelos exitosos de otros países. Se habló sobre el caso de Francia en~~,~~ donde se considera que el bailarín~~, al~~ es ~~ser~~ un trabajador intermitente del espectáculo, lo que hace que tenga más de un trabajo simultáneamente. Así mismo~~,~~ cuando entra en periodo de desempleo y tras~~, al~~ haber trabajado durante cierto tiempo, se considera que ha acumulado una especie de puntos por su simultaneidad ~~en sus~~de trabajos, lo que lo hace acreedor a una remuneración temporal de desempleo.

~~En tal sentido, se adujo~~Se concluyó que era importante definir qui~~é~~enes conforman el sector de la danza, para entrar a considerar quiénes viven realmente de la labor de bailarines y en general de la danza como actividad económica o profesional, puesto que hay muchas personas ~~,~~en particular en la danza fol~~c~~klórica~~,~~ para ~~quienes~~ los que la danza es solo un pasatiempo. Con ~~ello~~lo anterior~~,~~ se podría, además, comprender los diversos roles que se cumplen al

Con formato: Resaltar

interior de la danza, dado que no solo hay bailarines, también hay productores, directores, vestuaristas, entre otros roles.

Por último, se planteó que la función del Estado debería ser más que financiador, como un mediador que pueda comunicar o difundir los portafolios de las compañías, con el sector privado y otros lugares de circulación como festivales y ruedas de negocios. Esto con el fin de promover en la danza un programa como el de Arte Conexión, que permita tener oferta de danza para otros públicos; que existan salas públicas concertadas solo para danza, tal y como sucede con el teatro. ~~Al mismo tiempo~~Además se planteó ~~,~~ que estas salas puedan tener compañías residentes permanentes por lo menos un año~~.~~ ~~;~~ ~~t~~Todo ~~ello~~ lo anterior como parte de estrategias a implementar que puedan generar procesos en pro de una mejor estabilidad laboral.

3. Síntesis Mesa ~~III~~3~~, Pregunta:~~ ¿Cuáles serían sus propuestas de asociatividad dentro del mismo sector frente a temas como los derechos de autor, el sistema pensional y otras economías de sostenibilidad (solidarias y alternativas) dentro del sector de la danza?

~~*3.*~~

Frente a esta pregunta, los participantes de la Mesa ~~III~~3~~,~~ se concentraron ~~con especial énfasis~~ en el tema de la asociatividad. Incluso~~,~~ situaron los temas de derechos de autor, pensiones y economías solidarias, como subtemas que se tendrían que analizar dentro del tema más importante de la asociatividad. Los tipos de asociatividad que plantean en esta mesa, ya se han abordado en la síntesis de la Mesa ~~I~~1.

En esencia, se plantearon~~n~~ aspectos que ya habíamos explicado en la síntesis de la Mesa ~~I~~1. No obstante, se profundizó en~~an~~ algunas cuestiones relacionadas con las implicaciones, las dificultades y los beneficios de generar mecanismos de asociación. En primer lugar, se planteó~~a~~ que una de las dificultades o formas de asociación dependen mucho de la afinidad que hay entre bailarines en el orden de lo ideológico, económico, estético. Por otra parte, la asociatividad se debe dar a partir de los denominadores comunes que constituyen al sector de la

Con formato: Fuente: Sin Negrita, Sin Cursiva

Con formato: Sangría: Izquierda: 1,25 cm, Interlineado: 1,5 líneas, Sin viñetas ni numeración

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

danza; es decir, se debe construir la asociatividad como una manera de convergencia en temas que preocupen al sector de la danza: sistema pensional, tarifas de pago y demás temas ya tratados. Dado que todo proceso de asociatividad requiere de un proceso de construcción, cuando hay procesos asociativos se encuentra afinidades, se establecen compromisos, etc. Por lo tanto, se considera que lo primero que debemos preguntarnos es qué se entiende por sector~~,~~; establecer una plataforma de intereses, necesidades y apuestas comunes es un proceso largo de construcción.

Por último, se mencionó~~a~~ que el proceso de asociación debe ser democrático, es decir, debe permitir el disenso para que haya construcción de ideas colectivas.

En otra perspectiva, el tema de la economía ~~solidaria,~~solidaria se ubica dentro del tema de la asociatividad, o más bien, como un posible beneficio surgido de ella; en este sentido, se hace hincapié en la necesidad de no depender tanto del Estado, sino de generar mecanismos de asociación mixto~~s~~s ~~,~~ –público~~s~~ y ~~-~~privados. Sin embargo, se plantea~~a~~ la necesidad ~~de~~ que la asociación que surja del proceso de ~~asociatividad,~~asociatividad sea privada y no pública, de tal manera que se pueda ejercer más control sobre esta. Así mismo, se plantea~~a~~ que se deben generar, a partir de la asociación, espacios de formación legal que sirvan para la defensa de derechos laborales, al tiempo que sirvan para generar una formación política en torno a la conciencia del sector dancístico. Para ello, es necesario que quienes estén al frente de la asociación, cuerpo colegiado o sindicato, deban ser expertos en varios aspectos relacionados con los temas que ya se han mencionado.

Hay un tema de particular interés para quienes estuvieron en la Mesa, y tiene que ver con la salud del bailarín. Si bien ya se ha indicado la importancia de tener acceso un sistema de salud y ~~Riesgos Profesionales~~ARL de forma constante, también se requiere generar un mecanismo de atención especializado para los bailarines, dado que las lesiones que ~~éstos~~estos pueden sufrir en el ejercicio de su profesión, son de atención especializada. Servicios de ortopedia y especialistas en lesiones, etc.

Otro de los derroteros que debe enfrentar un proceso de asociación, es el relacionado con la comunicación entre los integrantes del sector de la danza. En este sentido, se deben plantear nuevas formas de comunicación que no sean solamente los encuentros ~~personales,~~personales. S~~ En esa misma perspectiva, s~~e planteó~~a~~ la necesidad de tener una base de datos con las personas que componen el grueso del sector, crear una página web para que desde allí se tenga acceso a información relacionada con el tema.

Un punto importante~~,~~ es que la organización, que surja del proceso de ~~asociatividad,~~asociatividad, se convierta también en una especie de banco de proyectos productivos, enmarcados en el campo de la danza. Por último, otra de las tareas de tal organización debe~~ría~~ ser determinar quiéenes de las personas que se dedican a la danza lo hacen como pasatiempo o de forma profesional/~~-~~laboral.

4. Síntesis Mesa ~~IV~~4~~:~~ ~~Pregunta:~~ ¿Cuáles son las experiencias significativas de contratación en danza que desde el sector privado usted ha tenido?

Con formato: Fuente: Sin Negrita, Sin Cursiva

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Sin Negrita

Con formato: Fuente: Sin Negrita, Sin Cursiva

Frente a esta pregunta~~,~~ los participantes a la Mesa ~~IV~~ 4 ~~adujeron~~ comentaron varios aspectos relacionados con el tema particular~~;~~ ~~en primer lugar,~~ Se enunciaron los tipos de empresas que suelen contratar a los bailarines~~,~~ ~~en segundo lugar,~~ Se evidenciaron las condiciones en las que las empresas privadas y del Estado tienden a contratar a los bailarines y~~,~~ ~~P~~por último~~,~~ se evidenciaron las diferentes problemáticas que los bailarines evidencian a la hora de contratar con la empresa privada.

Existen al menos dos tipos de empresas privadas que contratan a los bailarines~~:~~~~;~~ colegios, academias privadas de baile y empresas de espectáculos. En casi todos los casos ~~–~~a excepción de los colegios privados~~,~~~~-~~ se aduce que las condiciones laborales tienden a ser precarias; contratos informales, sin pago de parafiscales (EPS, Pensiones, ARL y/o Caja de Compensación), poco estables, etc.

Otras de las condiciones laborales que expresan los asistentes, es que la empresa privada tiende a contratar unos géneros de danza muy específicos: fol~~k~~clor, salsa, tango, mientras que danza contemporánea casi no se contrata. Así

mismo, algunos ~~aducen~~ participantes de la mesa señalaron que muchas veces, al ser contratados por empresas de espectáculos, ~~ por ejemplo, t~~tienen que sacrificar aspectos artísticos para privilegiar lo que solicita la empresa.

Los participantes citaron~~n~~ varios problemas relacionados con la contratación de la empresa privada y el Estado. Para el caso de la primera, se ~~aduce~~ señaló que hay un problema en lo que concierne a saber qué tipo de ARL se le debe pagar a un profesional de la danza. Por otro lado, tanto en la contratación pública como en la privada, hay mucha desconfianza con el profesional de la danza, que lleva a una constante vigilancia de su trabajo. Esto se hace mucho más evidente con la llegada de lo que se ha denominado 'Economía Naranja' o Industrias Culturales. Por último, en los procesos de contratación que desarrollan las empresas privadas con el Estado, que a su vez implica la subcontratación de profesionales de la danza, casi siempre implica que a estos no se les pague un salario justo. Esto se da en particular, en los contratos donde hay becas de por medio.

Una última idea que se plante~~a~~ó~~a~~, ~~ es que hay problemas por parte de los profesionales de la danza para integrarse a los procesos de autogestión.

Intervención de~~l~~ abogado Carlos Adolfo Prieto~~.~~ [t33]

En primer lugar, Prieto plante~~a~~ó~~a~~ la problemática en la que se encuentra los artistas a la hora de ubicarse laboralmente y tener acceso a un ingreso digno producto de su trabajo. Comenzó~~ienza~~ planteando el problema en ~~esta problemática, en~~ el contexto del derecho laboral y el derecho laboral administrativo, cuyas diferencias radican en que ~~éste~~el último se enfoca en la regulación del servidor público, mientras que el primero está enfocado en legislar sobre el trabajador regular.

Posteriormente hizo~~ace~~ una contextualización histórica sobre el surgimiento del trabajo asalariado, como una etapa posterior de la servidumbre. Cita el art. 5° del ~~c~~Código ~~s~~Sustantivo del ~~t~~Trabajo, para definir qué es el trabajo: "El trabajo es toda actividad humana libre ejercida en un escenario de subordinación". Por tanto, el trabajo que protege la ley, es el trabajo subordinado,

Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Resaltar
Con formato: Sangría: Primera línea: 0 cm, Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Resaltar
Con formato: Fuente: Negrita
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

de ahí que, para que una persona pueda tener un trabajo subordinado, debe tener un jefe, de lo contrario, si no hay jefe en la actividad económica que desarrolla tal persona, lo que ejerce es una actividad. De ahí que, cuando una persona es ~~'~~i~~I~~ndependiente~~'~~, tenga que pagar su ~~ss~~eguridad ~~ss~~ocial. De ahí que la discusión que se debe dar al respecto de la situación laboral del bailarín, sea alrededor de dos temas: el tipo vinculación y la actividad que se desarrolla.

A propósito de ~~ello~~lo anterior, plante~~ó~~a que la intención de ubicarse en este ~~panorama,~~panorama es lo que puede hacer sostenible el trabajo del artista. Para ello, hay que fomentar la danza, de tal manera que se motiven a aquellos que viene practicando la danza. ~~De esta forma,~~Así ~~se~~ se pude garantizar que los recursos lleguen y los proyectos culturales ~~lleguen~~se implementen. ~~Desde allí~~A partir de ambos~~,~~ se pueden generar mecanismos de subordinación; es decir, de trabajo subordinado. En particular, porque el que trabaja de forma independiente, no va a lograr generar un fomento como el que se podría generar trabajando de forma subordinada.

Asi~~í~~ mismo, tampoco se puede dejar al arbitrio de la empresa privada, dado que e~~é~~sta solo se vinculará cuando vea que allí hay dinero que pueda ganar. ~~Del mismo modo, n~~No se puede dejar al arbitrio del Estado, dado que este solo genera contratos por proyectos, y estos, además de ser costosos en términos de pagos de impuestos, son temporales.

Existe, no obstante, otras dos alternativas que se deben explorar: la idea de constituir una planta para que los artistas sean servidores públicos y tengan garantizado a un mínimo vital. ~~Lo problemático~~El problema con ~~de~~ esta figura~~,~~ es que un servidor público no puede contratar con otra entidad pública. La segunda alternativa, que consiste en las residencias y las compañías, en las que sí se pueden integrar al sector privado. Esta idea ~~consiste en~~ busca crear una especie de ~~'~~*cluster* (clúster)~~'~~ en el que se puedan ofrecer varios servicios a las empresas privadas. La intención es que se puedan generar productos culturales de calidad, que sean susceptibles de ser comprados. La intención es crear, en últimas, un mercado~~,~~ generar una dinámica de consumo y ~~; generar un mercado~~ de comercialización

Con formato: Fuente: Cursiva

paraladanza.Enúltimas,laideaesgGenerarproductosquetenganvalory,altiempoquegenerarcircuitosdeconsumo.

Mesa 3: [t3]

[Relator: Nestor.Néstor Mauricio Torres]

E[…] el tema central que convocóa esta reunión estuvo el relacionado con: los mecanismos de apropiación en danza y sus relaciones con la construcción de tejido social.

En el primer momento, sSe inició contextualizando en qué consiste la dinámica de las Mesas Sectoriales de Danza. A propósito, sepropósito, se afirma que la intención de éestas, si bien en un principio fue generar espacios de reunión entre personas de diversos géneros de la danza, en el año en curso se ha venido generando un experimento para reunir a todos los representantes de todos los géneros de la danza, en torno a un tema común.

Se realizóa una breve exposición de los programas y proyectos que desarrolla La Casona de la Danza desde el liderazgo de la Gerencia de Danza, realizando entre sus acciones más visibles diversos talleres en danza, residencias artísticas y el programa de danza y salud abierto a todo tipo de público.

Natalia Orozco, en representación de la gerente de danza, Dicho esto, se realiza una contextualización decontextualizó e parte de la Gerente de Danza Natalia Orozco, quien hizoace labores de moderadora en esta la Mmesa, acerca de la palabra "*apropiación*" en el escenario de la política pública. Así en el Plan Decenal de Cultural 2012-2022 a nivel distrital la *apropiación* se comprende como la dimensión que "Rreúne las prácticas de apreciación, valoración, resignificación, uso, intervención y transformación de los productos, procesos y prácticas de las artes por parte de la ciudadanía. Esta dimensión es estratégica para generar procesos de acceso, sensibilización, disfrute, práctica aficionada y consumo de las artes.; nNo obstante, es particularmente compleja de aprehender por la acción estatal, puesto que ocurre en el límite del subcampo de las artes, es decir, en el traspaso de las fronteras que enmarcan las prácticas artísticas propiamente dichas

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Cursiva

para entrar en contacto y tránsito con otras esferas sociales y culturales. En ese sentido, la apropiación es vista como una dimensión articuladora entre todas las demás dimensiones y la ciudadanía. La apropiación de las prácticas artísticas se convierte ~~entonces~~ en un contexto para la construcción de identidades, intervención, empoderamiento y transformación cultural". ~~–~~Por su lado, el Plan Nacional de Danza ~~"~~, "~~p~~Por un país que baila 2010-2020" comprende la apropiación desde el lugar de la misma práctica artística, como un el objetivo de apropiar la danza como una disciplina artística, un área profesional que contribuye al conocimiento que se generar en el sector. En otro sentido "la apropiación es comprendida como una dimensión transversal relacionada con la organización, la formación, la creación y la circulación. Y finalmente, la "apropiación" nombra también procesos de resignificación propios del quehacer artístico. Posteriormente, se contextualiza a propósito de los tres especialistas que hablarán sobre el tema a tratar

Intervención de especialistas~~.~~ [t3]

A continuación~~,~~ se exp<u>usieron</u>~~onen~~ las ideas esenciales que surgieron en la intervención realizada por cada uno de los invitados. Antes de la ~~exposición~~ <u>presentación</u> de las ideas~~, que cada uno/a de ellos/as expuso,~~ se realiz<u>ó</u>~~ará~~ una breve síntesis de ~~la~~ <u>sus</u> presentaci<u>ones</u>~~ón de cada uno~~:

Ferney Pinzón [t4]

<u>(C</u>~~;~~ C<u>andidato a Magister en Intervención Social en Sociedades del Conocimiento de la Universidad de la Rioja, Licenciando en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional. Además, es gestor cultural y líder comunitario de la localidad de Bosa, representante del sector dancístico de la localidad)</u>.

La intervención de ~~Pinzón,~~<u>Pinzón</u> se centró en lo que ha implicado su experiencia como líder social y representante del sector dancístico de la localidad de Bosa. En este sentido, alude a las lógicas del clientelismo en lo que respecta a la

Comentado [JC10]: Autor,. Revisar en dónde abren las comillas...

Comentado [JC11]: Me queda duda si esto hace parte del nombre del plan. Verificar autores.

Con formato: Resaltar

Con formato: Resaltar

Con formato: Resaltar

Con formato: Resaltar

Con formato: Fuente: Negrita, Sin subrayado

Con formato: Resaltar

Con formato: Sangría: Primera línea: 0 cm, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Sin subrayado

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

contratación del sector cultural que existen en Bosa, en particular plantea el caso de Chiminigagua~~,~~; entidad cultural dirigida por el concejal Venus Albeiro Silva que, generalmente, asumía la ejecución de la mayoría de ~~contratos~~los contratos. Pinzón explica su experiencia como gestor cultural al margen de tal entidad. Alude a los problemas que tuvo a la hora de generar contratos con el distrito en la localidad de Bosa, por no pertenecer a la fundación Chiminigagua.

Posteriormente~~,~~ Pinzón ~~alude~~ se refirió a una ponencia que escribió[3], en ~~donde~~ la que detalló~~a~~ los pormenores de lo que implicó su experiencia durante estos años como gestor. En primer lugar~~, aduce~~ habló de ~~que~~ la agrupación a la que ~~él~~ pertenece y que ayudó a fundar~~a~~ Tales agrupaciones de la localidad de no son solo de Bosa, ~~sino que también hay~~ y grupos de localidades vecinas, como Kennedy y Puente Aranda. Desde allí~~,~~ se han generado mecanismos de articulación entre las personas que danzan, pero también con la comunidad.

Gran parte de las personas que hacen parte de las agrupaciones de danza, son diversas: afro, indígena, población con discapacidad, jóvenes, niños, adultos mayores, etc. El trabajo que se ha venido desarrollando~~,~~ ha incidido de manera positiva en evitar la propensión de los jóvenes a entrar en pandillas, barras futboleras, ~~así~~ y ~~como~~ evitar ~~el~~ que consuman~~o~~ ~~(d~~drogas y~~,~~ alcohol~~.)~~ ~~por parte de estos.~~ Esto demuestra que las acciones que se han generado, ~~han incidido~~inciden en la consecución de un amplio capital social y trabajo colaborativo entre otros alcances.

Esto ~~ha incidido solamente en~~dio paso a la generación de redes al interior de la localidad, ~~sino~~ que además ha permitido construir sentido de apropiación territorial con la localidad. Esto se debe a la gran cantidad de personas que la red de danza tiene actualmente~~,~~; ~~s~~Según ~~dice~~ dijo Pinzón, en la última estadística que hicieron, hay alrededor de ~~3600~~tres mil seiscientas personas, hecho que ~~. Esto, a su vez,~~ ha permitido que la gente de la localidad y sus alrededores, se conozca~~,~~; ~~sepa quiénes son.~~ En esencia, lo que ha generado la danza, en particular los 42

[3] La ponencia lleva como título, *El aporte de la formación en la danza, en la construcción de tejido social* que se presentó en el marco del Congreso de Investigación en Danza 2017. ~~(En normas APA se sugiere que no vayan notas al pie, es mejor incluir la información en el cuerpo del texto).~~

grupos que componen la totalidad del colectivo, es una forma de apropiación del territorio y de la cultura.

Alejandra Marín

(Es filósofa y magister en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana. Candidata a Doctora en Estudios Literarios y Culturales Hispánicos, con su tesis sobre Teatro de Violencia en Colombia. Docente universitaria, cuyos temas de interés son la historia de las artes y la filosofía del cuerpo).

La intervención desarrollada porde Marín, consistió ense enfocó en definir el concepto de *apropiación*, partiendo de dos enfoquesmiradas: primero, definir la *apropiación*, al margen de cualquier enfoque institucional y; en segundo término, tratar de definir la *apropiación* en el contexto concreto de la danza. En tal sentido, Marín explicóa que el término *apropiación*, en un sentido muy básico, consiste en la idea de que un sujeto cualquiera se apropie de algo que no es suyo; "por ejemplo cita Marín "me apropio del sándwich de mi compañero y lo dejo sin almuerzo", y eexplica Marín. mMe hago dueño de algo que un principio no me pertenecía. Más grave todavía: alguien se apropia de un pedazo de tierra que considera más productivo en sus manos que en las manos de un campesino". En tal perspectiva, hay una idea de la *apropiación* como algo rige dentro de las lógicas de la propiedad material. De este modo, la *apropiación* así entendida, puede contravenir la ley.

Existe, no obstante, otra forma de comprender este concepto que, según Marín, estaría más del lado de lo pedagógico. Por ejemplo, cuando hablamos de un conocimiento o una técnica. En tal sentido, la *apropiación* tiene más que ver con el aprender.

De este modo, laLa acción de apropiarse de algo, nos es ajenoajena. Es decir que, pPara apropiarnos de algo, la condición previa es que ese *algo*, no nos pertenezca. Desde ese ángulo, se podría preguntar si en la danza puede pasar algo similar. ¿La danza es en esencia algo que no nos pertenece, por lo que, debido a tal condición, debería ser algo que apropiemos? Para pensar este interrogante, se plantea que la danza se apropia a partir de la experiencia, por lo que, al hHablar de

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Negrita, Sin subrayado

Con formato: Fuente: Negrita, Sin subrayado, Resaltar

Con formato: Fuente: Negrita, Sin subrayado

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

apropiación de la danza —entendiendo *apropiación* como aprendizaje—, se tendría que pensar en la forma como el cuerpo asume tal apropiación.

~~No obstante, al a~~Asumir la *apropiación* en la danza, desde la perspectiva que se ha propuesto, presenta dificultades. Según Marín, la danza es una experiencia que supone la *apropiación* del propio cuerpo; aprender a bailar implica apropiarse de unas técnicas que, en últimas, implican la *apropiación* del cuerpo. ~~Por lo que, a~~Apropiar una técnica de danza, es ~~en últimas~~ quitar la distancia que hay entre el "yo" y el cuerpo de ese "yo"; en ese sentido, aprender a bailar es apropiarme de "mí mismo".

Sin embargo, también puede darse que haya procesos de *apropiación* de la danza en el sentido de asumirla ~~ésta~~ como un producto objeto de usufructo. En este sentido, Marín ofrece el ejemplo de lo que sucede en el Carnaval de Barranquilla, donde se ha generado una *apropiación* por parte de una élite de los espectáculos de danza, quienes pueden pagar por palcos para observar los espectáculos de danza. ~~En tal sentido~~, ~~l~~La danza podría estar siendo objeto de una mercantilización. De ahí lo problemático del concepto de *apropiación*, porque se puede prestar para procesos mercantiles del arte.

~~Dado esto,~~Por lo anterior, Marín alude al concepto de repertorio, —definido por Diana Taylor desde los estudios del *performance* y~~-~~, ~~-~~con el ~~cual~~ que se busca designar ~~no solo~~ el conjunto de obras que un grupo o compañía realiza o ejecuta, ~~sino~~además de toda una serie de prácticas corporales que suponen una memoria corporalizada. Por tal ~~razón~~motivo, el repertorio, —así ~~entendido, , es~~entendido, es opuesto al concepto de archivo pues~~;~~ ~~dado que éste,~~ sería el lugar de la memoria escrita, de la historia~~,~~; ~~e~~el lugar de los monumentos. En otras palabras, mientras el archivo es una memoria "quieta", el repertorio es una memoria viva que está en los cuerpos y en las prácticas corporales; memoria que todo el tiempo se actualiza a partir de tales prácticas.

En tal sentido, la *apropiación* en la danza, entendida como aprendizaje, debería ser practicada como una forma de generar repertorios que renueven la memoria. Así entendida la *apropiación*, se podrían generar trabajos intersectoriales en la danza; es decir, como una forma de dejar que los repertorios propios de cada tipo de ~~danza,~~danza puedan verse influenciados por los

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Comentado [JC12]: Autor: Especificar quién es Diana Taylor

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

repertorios de otras danzas. Sería una especie de 'contaminación' o encuentros entre generaciones, corporalidades y, géneros de ~~danza,~~danza. ~~etc.~~

Lucía González [t4]

:(-Asesora de la Dirección de Idartes, ~~así mismo,~~ asesora en procesos de reflexión en el tema del arte como transformación social).

La reflexión de González consistió en analizar ~~la manera en que~~cómo el arte se inserta en la transformación social. Este tema ~~será~~ fue explorado a partir de su experiencia como asesora en Idartes, pero, sobre todo, desde su experiencia vital, así como con el trabajo en comunidad.

González ~~parte de afirmar~~afirmó que el arte puede hacer más y mejores cosas que la economía y la política, en la medida en que el arte nos concede un lugar en el mundo, a partir de la valoración de lo propio. Aspecto en el que Colombia, a su parecer, ha fallado, lo que a su vez nos ha llevado a la subvaloración de lo propio y del 'otro', lo que en última instancia, nos ha llevado a la guerra. Al respecto ~~Cita~~ citó a William Ospina: "Quien no ama lo propio, odia o envidia lo ajeno".

Un ejemplo importante de la manera como el arte nos da un lugar en el mundo, es el caso del *~~Hh~~ip ~~hh~~op*, en tanto fue un género musical que le permitió a los jóvenes de la periferia construir una memoria propia a partir de una expresión artística foránea. Así~~í~~ mismo, es partir del arte que logramos reconocer la diferencia; las músicas de los distintos lugares de Colombia, nos ha permitido conocer la cultura de cada región. De aquellas regiones que históricamente fueron segregadas o no tenidas en cuenta en la construcción de lo nacional.

En este punto, González afirmó~~a~~ que le ha "sacado el cuerpo al concepto de apropiación". No obstante~~,~~ y a propósito de lo planteado anteriormente por Alejandra Marín, ~~al respecto, aduce~~ González dijo que lo más importante ~~de ésta,~~ es generar mecanismos de apropiación de lo propio. En tal sentido, González consideró~~a~~ que el país ha venido encontrando su lugar a través del arte~~,~~ ~~es decir,~~ ha logrado ver~~-~~se a sí mismo, a partir de las expresiones culturales. Esto, a

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Negrita, Sin subrayado

Con formato: Fuente: Negrita

Con formato: Fuente: Negrita, Resaltar

Con formato: Fuente: Negrita

Con formato: Sangría: Primera línea: 0 cm, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

propósito de la histórica negación que ha habido en Colombia de sus propias expresiones culturales; la negación histórica de la diversidad cultural.

Este punto resulta crucial para hablar de la manera como Colombia ~~—~~ en tanto que país con una gran diversidad de culturas en América Latina ~~—~~, ha generado mecanismos de exclusión, lo que a su vez ha generado los conflictos internos del país. En últimas, la guerra que ha vivido el país, en su concepto, no es porque existan grupos guerrilleros y paramilitares, sino porque tenemos una imposibilidad histórica de valorar la diferencia. Y es aquí la gran labor que tiene el arte, en tanto posibilitador de un diálogo con la diferencia cultural.

En este sentido~~,~~ el arte ha tenido una gran relevancia en las comunidades, donde~~;~~ ~~en estas,~~ el arte no se vive como ~~un mero~~ "arte por el arte", sino que, si una comunidad genera prácticas artísticas, es porque necesita narrar algo~~,~~; presentarse frente al mundo. Con ~~esto~~lo anterior, González retomó~~a~~ la tesis que desde el inicio planteó: si hay algo que salva a los jóvenes, a los viejos y a todas las personas, es la cultura y el arte, no es la economía ni la política, sino la cultura.

Señaló~~a~~ que esto es algo que las elites y/o los gobiernos no han logrado entender. Y esto se debe particularmente a que esas elites son muy ignorantes frente a la importancia de la cultura y el arte. No obstante, en Bogotá, actualmente en el Plan de Desarrollo, la cultura y el arte tienen una gran importancia. Esto, ~~–~~ advierte González, ~~–~~ ~~–~~se debe a la gestión de muchas personas que han buscado poner en la agenda política la importancia del arte en Bogotá. Es por ello, que los artistas son los llamados a poner en la agenda la importancia del arte para la construcción de tejido social.

~~En tal sentido,~~ Idartes, como promotor del arte, no debe trabajar solo para y con los artistas, sino para y con la comunidad, partiendo del arte como algo sumamente importante para la sociedad. La tarea no es formar artistas, es formar artistas también para que el arte construya un relato de comunidad. ~~En tal sentido,~~ ~~s~~Se deberían generar curadurías, por ejemplo, de los géneros musicales, para ver la manera en que estos ~~géneros y expresiones musicales~~ les aportan a la vida, la paz y la convivencia. Dado que estos mismos géneros o expresiones ~~artísticas,~~artísticas pueden generar lo contrario de la paz y la convivencia.

~~En ese sentido advierte~~Señaló González que ~~la~~ la intención no es promover "Malumas", en el sentido que, bajo la libertad del arte, toda expresión, incluso aquellas que no son constructivas, deb~~e a~~n tenerse en cuenta. Su tarea es que, todo aquello que sea sublime, bondadoso, bueno y crítico, se cultive. Esa es la tarea del arte.

Por otro lado, nos enfrentamos al tema de la '~~E~~Economía ~~n~~Naranja' o Industrias C~~c~~ulturales. En otros términos, al capital económico que produce el arte. Si bien este es un punto que dentro de las lógicas actuales de mercado es importante considerar, no debería ser el centro de importancia. Dado que lo más importante del arte, es la posibilidad que este tiene para producir capital social.

De esto se desprende que el reto que tienen las personas que se dedican al arte, consiste en narrar su experiencia en términos de los resultados que tienen, no tanto en clave de lo que se hizo en la práctica, sino de lo que implica aquello que se hizo. En otras palabras, no se trata de considerar solamente el número de presentaciones de esta o aquella obra, sino del valor que esa obra tuvo a nivel social.

~~Así mismo, o~~Otra de las implicaciones de comprender el arte y la cultura desde esta perspectiva, es que las instituciones, ~~–~~en particular Idartes, ~~-~~ están comprendiendo qu~~e e~~ se debe hacer menos *por* los otros, y más *con* los otros.

Para introducir esta última parte de la reunión, la moderadora incit~~a~~ó a la conversación de los asistentes a la reunión, a partir de tres ~~tópicos~~temas: la idea de construir reconocimiento del territorio de Ferney Pinzón que consiste en "estar a tono con el territorio". ~~Por otra parte, L~~la idea expuesta por Alejandra Marín, a propósito de la *apropiación* como mecanismo mercantil. Por último, la idea de Lucía González a propósito del tejido social y la manera en que el arte y la cultura nos dan un lugar. Con esta introducción se abre el espacio para que los participantes expresen sus ideas.

Finalmente se c~~e~~rró~~ierra~~ la reunión, con algunas reflexiones sobre las implicaciones de las Mesas Sectoriales y sobre la experiencia de hacer que las mesas se realicen de forma intersectorial. Por último, se ~~cierra la reunión con la promoción~~ promocionó ~~d~~el Festival de Danza Oriental y el Festival Vía Alterna de ~~d~~Danza ~~u~~Urbana.

(FOTO 3)

Obra: *El reflejo de Mnemosine*

Compañía: Francisco Rincón

Foto: Laura Beltrán

X Festival Danza en la Ciuda~~d~~

Con formato: Fuente: Cursiva

Acerca del encuentro entre pares de la Danza Académica en Bogotá [t2]

Por Olga Lucía Cruz Montoya[4]

El siguiente es un panorama de lo que fue la Mesa de Universidades como experiencia de construcción colectiva, en torno a la práctica dancística desde los programas profesionales de la ciudad de Bogotá.

La Gerencia de Danza, ~~guiada~~ liderada por Natalia Orozco, promovió un diálogo con representantes de los programas curriculares en danza de la ciudad de Bogotá. Fue así como contamos con la presencia de:

Universidad Distrital, Facultad de Artes ASAB: ~~UDFJC.~~ Programa Arte Danzario.

Universidad Antonio Nariño: Licenciatura en Danza y Teatro.

Universidad Javeriana: Programa Artes Escénicas

[4] Perfil

Con formato: Sangría: Primera línea: 0 cm, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Izquierda, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Comentado [BG13]: Falta perfil de la autora

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto, Español (Colombia)

Corporación Universitaria Cenda: Programa Danza y Dirección Coreográfica
Universidad El Bosque: Programa Arte Dramático.
Universidad Pedagógica Nacional: Licenciatura en Artes Escénicas.

A la mesa se unieron también la Universidad Jorge Tadeo Lozano con sus proyectos Festival Universitario de Danza Contemporánea y Congreso Internacional de Investigación en Danza; la Academia de Artes Guerrero con su programa no formal de Danza Contemporánea; y la Industria Cultural Los Danzantes.

Se generaron 5 cinco encuentros de conversación sostenida, entre abril y noviembre de 2017, en los que cada proyecto curricular universitario y las instituciones invitadas, compartieron contenidos en detalle de sus objetivos, perfiles y actuales preguntas, lo cual resultó sumamente interesante por la trascendencia del suceso construido.

En estas reuniones tuvimos la posibilidad conjunta de la escucha respetuosa, a la luz de los caminos recorridos. La conversación permitió abrirnos a preocupaciones actuales de la mano con las nuevas apuestas, junto a las demandas de las realidades desde las que se agencian los programas académicos de la danza en Bogotá, lo cual permitió vernos de frente al reto colectivo que pone en relieve la importancia de viajar en compañía.

Sin duda, en otros momentos de la historia de los programas académicos Universitarios de Danza, hubo encuentros en el sentido académico, como pares, quizá ante circunstancias específicas de sus construcciones o de lo que significó su crecimiento y fortalecimiento. Seguramente, dichosEstos encuentros han perdurado en el tiempo y habrán generado respuestas importantes a las coyunturas que atraviesan los programas académicos permanentemente.

Sin embargo, lo interesante, relevante y trascendente, en esta oportunidad, es la pregunta que nos convocó: "¿Qué tipo de conocimiento en danza –está

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

circulando desde la Universidad -actualmente y cómo dialoga con la ciudad?" [5] Y, "siendo la danza un campo de conocimiento que circula, ¿de qué modo se desarrolla dicha circulación para cada currículo de la danza en Bogotá?

La Mmesa de Universidades, así denominada para los encuentros, logró un primer instante de reconocimiento de lo que cada espacio académico está haciendo y hacia dónde apunta su intención formativa actualmente. Por primera vez, estos asuntos fueron atendidos por las otras Universidades, por las Iinstituciones invitadas y por la Gerencia de Danza. desde una escucha de campo.

Emergió Surgió la necesidad de analizar las realidades particulares en diálogo con las de la ciudad., y eNos preguntamosn ello los encuentros nos provocaron la pregunta de qué está significando en términos de la formación, actualmente, la construcción del perfil profesional de la danza en Bogotá, y si este dialoga con lo que la ciudad demanda.

Los programas académicos de la Ddanza parecieran parece que viajanar en solitario, por terrenos inhóspitos y agrestes de agenciamiento y empoderamiento al interior de las iInstituciones de eEducación sSuperior. La lucha sigue asentándose en los reñidos presupuestos, en el reconocimiento de una noción ampliada de la investigación académica y en la dificultad para afirmar socialmente la danza como profesión y campo de conocimiento. La Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital y La Universidad Antonio Nariño han dado grandes pasos gracias a la constancia en el tiempo y la resonancia de la potencia de sus proyectos académicos en la práctica cotidiana de sus egresados, siendo estas Uuniversidades los referentes más importantes de la ciudad actualmente. Así, desde la singularidad de sus planteamientos, los programas de la Universidad Javeriana y Universidad Pedagógica Nacional (UPN), junto al de la Universidad El Bosque y la Corporación Universitaria Cenda siguen su ejemplo.

La investigación al interior de cada programa, hoy por hoy, ocupa un espacio importante que respalda, en buena medida, el hacerla labor pedagógicao,

[5] Olga Cruz, Olga. (16 de aAgosto d16 de 2016). Tomado del Acta MESA DE UNIVEMesa de UniversidadesRSIDADES., Sesión agosto 16 de 2017, relatora Olga Cruz.

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Times New Roman, 10 pto

Con formato: Fuente: Times New Roman, 10 pto

Con formato: Fuente: Times New Roman, Sin Resaltar

Con formato: Fuente: Times New Roman, 10 pto

Con formato: Sangría: Primera línea: 0 cm

Con formato: Fuente: Times New Roman, Sin Resaltar

Con formato: Fuente: Times New Roman, 10 pto

Con formato: Fuente: Times New Roman, Sin Resaltar

Con formato: Fuente: Times New Roman, 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto

artísticaa~~o~~, estéticaa~~o~~ y social de los mismos. Existe una dinámica generalizada de relectura de los programas y de sus insistencias a la luz de las demandas de la realidad social, estética y política de la ciudad y del país.

Por otro lado, durante las conversaciones, la Gerencia de Danza de Idartes promovió la reflexión en torno a la siguiente pregunta: ¿Q~~q~~ué es lo que se está promoviendo al interior de los programas en ~~D~~danza y cómo la misma Gerencia y sus proyectos pueden dialogar con la producción de conocimiento que implica el espacio universitario de la d~~D~~anza?

La Gerencia~~,~~ ~~entonces,~~ propuso el ~~Laboratorio~~ "Laboratorio Danza y Mediación" como un espacio concreto de producción de conocimiento entorno a una inquietud de la Gerencia y las Universidades por la afluencia de públicos para la danza, y se buscó conectarlo con la décima versión del Festival de Danza en la Ciudad, el cual se viene posicionando cada vez más dentro de la programación de grandes eventos de Idartes, visibilizándose, año tras año, la dinámica de la práctica en Bogotá.

Cuatro Universidades aceptaron abordar esta propuesta, que se desarrolló con los semilleros de investigación de cada una de ellas. El resultado fue conmovedor~~,~~ pues la potencia de las preguntas que se generaron en los encuentros dejó ver la magnitud del cuestionamiento sobre el tema de la ~~M~~mediación, ~~la cual~~que resulta ser de suma importancia por las relaciones que implica con el público, a partir de los discursos de las propuestas dancísticas, el conocimiento y saberes implícitos en la creación y cómo estos son expuestos~~,~~ ~~pero t~~También en el marco de las acciones que posibilitan su lectura y~~,~~ entendiendo ~~al~~ para el público como interlocutor activo. De esta experiencia quedó un video que intentó recoger la dinámica de los encuentros entre los semilleros de investigación y que sirvió de mediador en algunos de los escenarios del Festival 2017.[6]

[6] ~~Visitar el link del evento~~Idartes (2017). COMPLETAR Nombre del informe. Recuperado de http://www.idartes.gov.co/tags/x-festival-danza-en-ciudad (Autor: el hipervínculo conduce a una página sin información, revisar).
Junto con el video danza y mediación con la participación de las U~~u~~niversidades Pedagógica Nacional, Antonio Nariño, El Bosque y Cenda. Video~~a~~ A~~a~~rtista David Idrobo: https://wetransfer.com/downloads/1291d70e4c469d798c3164cf6adf66cb20171110162202/3583a37cb7300f41c3b12fec961c582620171110162202/06725b

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: 10 pto, Resaltar
Con formato: Fuente: 10 pto, Resaltar
Con formato: Fuente: 10 pto
Con formato: Fuente: 10 pto, Resaltar
Con formato: Fuente: 10 pto, Resaltar
Con formato: Fuente: 10 pto, Resaltar
Con formato: Fuente: 10 pto
Con formato: Fuente: 10 pto
Con formato: Fuente: 10 pto
Con formato: Fuente: 10 pto
Con formato: Fuente: 10 pto
Con formato: Fuente: 10 pto

Otro de los temas que abarcó buena parte de las conversaciones fue el de los roles, ~~es decir,~~ aquellas labores conexas a la práctica de la danza que suelen estar en el anonimato, en la tras escena, pero sin las cuales la danza y el arte escénico no podrían ser.

Se trata de labores que implican el diseño, la elaboración y la ~~operatividad~~ operación de la iluminación, el sonido, el maquillaje, el vestuario, la producción, la gestión, la publicidad. ~~Ahora bien, a~~Al tiempo que se reconoce su importancia queda la pregunta por el modo en que estos oficios participan dentro de los currículos de formación profesional, en su aplicación específica para la danza.

La mesa de Universidades ~~vino a preguntarse también~~indagó por los espacios que, desde lo técnico y lo laboral, vienen incidiendo en la práctica profesional de la danza, como es el caso del Sena, entidad con la que se sugirió también una conversación constructiva que permitiera apreciar su intención con la demanda de la ciudad tanto en lo artístico, como en lo pedagógico, lo laboral y lo social.

~~Así, o~~Ocupó ~~también un~~un lugar importante dentro de las conversaciones el ámbito pedagógico de la danza cuando se trató el tema de los egresados, ya que en su mayoría~~, los egresados de las Universidades~~ tienen como ~~uno de los~~ campo~~s~~ de desempeño la formación. Y ante esta realidad la pregunta se expande, por un lado, hacia ~~¿~~cómo se aborda esta realidad dentro de los currículos~~?~~ ~~Y~~y ~~por otro, ¿~~cómo pensamos la educación artística.~~?~~ ~~¿~~

¿Cómo se está articulando la pedagogía en ~~D~~danza en los distintos espacios de formación formal, no formal, t~~é~~écnica, tecnológica, pre-gradual y post-gradual?~~.~~

En suma, este primer encuentro generó ~~gran~~ mucha ~~inquietud~~ expectativa entre los representantes de los programas de la danza de ~~la ciudad de~~ Bogotá~~., y fue a~~Así ~~como~~ nos comprometimos más allá de la coyuntura. La Mesa de Universidades desde ya se ha planteado un siguiente encuentro en 2018 para tratar algunos temas como:

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

- Participar de cerca en los Eencuentros ~~d~~Distritales de ~~la~~ Danza y en la Asamblea de ~~Danza, dada~~Danza, dada la importancia de las voces del campo en dicho espacio.
- Hacer, desde las plataformas universitarias, proyectos de investigación inter-grupos o inter-semilleros para procurar diagnósticos y actualizar los precedentes, diagnosticar roles y productos con metodologías propuestas por la Mesa de Universidades.
- Proponer al campo un sistema de información como ejercicio de sistematización sobre el campo de los egresados.
- Dar continuidad a una acción común que ponga en diálogo la experiencia académica con la experiencia cultural de la ciudad. (Laboratorio ~~d~~Danza y ~~m~~Mediación).
- Generar la construcción documentada de esta mesa, a partir de un proyecto de investigación que empiece por un diagnóstico de egresados.

A manera de conclusión, las conversaciones, dadas en una atmósfera de participación, sumaron experiencias e inquietudes desde la particularidad de cada proyecto curricular, en las que se logró ampliar la noción colectiva de dichos programas hacia lo que el campo de la danza genera en el ámbito universitario y que junto con la creación corresponde también a discursos metodológicos, lógicas de cuerpo y visiones de ciudad, animados por continuar en la construcción de conocimiento en diálogo con la Gerencia de Danza, a través de proyectos de investigación conjunta por y para una ciudad diversa y nutritivamente divergente.

(FOTO 4)
Obra: *Un poyo rojo*
Compañía: Un ~~p~~Poyo ~~r~~Rojo
Foto: Carlos Eduardo Díaz
X Festival Danza en la Ciudad

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

¿Apropiarse de lo propio?

Reflexiones en torno a la apropiación de la danza [t2]

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Por Alejandra Marín Pineda[7]

I. [t3]

~~1.~~

En este texto quisiera responder a la invitación que me ha hecho la Gerencia de Danza de Idartes a reflexionar sobre la idea de "apropiación" en este ámbito[8] Junto con la investigación, la formación, la creación y la circulación, la apropiación es una de las dimensiones del arte que ~~el Instituto Distrital de las Artes de Bogotá~~Idartes tiene ~~por~~ como misión fortalecer, en su esfuerzo por ofrecer condiciones para el desarrollo de este campo y el disfrute de los derechos culturales de los ciudadanos que residen en la capital de Colombia. No obstante, antes que tratar de entenderla como una "dimensión" a través de una lente institucional, en la que las definiciones deben estar bien establecidas, me gustaría acá abordar la apropiación desde la ingenuidad de una pregunta, una pregunta que en su simplicidad y falta de pretensión puede ofrecernos un punto de partida que desencadene el pensamiento acerca de nuestra práctica como bailarines, bailadores, coreógrafos, productores, gestores o investigadores de la danza. Es una pregunta que quisiera formular en dos partes, la primera: ¿~~q~~Qué significa apropiarse de algo?~~,~~ ~~y la segunda:~~ ¿~~q~~Qué le sucede a ese verbo —*"apropiarse"*— cuando lo referimos a una práctica como la danza?

II. [t3]

En el uso común que hacemos de este término, la apropiación suele ser entendida como una acción por medio de la cual tomamos posesión de algo que antes no poseíamos, y lo hacemos por nuestra propia cuenta. Este algo de lo que se toma posesión puede ser una cosa, por ejemplo, el sándwich de un compañero de trabajo a quien, entonces, se deja sin almuerzo; un libro que nunca se devuelve o,

[7] Perfil

[8] Este texto recoge las reflexiones de mi intervención en la Mesa Sectorial de Danza del 16 de septiembre de 2017. Agradezco la invitación a Natalia Orozco Lucena, Claudia Angélica Gamboa y a Rodrigo Estrada, de la Gerencia de Danza de Idartes.

Comentado [BG14]: Falta perfil de la autora

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Izquierda, Sangría: Izquierda: 2,52 cm, Interlineado: 1,5 líneas, Sin viñetas ni numeración

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto, Español (Colombia)

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto

mucho más grave, un pedazo de tierra que se cree más productivo en las manos de alguien distinto de un campesino que lo trabaja. En este uso posible, la apropiación tiene o suele tener una connotación negativa por estar circunscrita sobre todo al ámbito de la propiedad privada y del usufructo de ~~ésta~~esta. Aunque analíticamente el término no supone que la apropiación sea a la vez una expropiación, en un mundo en el que casi todo lo que existe tiene dueños, apropiarse de algo que a uno no le pertenece suele ser visto como una contravención a la ley o a nuestras costumbres más arraigadas.

Pero hay otro uso posible de este término, en el que aquello que nos apropiamos no es una cosa, sino un conocimiento, una técnica, una práctica o un saber. Este uso está más lejos del ámbito jurídico que el anterior y, en cambio, resulta más frecuente y natural en ámbitos pedagógicos o educativos. En este caso, apropiarse de algo significa más bien aprender algo y, más específicamente, aprender a hacer algo que antes no sabíamos hacer, y poder hacerlo ahora con cierta naturalidad. Es decir, incorporar en nuestro acervo algo que antes nos era ajeno y que ahora nos hace más capaces para desarrollar una actividad dada (estas actividades pueden ser muy abstractas, como hacer cálculos matemáticos, o muy concretas, como aprender a utilizar el sistema de transporte de una ciudad). También en este sentido podemos apropiarnos de cosas, como cuando empezamos a habitar un espacio, lo poblamos con nuestras preferencias, lo modificamos a nuestro gusto, esto es, lo hacemos nuestro.

Es interesante notar ~~que~~que, en los dos casos, la apropiación de la cosa o del saber hacer parece estar determinada por la idea de que para que podamos apropiarnos de algo, esto de lo que nos apropiamos tiene que ser primero algo que no poseemos, o nos es ajeno, o a lo que nosotros mismos somos ajenos. Un no pertenecer(nos) de eso que hacemos nuestro se manifiesta como la condición sin la cual la apropiación no podría suceder.

III. [t3]

~~III.~~

Con formato: Izquierda, Sangría: Izquierda: 2,52 cm, Interlineado: 1,5 líneas, Sin viñetas ni numeración

~~Y s~~Sin embargo, cuando trasladamos la pregunta por el significado de la apropiación al ámbito de la ~~d~~danza, esta condición parece no estar tan nítidamente resuelta. Para responder a la segunda parte de nuestra pregunta, ¿qué le pasa al verbo "apropiarse" cuando lo referimos a la danza?~~,~~ ~~e~~Estaríamos tentados a decir que este uso correspondería a la segunda definición que he propuesto. Si definimos la danza como un grupo de técnicas, o un saber-hacer-algo, podríamos decir que nos apropiamos de estas técnicas cuando aprendemos a hacerlas, aprendemos a bailar currulao, o incorporamos en nuestras rutinas el *release*, o el *krump*. Somos capaces de hacer algo que antes no sabíamos hacer. La aparente simplicidad de esta respuesta nos pone ante una dificultad. Y es que el ejercicio de apropiación se desplaza o se desdobla, porque cuando hacemos de estas técnicas parte de lo que sabemos hacer, aquello sobre lo que ganamos propiedad es algo más que las técnicas que suponemos nos son ajenas: aquello de lo que nos apropiamos es, al mismo tiempo, nuestro cuerpo. Decimos así: *mi propio cuerpo*. Se pone en juego así una especie de distancia entre "yo" y "mi cuerpo", pues el proceso es arduo, nos encontramos siempre con una falta de propiedad de lo que, por definición no ~~sólo~~solo nos es propio, sino que nos define y determina nuestra existencia en el mundo. Cuando estamos aprendiendo a bailar, hay una especie de escisión entre lo que queremos hacer (una secuencia rítmica, una disociación, un nuevo movimiento) y lo que nuestro cuerpo puede hacer. La adquisición de una técnica implica, como dice Eugenio Barba, "~~"~~disminuir esta distancia entre ~~"~~nosotros~~"~~ y nuestro —¿propio?— cuerpo" (Barba, 2010).~~:~~[9] Así, podemos decir que cuando referimos el verbo "apropiarse" a la danza, no ~~sólo~~solo nos apropiamos de algo exterior a nosotros, algo que antes no conocíamos, sino que nos apropiamos de nosotros mismos, y aquí podríamos decir que, puesto que no sabíamos que podíamos bailar, o al menos bailar *así*, tampoco nos conocíamos muy bien a nosotros mismos. Lo que aparece aquí como una dificultad a la condición que habíamos establecido es justamente el hecho de que la apropiación no acontece únicamente en relación con lo no-propio, sino también con lo propio.[10]

~~[9] Ver Barba, Eugenio, "Le corps crédible". En: Aslan Odette, *Le corps en jeu*. Paris, CNRS Éditions,~~

Con formato: Sin Resaltar

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Sangría: Primera línea: 0 cm

IV. [t3]

~~IV.~~

Estas reflexiones acerca de la apropiación de la danza entendida como una técnica o más bien, un conjunto enorme de técnicas y prácticas que aprendemos con mucho trabajo mientras nos apropiamos de nosotros mismos puede ser extendida a un terreno más amplio, que es de la danza ya no como técnica, sino como expresión cultural.

~~Y aquí, me parece,~~En este punto se puede ~~podemos volver a~~ examinar nuevamente los dos usos del término a los que nos referíamos en un principio. En efecto, la danza, como otras expresiones culturales puede ser apropiada como si fuera una cosa, un bien que se puede usufructuar y, en este caso, podemos hablar de una "comodificación" o mercantilización de la danza. Pasa, por ejemplo, con las tendencias que han sido denunciadas, de algunos carnavales populares, a convertirse en eventos espectaculares para los miembros de las élites que pueden pagar la silletería que bordea las calles por las que pasan los desfiles, por ejemplo, la Vía 40 y el 'Cumbiódromo' en el Carnaval de Barranquilla. Aquí, un bien que es patrimonio colectivo de los habitantes de una ciudad o de la nación entera resulta de alguna manera apropiado por empresarios del espectáculo para sus intereses particulares. (Esta es una forma de apropiación que no ~~sólo~~solo amenaza expresiones dancísticas, sino la soberanía sobre distintos patrimonios culturales, como las artesanías de comunidades indígenas de Centro y Sur América patentadas por diseñadores de moda europeos, o conocimientos medicinales ancestrales patentados por empresas farmacéuticas). En este contexto, esta forma de apropiación adquiere el carácter de un saqueo cultural con fines económicos.[11]

~~2000.~~

[10] Una reflexión más amplia en torno al proceso del aprendizaje técnico de la danza puede encontrarse en mi artículo "La danza como 'medio puro': más allá de la técnica" (en ~~,~~ ~~en~~ Chaves~~, Paola~~; Orozco~~, Natalia~~, ~~;~~ Roa~~, Margarita~~ y~~,~~ Asociación Alambique, ~~, (eds.). *La danza se lee. Memorias 2006-2007.* Bogotá: Orquesta Filarmónica de Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte,~~ 2009).

[11] Otro tanto habría que decir de la llamada apropiación cultural, una práctica en la que miembros de una cultura, por lo general dominante, se adueñan e incorporan expresiones, símbolos o

Con formato: Izquierda, Sangría: Izquierda: 2,52 cm, Interlineado: 1,5 líneas, Sin viñetas ni numeración

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: Times New Roman, 10 pto

Con formato: Fuente: Times New Roman, 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto

V. [t3]

~~V.~~

Pero quizás resulta más interesante y productivo pensar en la idea que abordábamos a propósito de la danza como una técnica en el sentido de que la apropiación es entendida no ~~sólo~~solo como la acción de hacerse dueño de algo ajeno, sino también de algo propio. A este respecto, es muy sugerente el concepto de "repertorio" planteado por Diana Taylor desde los estudios del *performance*. Es, para esta autora, una idea que se plantea en relación con el asunto de la "construcción de la memoria", una memoria que entendemos es a la vez histórica y colectiva. El término repertorio sirve en este marco para designar una memoria social que no está consignada en los archivos históricos ni en los monumentos, sino que está viva en los cuerpos de las personas y que se actualiza en los *performances* —danzas, carnavales, obras de teatro, rituales— cada vez que estos se realizan. Estos *performances* son "actos vitales de transferencia" en los que se transmite un conocimiento social, memoria y un sentido de identidad. Al respecto, afirma Taylor en su libro *Archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*:

> El repertorio –(…) actúa como memoria corporal. *Performances*, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible. El repertorio es, etimológicamente, "un tesoro, un inventario" que también permite la agencia individual, relativa a "el buscador, el descubridor", y un significado "por averiguar". Este requiere de presencia, la gente participa en la producción y

tradiciones de otra cultura, por lo general no dominante o minoritaria. En este caso se puede citar, como lo hace James Young, el modo en que artistas occidentales se apropian de motivos, estilos o contenidos de culturas no occidentales y casi siempre sujetas a condiciones coloniales; así, por ejemplo, Picasso con los motivos empleados por talladores africanos. Ver Young (, James. *Cultural Appropiation and the Arts.* USA-UK: Wiley Blackwell, 2010).

Con formato: Izquierda, Sangría: Izquierda: 2,52 cm, Interlineado: 1,5 líneas, Sin viñetas ni numeración

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Sangría: Izquierda: 2,5 cm, Primera línea: 0 cm, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Sin Resaltar

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Sin Resaltar

Con formato: Fuente: 10 pto

reproducción de saber al "estar allí" y ser parte de esa transmisión~~.~~ (Taylor, 2016)~~12~~.

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

En ese sentido, también la apropiación de la danza a través de sus repertorios es una forma de apropiarnos de nosotros mismos, y así como al aprender una técnica ganamos un mayor conocimiento de nuestro cuerpo, dejarnos atravesar por repertorios que no hemos experimentado nos permite ampliar este nosotros, esto es, poder reconocer en la memoria corporalizada del otro nuestra propia memoria, y ofrecer con generosidad nuestros repertorios a los demás para que también ellos se apropien de nuestra memoria. Resulta, pues, muy relevante considerar la dimensión cognitiva y mnemónica de estos actos de transferencia, en el sentido en que, lo mismo que en relación con nuestro propio cuerpo, hay en la capacidad de transitar por prácticas y técnicas dancísticas distintas de las que usualmente practicamos una posibilidad de reconocimiento de nosotros mismos en algo —una instancia de la corporalidad en movimiento no necesariamente individual, o mejor, necesariamente no individual—, que a la vez excede y amplía lo que consideramos propio.

VI. [t3]

Esta forma de comprender la apropiación en la danza pone así en cuestión la idea de que ~~sólo~~solo nos apropiamos de algo que no nos pertenece y, en cambio, apunta hacia una pregunta más amplia por las ideas concomitantes de propiedad y de pertenencia. Puede ser que antes que pensar la apropiación de la danza en términos de tomar posesión de algo que antes no poseíamos pensemos, en su lugar, en la ampliación no de lo que poseemos, sino más bien de campos a los que sin sospecharlo pertenecemos, porque nuestro *propio* cuerpo es a la vez el reservorio de saberes, de técnicas y de prácticas que exceden su individualidad y apuntan en la dirección de una corporalidad compartida que la práctica de la danza nos dispone a descubrir, reconocer y dotar de sentido. Así, cuando nos preguntamos por la *apropiación* en danza no se tratará tanto, entonces, de

Con formato: Fuente: Cursiva

preguntarnos qué es aquello antes ajeno que nos apropiamos, sino, más bien, a qué pertenecemos; qué había antes de propio en lo impropio que ahora podemos reconocer como nuestro.

~~VII.~~ ~~Bibliografía~~ Referencias [t3]

Barba, E~~ugenio~~. (2000). ~~"~~*Le corps crédible*~~"~~. *En: Aslan Odette, Le corps en jeu.* Paris: CNRS Éditions~~, 2000~~.

Marín, A~~lejandra~~. (2009). "Más allá de la técnica: la danza como 'medio puro'. En: Chaves, Paola; Orozco, Natalia; Roa, Margarita (~~,~~ Asociación Alambique) (Eds). *La danza se lee. Memorias 2006-2007.* Bogotá: Orquesta Filarmónica de Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Bogotá, 2009.

Taylor, D~~ianna~~. (2016). ~~–~~*El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. (Libro electrónico). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado~~, 2016.~~

Young, J~~ames~~. (2010). *Cultural Appropiation and the Arts.* ~~USA-UK~~London: Wiley-Blackwell~~, 2010.~~

Con formato: Izquierda, Interlineado: 1,5 líneas, Sin viñetas ni numeración

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Cursiva

2. TRADICIÓN Y MEMORIA [t1]

Comentado [BG15]: Portadilla parte

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

(FOTO 1)

Jornada en la Media Torta

6 de noviembre 2017

Foto: Andrés Hidalgo

X Festival Danza en la Ciudad

Acompañando el nacimiento

Con formato: Justificado, Interlineado: 1,5 líneas

Por Jenny Bedoya[13]

Comentado [BG16]: Falta perfil de la autora

En los recuerdos de mi infancia guardo las imágenes a blanco y negro de un programa de televisión cautivante, no se su nombre pero sí su origen: Colcultura. ¿Cómo olvidar la lechuza, símbolo de su presencia en la televisión nacional? Vi muchas danzas colombianas, los ritmos, los mercados campesinos, ¡maquerule!, todo quedó en mi mente.~~..~~ Y después, la realización de mis sueños cuando en el colegio disfruté cada semana las clases de danza, entendiendo, a través de ellas, cada uno de esos cuadros que había visto en el programa. Luego, en la universidad, el deseo de participar en el grupo de danzas folclóricas, la audición, ¡el maestro Donaldo!, el fervor por los tambores,~~...~~ la lectura, la búsqueda,~~...~~ la posibilidad de acompañar danzando una cátedra del maestro Abadía sobre la región Andina, el folclor, mi país.~~...~~ ~~Esto es lo que~~Lo anterior puede resumir el interés por acompañar las inquietudes investigativas de quienes asistieron al seminario permanente de investigación en la Casona de la Danza en el 2015 y manifestaron abiertamente el deseo de reconstruir la memoria de la *~~d~~Danza folclórica* en Colombia.

Con formato: Fuente: Cursiva

Se abría la posibilidad de recuperar ejercicios de investigación con personas dedicadas a la danza, espacios en los cuales confluyeran el interés por conocer y profundizar sobre un tema determinado y las ganas de quienes por decisión propia se aprestaran a aprender a investigar, investigando. Pero, además, se abría la posibilidad de conocer de primera mano todo aquello que motivó mi interés por el folclor en la niñez y la gran pregunta: ¿Cuántas personas como yo tendrían la posibilidad de transitar por esos laberintos de la memoria para comprender esos inexplicables y despistados gustos culturales que nos acompañan? Mi misión como servidora pública muy sencilla y asumida con la mayor alegría y el convencimiento de estar aportando: acompañar el proceso.

[13] Perfil

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto, Español (Colombia)

Conformar una comunidad de aprendizaje, un semillero de investigación con un objetivo claro y dispuesto a dedicar su tiempo a la realización de ejercicios flexibles guiados estratégicamente por la emoción de la maestra María Elisa Alfaro, sumado al entusiasmo de quienes la acompañaron en esos primeros pasos, fueron fundamentales. La dedicación dio sus frutos y a pocos meses de haber iniciado ya estaban adelantando su primer pequeño gran proyecto: hacer homenaje a ~~4~~cuatro grandes cultores del folclor en Bogotá: Edgard Sandino, Cleodis Pitalúa, Cesar Monroy y Donaldo Lozano. El 28 de septiembre de 2015, con el respaldo de Idartes, entregaron a ~~e~~éstos maestros –la Distinción Jaime Orozco Guerra, concebida como *"*reconocimiento honorífico que se otorga a aquellas personas que desde sus saberes culturales han contribuido significativamente en conservar y preservar un proceso de identidad a través de las enseñanzas, de su formación en danza tradicional colombiana y que aportan al desarrollo cultural de nuestro país*"*.

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

En este espacio presentaron sus primeros productos: unos sencillos documentales hechos con los maestros objeto del reconocimiento mencionado. En el año siguiente y en dos cortos meses se dedicaron a continuar depurando el material y desde septiembre de 2017 retomaron el aliento para sumergirse en el ejercicio riguroso de determinar líneas de acción e improntas metodológicas, esta vez con refuerzos muy valiosos: Se integraron al equipo los maestros Ketty Valoyes y Edwin Guzmán, de lleno las comprometidas acciones de los auxiliares Carolina Otálora, Sergio Ávila y Karen Velosa y la presencia asesora metodológica de la maestra Martha Ospina.

Reunidos en sesiones arduas de estructuración de un estado del arte, la socialización de experiencias, la revisión bibliográfica, las reseñas históricas de diferentes danzas, investigaciones que referían regiones folclóricas, planimetrías, vestuarios y personas dedicadas a la danza coincidieron en que ese estado del arte les ofrecía un algo en común: citaciones biográficas carentes de contextos para la memoria.

Este elemento fue tomado como referente para reafirmar su intención primera, ya no era una mera intuición, sino que se había dado el primer gran paso para elaborar un documento concluyente y propositivo para una investigación de

largo aliento: reconstruir la memoria de la danza folclórica en Colombia desde los tránsitos de sus protagonistas. Pero, era necesario determinar un punto de partida y nuevamente las reflexiones condujeron a Bogotá, como territorio de diversidad, encuentro y persistencia en la difusión de la tradición.

Han sido largas y productivas horas de disertación las que han debido asumir los miembros de este ~~S~~semillero: la danza como práctica social, elemento identitario o subjetividad particular que transita los caminos de la creación y se aparta de lo considerado como patrimonio. La transformación de esas prácticas en marcos de referencia sobre los comportamientos y actitudes de quienes las llevan a cabo, la producción de objetos simbólicos y -la creación de nuevos vínculos.

Todo lo anterior afianza en este ~~S~~semillero la necesidad de recurrir al pasado, a la memoria a la identificación de aquellos ~~hacedores~~creadores de la danza, quienes en un momento particular de sus vidas optaron por transmitir oralmente y grabar corporalmente movimientos desencadenados al compás de tonadas musicales que obran como patrones culturales. Cada una de las personas que ~~aparezcan~~ aparecen en este ejercicio cartográfico tendrán una historia de vida sin contar, que será develada y resignificada en tiempo y espacio como parte de la cotidianidad de la ciudad de Bogotá, en donde emergieron bienestares universitarios dispuestos a recibir la tradición materializada en maestros venidos de provincia, referentes de unos derechos culturales ávidos de apropiación y disfrute y expuestos sin remedio a cohabitar con todas las expresiones dancísticas que hoy demandan la solidez de una política pública cultural para la danza capaz de asumir las consideraciones entre lo autóctono, lo tradicional y lo folclórico frente a la proyección y el espectáculo como improntas de la industria cultural.

La Gerencia de Danza, en el entendido de potencializar el empoderamiento de cada uno de los actores y gestores de las manifestaciones dancísticas en Bogotá ha dado el primer paso en respaldar un proyecto de largo aliento cuya metodología recurrirá a las historias de vida de los maestros, que han brindado su saber dancístico a la capital de Colombia, para establecer una suerte de cartografía ligada a la memoria, a los espacios y a los herederos de la danza como práctica social,

edificando un aporte al disfrute de los derechos culturales que nos son propios. ¿Mi misión? Seguir alentando el proceso.

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Una cartografía de la danza folclórica
en Bogotá hecha de historias de vida
—–Metodología para un proyecto de investigación—–**[t2]**

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Por Martha Esperanza Ospina Espitia[14]

Comentado [BG17]: Falta perfil de la autora

Comentado [BG18R17]:

Los ~~hacedores~~creadores de danza folclórica, los practicantes de pasos, figuras y gestos heredados, los recreadores de historias que han trazado el sentido de los pueblos colombianos, los tercos empíricos y fieles estudiantes de la danza, los maestros porfiados y apasionados bailadores, los caminadores de patria, los estrategas del oficio danzario que recrea nuestro pueblo. Aquellos a quienes se clasifica como "folcloristas" aunque hagan obras escénicas con danza; aquellos por muchos considerados ~~repetidores~~repetidores, aunque improvisen innovando gestos; los maestros de niños, jóvenes y viejos; los que habitan danzando rincones inimaginados de la ciudad; los viajeros con danza; los ~~hacedores~~creadores de trajes, maquillajes y adornos; los evaluados en fidelidad histórica, semiótica y compositiva; los cómplices motivadores de textos musicales de la tradición. Son estos, los maestros-bailadores de la danza folclórica colombiana que viven, trabajan y hacen patria desde Bogotá, quienes emprenden hoy un camino reflexivo y situado de su quehacer.

Bogotanos por costumbre más que por nacimiento, muchos de los maestros que han tejido la danza llamada folclórica en Bogotá, provienen de distintos lares y por decisión, aventura o amarga resignación, han dejado sus tierras para forjar otro destino desde la capital. Durante más de setenta años ~~ésta~~esta ciudad ha sido el territorio existencial de un gran número de maestros y bailadores de folclor quienes, desplazados o nativos han decidido dedicar su vida a esta forma de danza y han gestado caminos y destinos propios y ajenos.

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto, Español (Colombia)

[14] Perfil

Bogotá, caótica ciudad capital, ha sido el hogar de grandes ~~M~~maestros que han definido el rumbo ético, estético y político de la danza en el país, dejando lo que muchos de sus discípulos llaman "su legado" en conocimiento, obras y escuelas danzarias que aún hoy llevan su sello personal y su estilo.

El campo de la danza en Bogotá, del cual estos maestros son agentes, es el epicentro de este estudio que busca indagar en las prácticas de la danza folclórica desde las historias de vida de sus protagonistas, no ~~sólo~~solo como obligado homenaje a sus ~~hacedores~~creadores, sino como estrategia para reflexionar críticamente su devenir y su trazado en el espacio y en el tiempo. Pero ¿cómo hacerlo para que no se quede atascada en los listados de fechas, lugares, obras y sucesores? ¿Cómo superar la 'homenajística' para mostrar la densidad de la vida que traza nuevos sentidos, relaciones, caminos y obras? ¿Cuáles son los agentes, relaciones y ~~practicas~~prácticas que constituyen en territorio bogotano el campo de la danza folclórica? ¿Cómo evidenciar la forma en que las vidas, creencias y valores de ~~éstas~~estas personas, reflejadas en sus prácticas, definieron el camino y la forma de la danza folclórica desde la ciudad hacia el país? Y, en suma, ¿~~C~~cómo develar el folclor danzario como producto de un 'tradición creada' fruto del devenir humano que da forma al territorio vivo y dinámico llamado Bogotá?

El método o el modo en que buscamos comprender e interpretar~~.~~ [t3]

Con formato: Resaltar

Definir el método como camino que "se hace al andar" implica optar por una perspectiva investigativa en la que ~~éste~~este se integra como dispositivo que contribuye a configurar el problema de estudio, a la vez que es configurado por ~~éste~~este; es decir que el método incide en la forma como se comprenden los fenómenos estudiados, tanto como ~~éstos~~estos insinúan el trazado metodológico. De manera especial en el estudio de los fenómenos sociales como ámbitos de indagación, elegir el método es también elegir el rumbo, las derivaciones y, de cierta forma, el lugar al que se querría llegar como resultado del transitar alerta de los investigadores.

Desde esta perspectiva, los hechos y prácticas sociales son asumidos como sucesos constituidos por la interacción de los sujetos y, por tanto, definidos por las condiciones performativas de cada momento, al tiempo que se asume al investigador como generador de método, tanto como parte constitutiva de su implementación. Visto así, el método está dentro del investigador de la misma forma que el investigador está integrado al problema que estudia en cada momento de la indagación:

> "El progresivo reconocimiento que en las ciencias sociales (y también en las naturales) se ha venido dando respecto a la mutua pertenencia entre lo interpretado y la situación del intérprete tiene como consecuencia que lo que se tomaba como un camino seguro y objetivo para el descubrimiento de las leyes que rigen lo real (el método según Bacon) pase ahora a ser considerado como un dispositivo (en el sentido de producir cosas) de objetivación. Es decir, como un conjunto de instrumentos que aportan a la configuración del problema de estudio en cuestión ..." (Herrera, 2016).

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Sangría: Izquierda: 2,5 cm, Primera línea: 0 cm, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

De esta forma, quién investiga, vincula su condición subjetiva a la configuración del ámbito problémico a estudiar y, por tanto del método a seguir.

En este estudio los investigadores son ~~hacedores~~creadores de danza que, por pertenecer al campo investigado, cuestionan sus prácticas al mismo tiempo que las vivencian. Son danzantes-investigadores que operan desde su "cuerpo-mente-dilatado", buscando encontrar "verdades" —entendidas como un orden posible a generar a partir de experiencias vividas—, y pretendiendo interpretar el universo en el que habitan y se desarrollan, a partir de valorar y transmitir lo interpretado (desde la emoción y la razón), a otros individuos (Cardona, 2005). Este es pues un valor en esta indagación, ser realizada por sujetos que comprenden la naturaleza de lo estudiado, y por tanto se asumen como veedores permanentes que evitarían desvirtuar la percepción sobre el ámbito estudiado: las prácticas danzarías del

folclor evidenciadas en las historias de vida de sus protagonistas. Tanto sujeto investigador como sujeto investigado son considerados aquí –narradores de su experiencia en la búsqueda de conocimiento y comprensión, de descubrir las reglas y tendencias del quehacer ~~danzario~~de la danza sin imponer "un carácter científico/académico a lo que proviene de otra dimensión del conocimiento: el imaginario, la intuición, el impulso, el lenguaje simbólico, la experiencia sensible" (Cardona, 2005).

Por otro lado, la danza-baile como campo de estudio, debe partir –de reconocer las formas en que las personas (bailadores, creadores, maestros e investigadores) en su totalidad (que incluye su existencia corporal), se involucran en esta manifestación sensible, siendo la danza su motor principal, en interacción con los contextos, sujetos y prácticas que las contienen y las motivan. El planteamiento mismo de la danza-baile como objeto de investigación (que reconoce las formas específicas en que el sujeto-corporal se involucra en su manifestación) define un carácter de conocimiento que se aparta de los cánones científicos en sentido estricto y se aproxima a lo que ~~D~~de Sousa Santos denomina "el nuevo paradigma científico" en el que, al estilo aristotélico, no se desconfía de las evidencias de nuestra experiencia inmediata sino todo lo contrario (d~~D~~e Sousa Santos, 2009):

> En la experiencia danzaria, las fuentes primarias son los sujetos de conocimiento, activos y partícipes de la construcción social de su realidad y por tanto de sí mismos, pues conocer a otro implica transformarse: el nuestro es el sujeto que cambia en el momento que conoce y esto nos involucra. Como afirma ~~D~~de Sousa "la acción humana es radicalmente subjetiva" por lo que el comportamiento humano llamado danza no puede ser descrito y mucho menos explicado solamente "con base en sus características exteriores y objetivables, toda vez que el mismo acto externo puede corresponder a sentidos de acción muy diferentes" constituyéndose en una práctica cambiante~~."~~ (Ospina, 2017).

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

"Esta "Cartografía de danza folclórica en Bogotá" se declara indagación interesada en la generación de un tipo de conocimiento intersubjetivo, descriptivo y comprensivo en vez de un conocimiento objetivo, explicativo y nomotético" (de Sousa Santos, 2009). Es un estudio que asume las *prácticas danzarias* como forma de conocimiento cuya disertación deviene más compleja "en el contexto de una reflexión estética general abocada a descubrir los efectos sociales de las diversas actividades artísticas en el entorno social". Aquí la *danza* es "conducta humana" y "acción simbólica", que "significa algo" (Islas, 1995).

Una cartografía social hecha de historias de vida [t3]

Con formato: Resaltar

La cartografía social y las historias de vida son dos métodos cualitativos "que aportan al reconocimiento y reconstrucción de lo social, al evidenciar la estrecha relación entre la cultura y la vida de los sujetos" (Herrera, 2016). Investigar con estos métodos permitiría reconocer las formas de percepción de quienes protagonizan las prácticas ~~danzarias~~ de la danza en Bogotá al tiempo que apuntalaría la comprensión de la danza como práctica que constituye un campo y aporta a la configuración social y subjetiva.

Para hacer ~~C~~cartografía ~~S~~social es necesario reconocer que el conocimiento es una producción social y se construye en el universo relacional e intercambio sensible y cognoscente de las personas y con el entorno; así vista, la cartografía social constituye una suerte de "diagnóstico participativo" (Herrera, 2008):

> "La cartografía social es una propuesta conceptual y metodológica que permite construir un conocimiento integral de un territorio, utilizando instrumentos técnicos y vivenciales. Se trata de una herramienta de planificación y transformación social, que permite una construcción del conocimiento desde la participación y el compromiso social, posibilitando la transformación del mismo" (Herrera, 2008).

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Sangría: Izquierda: 2,5 cm, Primera línea: 0 cm, Interlineado: 1,5 líneas

La cartografía social se ejerce aquí como herramienta para generar conocimiento danzario de manera colectiva, pues parte del acercamiento a las personas y a los colectivos ~~—~~sus historias de vida y sus experiencias~~—~~, y contempla tanto el espacio geográfico y ~~socio-económico~~socioeconómico como el espacio histórico~~—~~cultural. A partir de ~~ella se~~ella se generan "mapas" de elaboración grupal que en su diseño forjan procesos comunicativos y ponen en evidencia saberes y lugares de enunciación, *habitus* y puntos de vista, gestados desde la vivencia, la opinión personal y las creencias colectivas. Son mapas relacionales y temporales, que muestran epicentros de influencia, poder o conflicto, tránsitos relacionales y configuraciones de nuevo conocimiento, que nos permiten ver el tejido de las prácticas danzarias en el entramado social bogotano.

La conversación, la propia vivencia y la entrevista constituyen las herramientas para reconstruir la historia relacional de la danza a partir de comprender que es constituida desde las historias de vida de sus ~~hacedores~~creadores en sus recorridos existenciales. La historia de la danza y sus prácticas son hechas por sujetos individuales y colectivos que poseen diferente potencia de acción y de lucha y que ~~-~~han gestado las respuestas políticas y las acciones que la agencian: "en el centro de la cartografía social puede leerse un desplazamiento hacia nuevas formas de producción de lo político y de reconocimiento y construcción de lo social más ligadas a la cultura y al mundo de la vida de los sujetos" (Herrera, 2~~0~~016).

Reconocer en esta investigación la participación de los sujetos en la configuración y diseño de su propia existencia es superar la victimización con la que se habita la realidad y remplazarla por el agenciamiento, al reconocer que hay entramados conceptuales y comprensiones sociales a través de los cuales los agentes de la danza folclórica en Bogotá han diseñado sus prácticas y transformado sus entornos existenciales, que traen la impronta de sus comprensiones de la vida, de la danza y de su devenir social.

Las historias de vida para armar una cartografía social de la danza folclórica en Bogotá. [t3]

Con formato: Resaltar

Declaramos con esta apuesta metodológica que el folclor danzario bogotano como toda práctica social, es fruto del devenir humano y que, como tal, da forma al territorio vivo y dinámico que lo soporta y da forma a sus reglas de producción: "la comprensión de estas reglas por parte de los actores sociales" permitiría entonces "la comprensión y transformación de lo social desde sus propios referentes" (Herrera, 2010 en Herrera, 2016) y desde la captura de su singularidad, conformada por la pluralidad de las interpretaciones y acciones de quienes lo conforman. Es en este sentido que en esta indagación se busca reconstruir la realidad histórica que le ha dado forma a las prácticas y estéticas de la danza folclórica en Bogotá, a partir de las historias de vida de sus ~~hacedores~~creadores en sus trazados territoriales:

> Las historias de vida son una metodología cualitativa, que posibilitan la percepción entre lo individual y lo colectivo, a partir de la narración de la vida de un sujeto, en el cual se aprecian los diferentes giros por los cuales esa historia ha tomado forma desde los diversos aspectos que impactan al agente~~"~~ (Herrera, 20~~0~~16).

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Sangría: Izquierda: 2,5 cm, Primera línea: 0 cm, Interlineado: 1,5 líneas

Con esta herramienta metodológica se busca desplegar los relatos de los ~~hacedores~~creadores de dicha danza folclórica y ponerlos en relación con otros relatos de sus agentes protagonistas, bajo el entendido de que, lo más personal da cuenta de las verdades más profundas de lo social (Bourdieu en Herrera, 2016). Este entramado cartográfico de las historias de vida de la danza busca entender las múltiples perspectivas, ~~-~~agenciamientos e identidades que le han dado forma y medir la distancia de los relatos hegemónicos, las verdades absolutas y las generalizaciones que prevalecen en su práctica, al tiempo que pretende evidenciar concepciones, agenciamientos, formas de intervención y ámbitos de influjo de estas prácticas en el entorno social bogotano.

Entender entonces que el campo de la danza ha sido configurado como un tejido de relaciones, afectaciones e interfluencias nos permite asumir dicho tejido desde cualquiera de sus hilos (léase protagonistas) para desentrañar sus lógicas y devenires hasta llegar a aquellos, más famosos y reconocidos por sus prácticas, agenciamientos o productos danzarios. Con este método, todos somos partícipes y protagonistas desde el lugar relacional que ocupamos, permitiéndonos generar reconocimientos y valoraciones humanas.

Al acogernos a esté método de estudio cartográfico a partir de historias de vida, la danza folclórica es integrada como ámbito de investigación que permite seguir tejiendo la historia de lo que somos como ciudad y como país, desde las prácticas de la danza folclórica situadas.

~~Bibliografía~~Referencias [t3]

Cardona, P. (2005). *Creatividad: ¿academizar el arte o estetizar la academia?*, en Rede Suramericana de Danza [en línea]., ~~disponible en~~Recuperado de www.movimiento.org,

De Sousa Santos, B. (2009)., *Una epistemología del sur*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores. ~~México.~~

Herrera, J~~osé Darío.~~ (2016). *Los Métodos de Investigación como Dispositivos de Recuperación. Construcción del Saber Social: la Cartografía y las Historias de Vida*. [en línea]. ~~Disponible~~ Recuperado de

Herrera, Juan. (2008). *Cartografía Social*. [en línea]. ~~Disponible en~~Recuperado de

(https://juanherrera.files.wordpress.com/2008/01/cartografia-social.pdf)

Islas, H. (1995)., *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. Ciudad de México: INBA. ~~México.~~

Ospina, M~~artha.~~ (2017). *Entre el peinao y el despeluque. Resonancias sensibles de la bailabilidad bullerenguera*. Tesis en proceso de publicación. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. ~~Bogotá.~~

Comentado [JC19]: Autor: revisar este término.

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Resaltar

Con formato: Sangría: Primera línea: 1,25 cm, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Sangría: Primera línea: 1,25 cm, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

(FOTO 2)

Jornada en la Media Torta

6 de noviembre 2017

Foto: Andrés Hidalgo

X Festival Danza en la Ciudad

Hacia una cartografía de las prácticas de la danza folclórica en Bogotá [t2]

Con formato: Izquierda, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Resaltar

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Por Semillero de Investigación Memoria y Tradición

María Elisa Alfaro

Ketty Valoyes

Edwin Guzmán

Carolina Otálora

Sergio ~~Avila~~Ávila

Karen Velosa

Comentado [BG20]: Faltan perfiles de los autores

~~Es~~ Colombia es un país lleno de vivencias, festividades y carnavales que son acompañados por manifestaciones artísticas ~~de~~ en muchas regiones, tales como ritmos musicales, cantos costumbres y danzas, expresiones que alientan la creación y permiten divulgar y fomentar todo un saber popular manifiesto en la vida de su sociedad.

~~Colombia~~ El país construye su identidad desde la tradición oral, lo que permite preservar la memoria histórica alrededor de las prácticas danzarias. La oralidad ha sido el mecanismo permanente a través del ~~cual~~ que nuestras comunidades mantienen vivo su saber, y a partir de ella los portadores y sabedores del pueblo recrean sus valores y sentido existencial generando espacios de diálogo. Por lo tanto, la cultura oral surge como nuestro sello de identidad en los trayectos de la vida y se constituye en una fuente esencial de nuestra historia.

Precisamente la danza folclórica es una de las prácticas danzarías más difundidas y escenificadas en el marco de nuestra consolidación como Estado-nacional. En cada región del país se estimula la práctica folclórica mediante eventos, festivales, reinados o carnavales que periódicamente reúnen a sus ~~hacedores~~creadores, activando "ciertas" estéticas y poniendo en juego los valores que definen los diferentes grupos humanos que estos conforman. Se han configurado grupos, compañías y escuelas de danza folclórica liderados por bailadores, bailarines y maestros que consuetudinariamente realizan acciones formativas, creativas e investigativas enmarcadas en principios corporales, atados a diferentes versiones de la tradición del pueblo que se evidencia en cada una de las danzas del repertorio nacional que practican.

En efecto, a diario se recrea, se explora y se escenifica el folclor danzario; hay preocupación entre sus ~~hacedores~~creadores, interesados cada quien en lograr un producto escénico más fiel a su práctica de origen o en diseñar la mejor coreografía o la mejor interpretación escénica. La comunidad de los bailadores, coreógrafos y maestros, entre tanto, crece día a día, dando respuesta a los diferentes requerimientos que reclaman su práctica, dejando ver un entramado cada vez más complejo entre protagonistas, procesos, productos y relaciones que van definiendo la estética de la danza nacional en un ejercicio dinámico, que cada vez incorpora nuevos matices de reconocido o anónimo origen.

Bogotá, ~~ como ciudad capital que es,~~ protagoniza cambios acelerados en todos sus ámbitos, ~~-~~que ~~por supuesto~~ involucran las expresiones artísticas del pueblo. Protagonistas de este complejo devenir han sido ~~M~~maestros como Jacinto Jaramillo, Delia Zapata, Jaime Orozco, Sonia Osorio~~,~~ o Donaldo Lozano, entre los más reconocidos.~~,~~ ~~c~~Cada uno de ellos ha sido matriz generadora de diásporas danzantes que hunden sus raíces formativas por el territorio nacional y que tejen la historia de la danza de y desde la capital. Muchos años han pasado desde que estos grandes maestros dieron inicio a este rizomático tejido que enmarca la historia de este país, sin que la estética de su quehacer, su influencia y contribución al diseño de lo que hoy define la práctica de la danza folclórica colombiana. ~~haya sido develado.~~

Es ~~pues~~ necesario hacer evidente cómo estos maestros aportaron y aportan a la construcción de nuestra sociedad con sus prácticas danzarías centradas en el folclor, -rel~~i~~evándolos como dinamizadores de la cultura que nos define, dejando ver sus tránsitos relacionales, sus epicentros de acción y de influencia, las cualidades de su estética corporal, compositiva y formativa~~,~~ sus formas de gestión y sus alcances; en suma evidenciando la estrecha relación que nuestro devenir cultural tiene con la historia de vida de los sujetos que lo constituyen.

Sin embargo, debido a la escasez de fuentes que permitan argumentar o referenciar dichas prácticas, se hace urgente consolidar una memoria de la danza folclórica bogotana -y un punto de partida son las historias de vida de diferentes maestros.

Una construcción cartográfica de la danza folclórica en Bogotá a partir de historias de vida puede ser un referente determinante para la consolidación de iniciativas, enfocadas a fortalecer procesos que de una u otra forma visibilizan a los cultores quienes construyen imaginarios dancísticos colectivos en la ciudad, como epicentro de lo que se produce en el país— y es -un aporte a las futuras generaciones.

Cartografiar la danza folclórica capitalina, desde las historias de vida de sus agentes, posibilita también hacer evidente el protagonismo y compromiso de personas que tejen la danza en la penumbra de la cotidianidad de las clases escolares, de las universidades, las empresas o las organizaciones y proyectos comunitarios; nos permite localizar los cotidianos esfuerzos de dinamizadores culturales, fundaciones, agremiaciones y redes; pero ante todo nos permite diseñar mapas del espacio social bogotano como construcción mental relacional a partir de las experiencias e interacciones sociales de sus protagonistas, iniciando con los agentes más destacados o con aquellos que, anónimos pero indispensables, tejen concienzudamente desde su persistente, devota y consuetudinaria práctica danzaria.

Los primeros sustentos teóricos[t3]

Con formato: Resaltar

1. *El "habitus" como construcción social en la danza* [t4]

Las prácticas danzarias están determinadas por acciones que se ~~conforman desde~~conforman desde un colectivo, ~~este~~este a su vez es recreado por elementos que conversan con las diversas formas en que los humanos agencian la transformación de su *habitus.* "El término *habitus* se considera como la generación de prácticas que están limitadas por las condiciones sociales que las soportan, es la forma en que las estructuras sociales se graban en nuestro cuerpo y nuestra mente, y forman las estructuras de nuestra subjetividad" (Bourdieu, (1999). Este enfoque nos permite pensar la danza como hacedora de sujetos sociales capaces de crear alrededor de lo que les muestra el contexto, es decir de redefinir y construir su *habitus*, ser agentes de su propia configuración subjetiva y la de su entorno:

> "El *habitus* como sistema de disposiciones en vista de la práctica, constituye el fundamento objetivo de conductas regulares y, por lo mismo, de la regularidad de las conductas. Y podemos prever las prácticas [...] precisamente porque el *habitus* es aquello que hace que los agentes dotados del mismo se comporten de cierta manera en ciertas circunstancias" (Bourdieu, 1987).

Bourdieu ~~nos p~~permite realizar un ejercicio relacional de concepciones alrededor de las construcciones colectivas de la cultura, en este caso folclórica colombiana, que recrea situaciones sociales como producto de la historia y esta como producto de la acción de los sujetos sobre su entorno. Los sujetos agentes de la danza folclórica colombiana han transformado la danza tradicional propiciando su permanencia y permitiendo su vigencia en el transcurso del tiempo. Gracias a ellos podemos decir que la tradición danzaria es contemporánea.

De esta manera podemos entender el *habitus* como una forma de valoración social de las prácticas sociales que nos permiten, en este caso, relacionar un campo de acción con una serie de hechos y acontecimientos que orientan un análisis cultural de las prácticas danzarias en Bogotá.

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Cursiva

2. *La cartografía social* [t4]

Declarar que las subjetividades se configuran conlleva la necesidad de reconocer los elementos de la práctica social y de la interacción de los sujetos que definen la forma de dichas subjetividades. La cartografía social viabiliza el reconocimiento de las prácticas, relaciones e interacciones que le dan forma a la dinámica social y cultural que nos constituye a partir de los trazados territoriales que protagonizan aquellos sujetos:

> La cartografía social es una propuesta conceptual y metodológica que permite construir un conocimiento integral de un territorio, utilizando instrumentos técnicos y vivenciales. Se trata de una herramienta de planificación y transformación social, que permite una construcción del conocimiento desde la participación y el compromiso social posibilitando la transformación del mismo.
>
> Parte de reconocer en la investigación que el conocimiento es esencialmente un producto social y se construye en un proceso de relación, convivencia e intercambio con los otros (entre seres sociales) y de estos con la naturaleza (Herrera, 2008).

Ilustración 1 Herrera, Juan (2008) definición de cartografía social

Es aquí donde las prácticas danzarías se pueden analizar desde una cartografía social local como un aporte investigativo a la consolidación de espacio socialmente construidos en la ciudad. Como aspecto metodológico, la cartografía social recurre a la inmersión directa con la comunidad y permite recrear escenarios procedimentales alrededor de acciones y prácticas propias que culturalmente se transforman con el sentido humano social al que recurre la configuración de sucesos, en este caso alrededor de la danza folclórica como práctica cultural en la ciudad.

Con formato: Fuente: Negrita, Cursiva
Con formato: Resaltar
Con formato: Fuente: 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Sangría: Izquierda: 2,5 cm, Primera línea: 0 cm, Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Fuente: 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: 11 pto, Sin Cursiva
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Fuente: 11 pto
Comentado [JC21]: Barbarita: No entiendo esta referencia.
Comentado [BG22R21]: Autor: Por favor explicar. ¿o es que falta una ilustración tomada de Herrera?
Comentado [BG23R21]:
Con formato: Fuente: 11 pto, Sin Cursiva, Resaltar
Con formato: Resaltar
Con formato: Fuente: 11 pto, Sin Cursiva, Resaltar
Con formato: Resaltar
Con formato: Fuente: 11 pto

3. La memoria colectiva. [t4]

Con formato: Fuente: Negrita
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva, Resaltar

Para Betancourt (2004) la memoria colectiva se construye de una forma casi que mágica por un pasado que hace parte unos recuerdos que remite a experiencias de una comunidad, en este sentido la memoria se puede consolidar como ese tipo de conexión intangible con las concepciones culturales y sociales que recrean un contexto común.

Para el proceso de construcción de la conciencia en este momento (Betancourt, (2004) nos direcciona a reconocer las experiencias vividas y las experiencias percibidas como parte de un contexto en el que se configura el sujeto individual, recurriendo a una memoria individual que al contrario de la colectiva hace uso de los recuerdos propios que hacen uso de otras, se interiorizan y se trasladan a una memoria histórica de la cual supone la reconstrucción de una realidad desde una vida social y proyectada sobre un pasado reinventado.

Una motivación para el camino. [t3]

Con formato: Resaltar

Betancourt citando a R. Samuel (1984) afirma que la historia oral se enmarca dentro de una versión de historia popular, historia que pretende acercar los límites de la historia a la vida de las personas:

> "Es una historia que ha subordinado lo político a lo cultural y a lo social, una historia que se ha desarrollado básicamente al margen de las instituciones de enseñanza, y que ha tomado a la comunidad y a su oralidad como base para sus investigaciones y reivindicaciones. Es una historia que hace énfasis en el pueblo, en la cultura y en la vida cotidiana". (Betancourt, (2004).

Con formato: Sangría: Izquierda: 2,5 cm, Primera línea: 0 cm

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Desde esta mirada podemos dar cuenta de la forma en que la oralidad de las comunidades _permiten generar prácticas de identidad desde la vida misma:

historias que giran alrededor de episodios recurrentes a la memoria en sus distintas interpretaciones. Las prácticas ~~danzarias~~danzarías, como narraciones de los protagonistas, son susceptibles de ser evidenciadas y comprendidas a partir de las historias de vida de sus ~~hacedores~~creadores. ¡Estamos dando el primer paso!~~.~~

(FOTO 3)
Jornada en la Media Torta
5 de noviembre 2017
Foto: Juan David Cano
X Festival Danza en la Ciudad

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Apuntes acerca de la dramaturgia y lenguaje dancístico [T2]

Por Juan Carlos Moyano Ortiz[15]

En el origen está la danza: bailan las palabras y los significados, las ideas, las metáforas, los mares y los astros, así como se mueven los cuerpos en la poética del escenario. La elocuencia de la danza manifiesta estados del alma, instantes del mundo emotivo, formas físicas que trascienden hacia el mundo subjetivo que perciben los sentidos. Es la rítmica orgánica convertida en acción física, en expresiones dinámicas que fluyen y suscitan emociones y sentimientos. Lo coreográfico viene a ser una escritura con los cuerpos, un dibujo viviente, una construcción escénica. Con la danza el espacio se transforma y surgen signos y símbolos en el espejismo de un momento donde afloran rasgos estéticos, memorias de los cuerpos, rumbos en el tiempo y códigos físicos que transmiten aquello que bailarines y bailarinas han logrado con su labor física y sensible.

Las expresiones dancísticas son infinitas, si pensamos que sobreviven tradiciones atávicas y se inventan lenguajes en cada época. La prima escritura, el lenguaje más cercano de cualquier ser humano, deviene del movimiento, de las pulsaciones. Antes que un lápiz podríamos decir que empuñamos con más solvencia nuestro propio cuerpo. Los niños suelen ser, en un comienzo, más libres y naturales en su exploración del mundo. Se danza con el cuerpo y en el cuerpo, se es instrumento y templo de un juego rítmico, plástico, escénico. Bailar es algo tan orgánico como palpitar y respirar. Solo cuando la danza se torna decorativa y

[15] Perfil

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Resaltar

Con formato: Izquierda, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Comentado [BG24]: Falta perfil del autor

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto, Español (Colombia)

artificial pierde buena parte de su esencia, de la raigambre de aquello que libera y conmueve cuando ocurre el acto de danzar. Danza el fuego y danza el viento, danzan los músculos, los gestos y los huesos, las vísceras y los sentimientos.

Todos los pueblos tienen memoria dancística y las danzas tradicionales se conservan y se renuevan en la dialéctica de los procesos vivos que evolucionan de manera constante e imperceptible. Las tradiciones y las costumbres son una especie de alquimia cultural donde tal vez las raíces de lo viejo se integran con los ramajes de lo nuevo, para posibilitar la floración de siempre, de cada ciclo. Desde los cuadros pintorescos de evocación bucólica hasta las más atrevidas danzas urbanas respiran movimiento y extraen fuerzas expresivas que llegan a la gente y producen reacciones previsibles o impredecibles, dependiendo de intenciones y variantes de orden coreográfico, interpretativo, escénico y dramático, en el caso de la danza teatro y, tal vez, en relación a la danza, simplemente.

Lo dramático alude al drama y a la estructura dramática, inherente también a la danza, cuando se desarrollan narraciones de costumbres o se plantean situaciones, personajes, alusiones simbólicas, secuencias de acciones y significados tácitos o explícitos. La dramaturgia cohesiona y le da sentido a las estructuras del movimiento, haciendo posible el equilibrio entre lo estético y lo conceptual, entre lo cinético y lo metafórico, entre lo sonoro y lo no verbal. El escenario viene a ser un lienzo y el creador coreográfico, en cierto modo, es un pintor, hábil en diseñar con la energía de los bailarines, con la virtud técnica y la emocionalidad de los cuerpos; con la luz y la sombra, con los ritmos, con la inercia, con el manejo de los planos espaciales y con todo lo que ocurre en el escenario. El tiempo, la acción, la temática, los sujetos, los tonos del movimiento, los ritmos, las transiciones, el tipo de interpretación, los contrastes del fraseo, los ambientes y los contextos, las tensiones y las distensiones y el carácter de cada momento, conforman un todo que puede ser estructurado teniendo en cuenta las líneas rítmicas, los ejes conceptuales y los roles que cumplen quienes danzan a lo largo e intenso de la coreografía o de la escena.

Hay quienes han incursionado en la reflexión y han dejado inquietudes que son referencias importantes, como el trabajo que ha desarrollado el maestro

Álvaro Fuentes en torno a la dramaturgia desde el punto de vista de la danza. Pero aún hace falta discernir con más claridad esta parte del trabajo que no es exclusivamente teatral. Un dramaturgo de la danza es un poeta que tañe el habla silenciosa de los cuerpos en estado de gracia, que posibilita la nitidez abstracta de las pulsaciones y los impulsos. De hecho, lo dramatúrgico existe, de manera intuida o deliberada, en cualquier narrativa dancística, pero el uso consciente de sus herramientas proporciona coherencia a la puesta en escena, donde se plasma, precisamente, la acción viviente de coreógrafos e intérpretes. La dramaturgia podría pensarse como el tejido que urde las partes y otorga identidad que cohesiona y resignifica.

(FOTO 4)
Jornada en la Media Torta
5 de noviembre 2017
Foto: Juan David Cano
X Festival Danza en la Ciudad

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Laboratorio de tTradición, dDramaturgia y rRepresentación [t2]

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Izquierda, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Resaltar

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Por Liliana Gracia Hincapié[16]

Comentado [BG25]: Falta perfil de la autora

El Laboratorio de Ttradición, dDramaturgia y Rrepresentación realizado en el marco del X Festival Danza en la Ciudad organizado por el Instituto Distrital de las Artes - IDARTESIdartes-, fue llevado a cabo durante los días 16, 17, 18 y 19 de noviembre de 2017 en la Universidad Antonio Nariño sede Ibérica, y tuvo como objetivo convocar a bailarines, docentes en artes, gestores culturales y maestros en danza y arte dramático, y generar un espacio de encuentro, discusión, experimentación, creación y construcción colectiva, al rededor de la relación entre la danza folclórica y la dramaturgia.

Con formato: Fuente: Sin Negrita

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Los maestros encargados de coordinar dicho laboratorio fueron Gerardo Rosero, Fernando Montes y Juan Carlos Moya, reconocidos por su trayectoria en la danza folclórica y en el teatro. Por su parte, los y las asistentes eran bailarines de danza folclórica adscritos a diversas compañías, docentes de colegios y artistas de otras disciplinas interesados en la danza.

Durante los cuatro días de encuentro, la reflexión se realizó principalmente mediante dos tipos de actividades: por un lado, ejercicios de improvisación, a través de experimentación del uso del espacio y del cuerpo con sonidos, objetos,

Con formato: Sin subrayado

[16] Perfil

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto, Español (Colombia)

palabras y escenarios. Y por el otro, círculos de discusión a través de preguntas orientadoras.

Los ejercicios de improvisación fueron guiados por los maestros y en ellos proponían a los asistentes movimientos, palabras, conexiones con el espacio, uso de objetos para proponer, narrar y dialogar. Estos ejercicios buscaron la conexión con los sentidos y generar reflexiones personales en torno a la construcción dramatúrgica, el ejercicio de la danza, la relación con el espacio escénico, la rutina, la creación, y la conexión con ~~con~~ el mí~~í~~, no con el yo, en el sentido de no ser simplemente la imposición del sujeto, sino más bien la conexión con su propio cuerpo, sus fluidos, sus deseos, con los otros, con el espacio, los objetos, los gustos, y las sensaciones compartidas.

La conciencia, los sentidos, la atención, la disposición con todo el cuerpo, el equilibro consigo y con los otros, la reacción a los estímulos, los silencios y los sonidos, la escucha del cuerpo, la percepción corporal. La mirada como una energía capaz de atrapar la atención de otras energías. Utilizar la reacción para generar el movimiento. Construir en el ejercicio de conectar la energía, la mirada, la acción, la reacción, el movimiento.

~~Por su parte,~~ ~~l~~Los círculos de discusión buscaron una ~~discusión~~ aproximación colectiva a través de preguntas y reflexiones sugerentes por parte de los maestros sobre lo que es la danza folclórica y/o tradicional y sus formas de expresión en el país~~,~~ las diferentes miradas sobre la misma y~~,~~ lo que es la dramaturgia y su relación con la danza folclórica; las implicaciones de la representación en la danza folclórica en el país y las diferentes formas de abordarla.

Dichas discusiones y reflexiones se agrupan en los siguientes ejes:

Danza y teatro~~.~~ [t3]~~.~~

¿Cuál es el significado de la dramaturgia en la ~~d~~*Danza folclórica*? ¿Cuál es el diálogo entre el teatro y el folclor~~e~~?

Con formato: Fuente: Negrita, Resaltar

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Cursiva

El teatro reúne todas las ~~artes~~artes, pero no es ninguna de ellas. ~~e~~El teatro es el espacio, el autor, el *perfomance*, el hecho escénico. El teatro requiere un trabajo corporal y vocal importante, ~~e~~Es poner el cuerpo en escena y guarda relaciones con ~~las otras artes como~~ con las artes ~~como las~~ plásticas en el *performance*, con la escultura en la escenografía, con el canto con el entrenamiento vocal y su ~~el~~ uso ~~del canto~~ en escena y ~~;~~, con la danza en los elementos corporales del actor y el movimiento en escena, ~~e~~En este sentido se puede observar una relación más clara con la ~~d~~*Danza contemporánea*, y el surgimiento de la llamada ~~d~~*Danza teatro*, ~~es~~ el movimiento que ya hace evidente esta relación.

Existe una gran dificultad para tener una definición rígida y absoluta de lo que es el teatro y la dramaturgia, ya que desde la pos-modernidad las definiciones han sido transgredidas, hay rupturas y nuevas miradas. Por ejemplo, se explora una dimensión del movimiento en circunstancias escénicas que se salían del código de lo dramatúrgico convencional y se acerca más a la danza.

Y entonces, ¿qué es la dramaturgia? La dramaturgia es muchas cosas, ~~e~~Es una narración de historia a través del cuerpo, es la construcción ~~de~~ de toda la obra (dirección, vestuario, escenario), es la construcción del sentido narrativo desde el cuerpo de quien interpreta, es el ~~guión~~guion que tiene los componentes esenciales del drama, es el texto. El gui~~ó~~on dramatúrgico agrupa y estructura y da sentido a cada uno de los elementos que se usan en escena. En ese sentido, cabría preguntarse, ¿es la dramaturgia la escritura del espectáculo?

Existen diversas concepciones de la dramaturgia, ~~p~~Por ejemplo, Eugenio Barba proponía que la dramaturgia es la estructuración que le da coherencia al montaje y que le otorga sentido a través de unos ~~interpretes~~intérpretes. La visión más común es la que dice que es una estructuración de un libreto donde se localizan los personajes y se narra la historia que se cuenta en escena. En este sentido, es importante volver a significar los significados de la acción misma, ya no hay un solo lenguaje y una sola forma de contar y poner en escena.

La pos-modernidad dio paso a otras formas, y es así que las artes responden a momentos específicos y épocas respecto de los recursos que se manejan para la

construcción del drama. Sin embargo, hay normas básicas que permiten diferenciar el teatro, de la danza, del *performance*.

Entonces, ¿cómo constituir una unidad dramatúrgica? Es generar una estructura dramática, que es lo básico. Los componentes dramatúrgicos son los siguientes:

- ~~h~~Historia o pretexto temático: es lo que facilita la convergencia de los otros aspectos que constituyen los componentes dramatúrgicos. Se puede construir desde varias lógicas no necesariamente de la historia y el argumento.~~;~~
- E~~e~~spacio: es necesario ubicar el espacio, donde se desarrolla el tema, que permite adoptar un nivel de movimiento con una calidad determinada.~~;~~
- T~~t~~iempo: cuándo ocurre, en que época, en que hora del día o de la noche, estos elementos contribuyen a esclarecer el nivel de expresividad que se maneje en la obra.~~;~~
- S~~s~~ituación: qué es lo que pasa, el contexto.~~;~~
- ~~q~~Qui~~é~~énes: los personajes, los int~~é~~érpretes, estos deben tener una identidad, carácter, biografía, cualidad que los identifique en relación a otros.~~;~~
- C~~c~~uerpo: la disposición y la creación que estén alineados con todos los elementos anteriores. Las emociones también son importantes para la ejecución.~~;~~
- T~~t~~rama: cohesión entre todos los elementos que intervienen.~~; y~~
- P~~p~~uesta en escena o montaje: es la secuencia planimétrica, manejo del *tempus*, –momentos de inicios, tensiones y transiciones, los gestos, tipo de imágenes, usos de la sombra, incorporación de la metodología.

~~Entonces l~~La dramaturgia es la escritura del espectáculo vivo, sensible, cinético. La dramaturgia en la danza será, entonces, un guió~~o~~n o libreto imaginado para la danza. El fundamento del teatro es una creación de estructuras dramáticas. Comprender en un sentido ~~practico~~práctico lo que nos lleva a concebir una danza en una estructura escénica y para esto no hay métodos únicos.

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente:

Con formato: Sangría: Izquierda: 1,25 cm, Interlineado: 1,5 líneas, Sin viñetas ni numeración

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

En este sentido, vale preguntarse: ¿se pueden escribir las danzas folclóricas?~~,~~ ¿~~q~~Qué dice una ~~d~~*Danza folclórica*?~~,~~ ¿~~c~~Cuál es la cultura que representa el folclor? Al parecer las danzas folclóricas ya están escritas~~,~~ ~~h~~Hay unos pasos, una coreografía en la que todos los bailarines están coordinados, con ciertas formas y expresiones definidas~~,~~ con una situación o historia de fondo que se quiere contar, con trajes que correspondan a la misma.

Para la ~~d~~*Danza tradicional o folclórica* es importante la fidelidad, que no sea la representación de la representación de la representación. La fidelidad a una forma y un estilo que está relacionado con la cultura que representa, al conocimiento popular al que alude. Sin embargo, cada director decide como representar cada ~~d~~*Danza folclórica*.

En la ~~d~~*Danza folclórica* hay una fuerte tendencia a rescatar historias, personajes, memorias, lugares de identificación de lo popular. En ese sentido se parece al teatro. La danza folclórica con la unidad dramatúrgica puede ayudar a fortalecer algo que la memoria ha ido perdiendo que es lo significativo. Lo dramatúrgico, en este caso, es una apuesta metodológica para agrupar elementos de la danza folclórica o de una puesta en escena teatral.

En el paso de la ~~d~~*Danza tradicional/folclórica* que nace de una práctica cultural y popular a la representación ~~se~~ se vuelve un espectáculo, un acto participativo se convierte en un show de unos "expertos" ejecutantes e intérpretes que representan esa práctica de acuerdo con su visión, en un espacio en el que otros ~~observan~~observan, pero no participan.

El espacio de ejecución y representación de la ~~d~~*Danza folclórica/tradicional* es muy importante. Así, esas danzas pasan de ejecutarse en lugares públicos, con participación de todos, en contextos festivos y/o rituales, a escenarios, en los que hay unos bailarines que interpretan y un público espectador. Pero, ¿por qué tiene que ser en el escenario? ¿~~q~~Qué implica esto para la ~~d~~*Danza folclórica/tradicional*?~~,~~ ¿~~p~~Para qué se hace una puesta en escena?~~,~~ ¿~~t~~Tiene exclusivamente un fin estético?~~,~~ ¿~~b~~Busca contar, transmitir, narrar?

Tradición y folclor~~,~~ [t3]

Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Resaltar
Con formato: Fuente: Negrita, Resaltar

¿Cuál es la diferencia entre folclor y tradición?~~,~~ ¿H~~h~~ay una diferencia?

Desde diferentes abordajes antropológicos y sociológicos se ha discutido esa categorización europea que identificó el folclor con lo "popular", como una forma simplista de representar la tradición cultural en actos o piezas y que pretende despojarlo de los complejos entramados culturales y sociales que o componen, y que esencialmente buscaba diferenciarlo de lo que se denominaba arte, este último estaba relacionado con la cultura de la "alta sociedad". Otros debates al respecto del folclor relacionados con la tradición cultural han discutido sobre el primero como una representación de una tradición cultural, que tiene el riesgo de ~~esencializar~~ demostrar y/o estereotipar a quienes hacen parte de ella.

Sin embargo, esas definiciones han sido revaluadas y el folclor~~e~~ puede ser entendido también como una manifestación artística que se relaciona con una práctica o tradición cultural de un pueblo.

En este sentido se hacen una distinción entre la tradición y el folclor: la primera, es un acto del pueblo con sentido, una práctica cultural, un hecho social que tiene una historia propia y que es dinámica; el segundo, es una puesta en escena a través de una práctica disciplinar que la convierte en una obra de arte, una composición, y una idea del autor.

De acuerdo con ~~esto~~lo anterior, hay varias formas de abordar el folclor~~e~~ desde la danza. Se puede hacer un rescate de esa tradición cultural en la puesta en escena~~,~~ y también se puede desarrollar un contacto con las comunidades, un trabajo de campo que no necesariamente debe terminar en una puesta en escena.

¿Es posible pensar entonces en un folclor auténtico y tradicional?~~,~~ ¿~~e~~C ómo se hace la transposición de lo ritual a lo escénico? No se puede plantear que haya una interpretación auténtica. Las representaciones son justamente forma de entender e interpretar, que no necesariamente tienen que coincidir con las ideas de los portadores de la tradición cultural en cuestión.

~~Ya que h~~Hay una tendencia en la *~~d~~Danza folclórica* a rescatar y recuperar tradiciones, vale la pena indagar qué es lo que se rescata o recupera.~~?~~ ¿~~e~~Es necesario? ¿~~p~~Por qué se hace? En primer lugar es importante reflexionar sobre lo

Con formato: Fuente: Cursiva

que significa ese rescate y cuál es el sentido de esa necesidad, porque el rescate puede llevar a crear una representación estática, una cascara, ya que la tradición es dinámica y en ella hay ~~cosas~~ aspectos que se pierden, otr~~o~~os ~~a~~que se mantienen y otr~~o~~os que se modifican~~,~~ ~~y c~~Cada una tiene un valor~~,~~ ~~n~~No habría necesidad de rescatar nada, m~~á~~s bien depende de una decisión del investigador/bailar~~í~~n entender qué trae esa tradición a una danza. Es un error creer que hay solo una forma de hacer una danza, que hay una sola forma de cumbia, o de currulao, etc.~~,~~ ~~e~~Existen muchas interpretaciones~~,~~ y esa riqueza es importante para la danza.

Las fuentes de la danza son el rito, la fiesta, el juego y el cuento, entre otras. La cultura tiene la necesidad de transmisión. Cuando esas fuentes se vuelven actos repetitivos, se crea una danza en ellos. En la música y el canto también aparece algo repetitivo que tiene que ver con la danza y también con el teatro. La danza folclórica tiene uno poco de eso.

En este sentido~~,~~ es importante reflexionar, a través de la danza folclórica, qué conocimiento se transmite~~?~~~~,~~ ¿~~q~~Qué elementos impiden que se pueda hacer?¿~~s~~Se cuentan historias a través del cuerpo? El cuerpo es memoria~~,~~ y a través del trabajo continuado se inscribe el conocimiento en el cuerpo. En la tradición a través de la danza se puede enseñar la relación con la naturaleza~~,~~ y la relación con el cuerpo mismo. Lo que implica la tradición es transmitir una forma de sentir~~,~~

~~transmitir una forma de sentir.~~

no se encuentran en la danza tradicional, como ~~por ejemplo~~ la simetría, la rutina y los pasos~~,~~ que tienen un fin estético de la representación y que está más presente en algunas tendencias de la ~~d~~*Danza folclórica* en el país.

Se habla entonces de una especie de ~~manierismo~~manierismo.~~,~~ ~~por ejemplo~~ ~~l~~La mezcla del ballet con lo folclórico, que fue una fuerte tendencia de un momento histórico particular que respondía a unos deseos e intereses de cómo mostrar la danza y la cultura del país en el exterior y que estaba relacionado con las ideas de la belleza y de lo estético que es muy importante en la puesta en escena.

Esa puesta en escena ~~casi que~~ exige ciertas normas: todos los bailarines deben estar estrictamente coordinados, haciendo unos pasos que están asociados a unas músicas como una forma determinada e inmodificable de bailar. Para ejecutar

Con formato: Fuente: Cursiva

esas danzas se deben realizar unas rutinas de repetición donde se aprenden los pasos usando una planimetría, ~~porque es~~ una ruta de tránsito en el espacio. Sin embargo, la rutina es plana, porque es algo que reduce la danza porque limita sus posibilidades del espacio y las dimensiones del cuerpo. Se convierte en rutina cuando quien interpreta la danza no tiene ninguna motivación interna, ejecuta movimientos sin sentido, no hay una conexión entre la interpretación y el significado o sentido de la danza misma. ~~En ese sentido cabe~~Es pertinente preguntarse, ¿los bailarines y directores se motivan y motivan para que le den sentido y motivación a la danza en la interpretación?

El poder del ~~interprete~~intérprete. No hay que pensar en el bailarín como quien ejecuta instrucciones sino como una parte activa del proceso de la danza que, cuando se empodera tiene unas implicaciones artísticas importantes dentro de la misma y que son diferentes de las del creador, ya que es el bailarín el que está en escena. En ese sentido, puede que haya un tipo de rutina que sea considerado como una práctica para apropiarse de la forma y darle sentido a la misma. Después de que el bailarín comprende el movimiento se pasa a la parte expresiva y ya no es el movimiento por el ~~movimiento~~movimiento, sino que hay algo más, un sentimiento que se conecta con el movimiento, un significado que se expresa en el movimiento.

En así que se puede entender entonces la representación como la interpretación del bailarín de una pieza, en ese caso este el peligro de que las representaciones se vuelvan caricaturas de lo que se representa, la tradición, porque el bailarín puede no se preocuparse por entender qué es lo que interpreta y su ~~transfondo~~trasfondo. En este punto, es necesario hacer un trabajo importante para que se haga un ejercicio de apropiación de lo que se quiere representar.

Presentación y representación~~.~~ [t3]

Se puede pensar entonces que la *~~d~~Danza folclórica* es una construcción?~~,~~ ¿~~u~~Una representación?~~, o~~ ¿~~u~~Una recreación?

Con formato: Fuente: Negrita, Resaltar

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Cursiva

El tiempo en el que se realiza una danza tradicional tiene que ver con la celebración y/o ritual al que está ligada, desarrollada dentro de un contexto cultural específico y en espacios que tienen que ver con el lugar geográfico y puntual, ligados a estos. La relación entre los ejecutantes de la danza y los demás participantes de la celebración es fluida, y los participantes hacen parte misma de la danza. ~~Por su parte, l~~La *~~d~~Danza folclórica* ~~-~~puede ser traslada ~~esa danza~~ a un escenario~~,~~ con puesta en escena planeada, en una duración específica, a través de unas rutinas y una planimetría puntual y~~,~~ ejecutada en el momento del espectáculo~~,~~ y con unos espectadores que no se involucran con la danza.

Es importante cuestionarse las implicaciones que tiene para una danza el cambio de tiempo, de contexto, y de espacio, así como el cambio de roles de las personas presentes~~: :~~ de participantes a espectadores. Puede volverse la presentación y representación de la representación de la presentación.

El folclor en la escena, ¿para qué es? ¿~~p~~Para convencer? ¿P~~p~~ara que lo entiendan? ¿P~~p~~ara complacer al público? ¿P~~p~~ara complacer al director? ¿~~p~~Para complacer a los ~~interpretes~~intérpretes?

Existe el riesgo de la caricaturización y exotización en el paso de la tradición a la puesta en escena, y sucede cuando se cae en el ridículo y es porque no ha habido una preocupación por entender la danza y conocer su trasfondo histórico y cultural. La mística que se ve en la práctica popular y cultural. ¿Cómo lograrlo ~~eso~~ en la puesta en escena? ¿Todo lo que llega de otros lugares aporta a nuestro trabajo del folclor y la puesta en escena? Es importante recuperar todo lo que se produce, la investigación académica, ~~pero~~ también el ~~sabedor~~ especialista tradicional, el contexto histórico del lugar de la gente, la vida cotidiana. La ~~P~~postura estética también es importante. Encuentros de la práctica cultural.

Es posible que cuando hay un proceso de investigación, la *~~d~~Danza folclórica* deje de ser una representación y se vuelva un ritual~~,~~ ¿~~v~~Volver a vivir lo que los ancestros dejaron?, ¿Lo que está vivo en la danza, la representación lo logra?

La mística que se ve en la práctica popular y cultural, ¿cómo se puede lograr eso en la puesta en escena? Es importante recuperar todo lo que se produce, la

Con formato: Fuente: Cursiva

Comentado [JC26]: Autor: revisar este término por favor.

Con formato: Fuente: Cursiva

investigación académica pero también el sabedor tradicional, el contexto histórico del lugar de la gente, la vida cotidiana. Postura estética también es importante.

Resulta muy relevante la conversación entre el maestro/director y el estudiante/bailarín, ya que puede ser en varias direcciones: unidireccional del primero ~~a dar~~que da información al segundo~~,~~ o un diálogo entre los dos. ¿Cómo motiva el director al intérprete a asumir los diferentes materiales para? Eso cambia el sentido de la danza~~,~~ y la forma de representación e interpretación~~,~~ y depende también del objetivo que tenga ~~-~~cada artista.

~~En este sentido, es importante~~Hay que resaltar la responsabilidad y compromiso político que tiene la puesta en escena, ya que los artistas tienen la posibilidad de decir lo que otros no pueden, desde otros medios y llegar a otros públicos.

~~Finalmente~~Finalmente, después de todas estas discusiones, los participantes buscan regresar a lo más básico y humano de la danza~~,~~ ¿~~e~~Cuál es la función de la danza? ¿E~~e~~sencialmente por qué ~~danza~~ baila el ser humano? ¿P~~p~~or qué la gente en Am~~é~~erica y otras regiones atesora ~~en todas parte~~ la danza? Es algo que no es particular de una cultura, de una religión, sino algo inherente a lo humano. La necesidad de expresar a través del cuerpo emociones, sentimientos~~,~~ la naturaleza que a través del cuerpo comunica. Desde los orígenes de la humanidad hay un afán de reunirse y en torno a esa reunión surge un afán de expresar ~~que es~~lo corporal, la danza es cuerpo y ~~este~~ est~~á~~a cargado de ideología, de creencias. ¿Todas las acciones son danza? La danza surge a través del ritmo y este ritmo que empieza con el primer latido une a los seres humanos, la danza sirve para estar en comunión con ese ritmo universal, es un encuentro consigo mismo, con el otro y con el universo. ¿Qui~~é~~~~e~~n le da el valor del movimiento?~~,~~ ¿~~l~~La danza depende de qui~~é~~~~e~~n la percibe?~~,~~ ¿~~e~~Es algo totalmente subjetivo?~~,~~ ¿~~e~~Es diferente de los instintos?

Son estas reflexiones a través de preguntas más de que de certezas y teorías las que orientaron el laboratorio ~~buscando~~ que buscó que los participantes continúen preguntándose y reflexionando sobre ellas en sus ejercicios artísticos cotidianos.

3. COMPAÑÍA RESIDENTE [t1]

Comentado [BG27]: Portadilla parte

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

(FOTO 1)

Obra: *Columbario*

Con formato: Fuente: Cursiva

Compañía Residente Teatro Jorge Eliecer Gaitán

Foto: Juan David Cano

X Festival Danza en la Ciudad

La apertura a nuevos territorios escénicos

—Sobre *Columbario* — [t2]

Por Atala Bernal[17]

[17] Perfil

Con formato: Izquierda, Sangría: Primera línea: 0 cm, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Izquierda, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Resaltar

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Comentado [BG28]: Falta perfil de la autora

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto, Español (Colombia)

Múltiples propuestas coreográficas para el año 2017 recibió la Compañía de Danza del Teatro Jorge Eliécer Gaitán para desarrollar su nueva creación. La riqueza de miradas sobre la danza y las distintitas opciones del hecho escénico, escénico hicieron de esta iniciativa un foco para los creadores de la ciudad que se abocaron a proponer y hacer decidieron participar parte de este proyecto de en la ciudad. La obra *Columbario* de del coreógrafo bogotano Jorge Bernal, coreógrafo bogotano, *Columbario* fue la propuesta seleccionada en medio de este rico panorama para ampliar y diversificar el repertorio de la Compañía, reconociendo que la misma llevaría a todo el equipo a lugares inusitados al interior.

Columbario propuso una oportunidad para acercarse a un cuerpo en la danza, advirtiendo sobre aspectos como la sonoridad y la voz en escena, la inmersión en la filosofía del cuerpo *Butõbutoh,* la apropiación de la *dDanza tradicional kKandyan*, la relación entre el espacio y el objeto, la presencia o ausencia de la luz y en el fondo, subyaciendo la pregunta por el cuerpo que transciende. Ya como propuesta y proceso, resultaba todo un desafío consolidar y enfocar un grupo de intérpretes y creadores que fueran libres en permitirse indagar aspectos para muchos desconocidos o referenciados lejanamente.

El proceso de creación de *Columbario* requirió, primero, una apertura a nuevas técnicas de entrenamiento y profundización, lo que conllevó la afluencia a la Compañía de maestros y diseñadores con conocimientos específicos que detonaron una experiencia cotidiana llena de hallazgos intensos, veraces, en el cuerpo de los bailarines y del grupo creativo. La pieza abogó por la construcción de un cuerpo y paisaje sonoro que revelara su propia voz, explorando en un desarrollo más agudo del sentido auditivo, percutsivo, rítmico y musical en el cuerpo, y así mismo propuso maneras de co-habitar arquitecturas sonoras, parte esencial de esta apuesta coreográfica; son vitales los alcances sonoros hallados en *Columbario,* los cuales invitaron a continuar su ruta de indagación aportando a las metodologías y maneras de la creación coreográfica que pasan en Bogotá.

Segundo, *Columbario* (del latín *cColumbarium*, palomar, urna funeraria en el mundo romano) concebido como un espacio, llevó al equipo de esta obra, hacia exploraciones constantes por lo escultórico y la composición del espacio escénico,

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva, Sin subrayado

Con formato: Sin subrayado

Con formato: Fuente: Sin Cursiva, Sin subrayado

el lugar donde sucede la acción, siempre en la necesidad de depurar, detallar una construcción espacial que fueran de la mano con el cuerpo que danza, que recuerda, que muere, que nace. Considero que esta obra, debido a sus requerimientos y premisas sobre la espacialidad, hizo que se repensaran diversas adaptaciones, buscando siempre que la misma se solventara desde un cuerpo consciente y transcendente, hábil para transitar en distintos contextos y de una producción atenta a re-ubicarse en los escenarios propuestos. Así, *Columbario,* antes, durante y después de su estreno, consiguió la flexibilidad necesaria para viabilizar su movilidad y circulación, de manera que diversos públicos y escenarios tuvieron la oportunidad de vivir la experiencia y conectarse con sus propias memorias y geografías.

Columbario viajó en distintos espacios de la ciudad y la Compañía, por primera vez desde su creación, tuvo la oportunidad de presentarse fuera de Colombia. Fue en el Festival Le Temps d´aimer ~~l~~La ~~d~~Danse de Biarritz, Francia, donde ~~se~~ presentó ~~esta~~la obra y sorprendió~~,~~ ~~sorprendiendo~~ a la audiencia por su fuerza escénica y~~,~~ contundencia. La participación de la Compañía despertó ~~y despertando~~ el interés del público francés sobre el desarrollo de la danza en Bogotá. ~~Así mismo llevó~~Esta actividad llevó a los equipos vinculados al proyecto de la Compañía~~,~~ desde diferentes áreas de~~l~~ Idartes, a reformular las maneras de hacer posible circular y producir una compañía de danza en el contexto de lo público. Re-crear, re-pensar, construir, de-construir, adaptarse, verbos edificantes guías en la gestión de este proyecto.

~~Así,~~ *Columbario* ~~a este momento~~ tiene la capacidad de transformarse para seguir en ese camino de investigación y construcción de lenguajes escénicos y estéticos. La pieza abre una oportunidad para que el conjunto de la Compañía de Danza y de Idartes persista en su continuidad, investigación y presencia en distintos escenarios y debates, y en las acciones que promuevan su continuidad.

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Un libro de carne que solo existe al ser leído

—Memoria *Columbario*— [T2]

Por Juana del Mar Jiménez[18]

[18] Perfil

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Izquierda, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Resaltar

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Comentado [BG29]: Falta perfil de la autora

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto

Con formato: Fuente: 10 pto, Español (Colombia)

(~~IMAGEN~~ Imagen 1. *Columbario*)

Ilustración: Nicolás Bernal

1. Antecedentes [t3]

Columbario nació en el 2014 como proyecto de investigación escénico en el marco del "Laboratorio Jóvenes Coreógrafos" del Ministerio de Cultura, del cual la compañía Maldita Danza fue beneficiario. En este encuentro participaron los bailarines Jorge Bernal y Juana del Mar Jiménez, el psicopedagogo con formación en teatro Walter Cobos, el artista plástico sonoro Leonel Vásquez, la diseñadora de luces Claudia Tobón, la cantante Eliana Quintero y la productora Katherine Guevara. El proceso contó con la asesoría de tres tutores: Megan Flanigan como asesora coreográfica, Alexander Gümbel como asesor de iluminación y escenografía y Hernando Parra como asesor de gestión y producción. El laboratorio de creación fue abordado desde la inquietud por la muerte y el espacio que ocupa. Fue así como Leonel Vásquez propuso el diseño de una escenografía a partir de la estructura de un columbario,[19] a manera de instrumento sonoro y con las características de una cámara estenopeica[20]. Estos elementos característicos de la escenografía detonaron una investigación a partir del espacio escénico y sus posibilidades sonoras, vinculando el sonido como actor primordial activado por el cuerpo en la escena. Posteriormente, se contó con la asesoría del video artista Juan Orozco con quien se logró articular nuevas propuestas a nivel conceptual. Estos primeros adelantos permitieron nutrir las raíces del proyecto *Columbario* que luego, Jorge Bernal como director y coreógrafo invitado por la Compañía de Danza del Teatro Jorge Eliecer Gaitán, retomó como sustrato para la creación de la pieza.

2. Acerca del coreógrafo [t3]

[19] Del latín columbarium que significa palomar. Sepulcro o monumento funerario, con nichos o cavidades en las paredes para colocar las urnas cinerarias en los antiguos cementerios romanos.

Con formato: Resaltar

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Resaltar

Con formato: Fuente: Times New Roman

Con formato: Sangría: Primera línea: 0 cm

Con formato: Fuente: Times New Roman

Con formato: Fuente: Times New Roman, 10 pto

(~~IMAGEN~~ Imagen 2. *Columbario*)

Jorge Bernal

Foto: David Idrobo

Jorge Bernal Aguilera es bailarín y coreógrafo de danza contemporánea, ~~nacido~~ nació en Bogotá, ~~Colombia.~~ Co-fundador y director artístico de la Compañía Maldita Danza. Su búsqueda escénica se basa en las manifestaciones rituales de la tradición colombiana y latinoamericana. Ha desarrollado preguntas interdisciplinarias~~es~~ en las que el trabajo en la escena ha sido el soporte conceptual, explorando las múltiples relaciones entre espacio, sonido, cuerpo e imagen.

Trabajó en proyectos artísticos bajo la dirección de Kõ Murobushi~~del~~, bailarín de *Butõ~~Butoh~~*, ~~Ko Murobushi~~ realizados en Colombia, Japón y Austria. Motivado por esta experiencia continuó su búsqueda desarrollando una propuesta con elementos de esta danza como la idea de la fiscalidad, el borde, el punto cero, la muerte y la seducción. En el 2012 trabajó con María Eugenia Vallejo, bailarina de ~~d~~*Danza Kandyan* y asimilando las bases de la técnica, sigue llevando a cabo su proceso de creación.

Bernal propuso~~one~~ para el proyecto *Columbario*~~,~~ una reflexión del ser y el hacer interdisciplinario como principios indisolubles; declaró~~a~~ a su vez, que se suele pensar a favor de la escena quedando excluido el dialogo de los lenguajes disciplinares. ~~Así pues,~~ ~~s~~Su actitud crítica se torna en ~~a~~actitud experimental con los bailarines, el ambiente escenográfico y todos aquellos elementos que puedan constituirse para la interacción e incluso, transformación de ~~los mismos~~estos.

Se lanzó~~a~~ ~~entonces,~~ en una experiencia sensorial sin límites.~~:~~ ~~s~~Significa el uso del cuerpo del bailarín como soporte y medio para la creación~~;~~ hace de la obra instrumento, escultura y lugar escénico de múltiples relaciones, sin que ~~lo uno~~ separe, quite valor o elimine lo demás.

[20] La cámara estenopéica consiste en una caja oscura con un pequeño orificio llamado estenopo, por donde los rayos de luz atraviesan y se proyectan sobre una película o papel fotográfico.

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Times New Roman

Con formato: Sangría: Primera línea: 0 cm

Con formato: Fuente: Times New Roman

Con formato: Fuente: Times New Roman, 10 pto

Con formato: Fuente: Times New Roman

Con formato: Fuente: 10 pto

Así pues, cComo director coreográfico de *Columbario,* Jorge Bernal animóa un nuevo lenguaje en el cruce con otros lenguajes, superponiendo el movimiento como cualidad efímera de la existencia.

3. El proceso. [t3]

El cuerpo, masoquistamente lleno de sensación

de dolor, está unido

a la oscuridad de este país.

(Tomado de lTomado de lLos Ddiarios de KoKō Murobushi).

Columbario, como proyecto ganador de la convocatoria de la Compañía de Danza del Teatro Jorge Eliecer Gaitán, inicióa como un asunto de investigación escénico previo al encuentro con los bailarines de la compañía. El punto de partida es la indagación y la experiencia del coreógrafo entorno al espacio que el cuerpo muerto[21] ocupa. De este modo, *Columbario* se comienza a proyectar como una puesta en escena que vincula la danza, las artes visuales y las artes plásticas sonoras.

El Mmarco Cconceptual desde donde se aborda el cuerpo muerto y el lugar que ocupa en el espacio, obliga a reconocer que a través de la historia, las diferentes culturas se han ocupado del tema común de la muerte y la consecuente

[21] Cuerpo muerto hace referencia al cuerpo sin vida. Fue la manera como el coreógrafo se apropió del concepto y lo manejó a lo largo de la construcción de la pieza.

Con formato: Resaltar
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Sangría: Primera línea: 0 cm, Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Sangría: Primera línea: 0 cm, Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Fuente: Sin Negrita
Con formato: Fuente: Times New Roman, 10 pto
Con formato: Fuente: Times New Roman, 10 pto
Con formato: Fuente: Times New Roman

preservación del cuerpo; bien sea embalsamándolo, momificándolo o embalándolo. Ante el terror primitivo por la descomposición del cuerpo, la preocupación por conservarlo y la necesidad de perpetuar su imagen ~~--~~aun cuando se sabe que es perecedero~~--~~, aparece la reflexión por el lugar que pueda ocupar el cuerpo sin vida. Un ataúd-caja contiene a otra caja-cuerpo, que a su vez es contenedora de órganos que a simple vista no se pueden ver y sin embargo, como gesto de vida, resuenan dentro de él.

Se revela entonces la pregunta ¿~~C~~cómo suena la muerte? Se suele asociar el silencio a ~~éste~~este estado sin vida y ante la pregunta ¿~~Q~~qué contiene ese silencio?, aparecen imágenes como el último aliento, el eco de la caída de un cuerpo, un ritmo interrumpido… También se escuchan llantos y gritos contenidos. La muerte como estado de transformación del cuerpo, admite que los gestos de vida se continúen; otorga al cuerpo resistencia a desaparecer consintiendo su expansión, dejando que se escuchen sus ecos.

Una muestra de tal resistencia puede verse ante la muerte de una tortuga en la que la actividad de sus nervios ~~continua~~continúa y en el caso de la trucha, su corazón sigue latiendo rápidamente durante largo rato. En el cadáver humano los tejidos blandos que fijan el cabello y las uñas se retraen dando la impresión de que estos siguen creciendo, algunos músculos continúan moviéndose dado que el sistema nervioso puede mantenerse vivo durante un tiempo, lo que provoca espasmos y tirones en piernas y brazos.

~~Finalmente~~Finalmente, el cuerpo muerto sigue manifestándose a través de sonidos; las bacterias del sistema digestivo continúan con su actividad produciendo gases que en el intento de salir causan ruidos.

De esta manera, ~~remanece~~ permanece la presencia del ausente, el poder de la muerte que se convierte en fantasmagoría.

3.1 Los referentes. [t43]

La construcción de cuerpo de esta ~~propuesta,~~propuesta está basada en la

Con formato: Resaltar

Con formato: Resaltar

Con formato: Fuente: Sin Negrita

dDanza Butō~~Butoh~~ y en especial en el trabajo del japonés ~~Ko~~Kō Murobushi. Su recorrido como artista, bailarín y filosofía de vida son el parámetro de investigación desde el que se inspira la pieza.

El lenguaje coreográfico se alimentó de la *Danza Kandyan*, arte ancestral tomado como referente técnico que desarrolla el canto, la percusión y el movimiento. De este modo, se pretendía explorar el aspecto primario del cuerpo mediante la respiración-voz, el sonido-percusión y el movimiento-imaginario que dan una estructura de movimiento danzado de gran poder simbólico, expresivo y complejidad técnica en su ejecución.

Como elementos simbólicos que alimentaron la creación y trajeron al cuerpo-memoria de los bailarines recuerdos arcaicos e imágenes arquetípicas, se seleccionaron, por un lado, el Tarot de Marsella[22] del cual se escogió la carta del "Arcano Sin Nombre". Por el otro lado, el pueblo Selk`nam,[23] actualmente extinto y los muertos de Puerto Berrio[24], Antioquia. Este último referente, reúne y aterrizan la propuesta al contexto de Colombia, siendo el espejo de la reflexión por el lugar que ocupa el cuerpo muerto, temática global de *Columbario*.

Para el tratamiento del espacio escénico se tuvo como principal referente al artista Heiner Goebbels, reconocido por sus piezas escénicas en las que la composición musical y la escenografía cobran vida de tal manera que se convierten en protagonistas.

Sobre ~~ésta~~esta base conceptual y los referentes mencionados, Bernal diseñó un texto guía con la metodología de trabajo e inició una investigación sobre el movimiento, con el fin de crear un material coreográfico, utilizando el lenguaje que previamente había explorado con la Compañía Maldita Danza, con base en la deconstrucción de la *~~d~~Danza Kandyan* y algunos elementos del *Butō~~Butoh~~*. De igual

[22] De acuerdo con Alejandro Jodorowsky, el Tarot de Marsella es una enciclopedia de signos, un lenguaje óptico que se usa para ver el presente en una búsqueda sicológica profunda.

[23] Los Onas o Selk`nam~~,~~ fueron habitantes nómadas del norte de la isla Grande de Tierra del Fuego. Pintaban sus cuerpos y cubrían sus rostros con máscaras de troncos de árboles para sus rituales. En el siglo XIX las compañías ganaderas de los colonos ~~europeos,~~europeos pagaban muy buen precio por cada nativo muerto, lo que llevo a su total exterminio.

[24] Muchas familias de Puerto Berrio adoptaron un muerto ajeno; un NN arrastrado por el rio, por lo regular, una víctima del conflicto armado en Colombia. El culto incluye dar un nombre, un entierro y pedir favores, con la esperanza que algún otro adopte el cuerpo de los familiares desaparecidos y proceda con el mismo ritual.

Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Negrita
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Negrita
Con formato: Fuente: Sin Negrita
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Times New Roman
Con formato: Fuente: Times New Roman
Con formato: Fuente: Times New Roman
Con formato: Fuente: Times New Roman
Con formato: Fuente: Times New Roman
Con formato: Fuente: Times New Roman

forma, buscó reunirse con el equipo creativo conformado por Felipe Sanclemente y Tomáas Jaramillo como asesores de escenografía, Juana Del Mar Jiménez, asistente de dirección; Ricardo Roldáan, vestuarista; Carlos Romero, músico; Humberto Hernández, luminotécnico y, posteriormente, con Atala Bernal directora artística de la Compañía del Teatro Jorge Eliecer Gaitán.

3.2 Primer Movimiento: Aproximaciones. [t43]

Para el encuentro con los bailarines de la Compañía, el coreógrafo Jorge Bernal avivó deseo de una investigación individual y colectiva que nutriera el ser y el hacer del bailarín y su relación con el movimiento.

Durante el proceso, la dirección artística de la compañía a cargo de Atala Bernal, diseñó un plan de entrenamiento que respondiera a las particularidades que iba revelando *Columbario*. De igual forma, estuvo presente retroalimentando continuamente el trabajo coreográfico y de producción; el énfasis de sus cuestionamientos conceptuales dirigidos al grupo, aportó significativamente.

(IMAGEN Imagen 3. *Columbario*)
Entrenamiento Kandyan
Foto: David Idrobo

Como base del entrenamiento y con la intención de explorar la relación sonido-movimiento, Bernal impartió los principios de la *dDanza Kandyan* que incluyen varios estribillos que acompañan el movimiento; fue así como se escogió el repertorio del Ukusa o *Ddanza del águila*.

(IMAGEN Imagen 4. *Columbario*)
Del diario de Carolina Avellaneda

Con formato: Resaltar
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Sangría: Primera línea: 0 cm, Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

En cuanto a la construcción de estados de cuerpo, se propuso explorar con la técnica somática Noguchi Taiso[25]. En el primer acercamiento, el coreógrafo planteó un ejercicio de improvisación en el que los bailarines, percibiendo sus cuerpos como una bolsa llena de agua, sin órganos ni huesos, recibían impulsos que inducían vibración, diseñando y esculpiendo una narrativa con detalles precisos, rica en colores, texturas, temperaturas, olores, etc. Se armó consecuentemente, una partitura con inicio, desarrollo y final que se repetía varias veces y era contada verbalmente por quien estaba siendo modelado. Este ejercicio desembocó en una improvisación colectiva con la idea del cadáver exquisito: un participante iniciaba la narración y cuando terminaba otro retomaba la palabra con su propia historia. La improvisación buscaba ir al máximo desarrollo de una idea derivando en diversas voces, formas, tiempo y maneras de movimiento, sin soltar el hilo de la historia para promover y modular un estado susceptible de ser danzado a partir de otro estado en el que el cuerpo es la circunstancia presente.

(~~IMAGEN~~ Imagen 5. *Columbario*)

Del diario de Carolina Avellaneda

Como resultado de las improvisaciones, Bernal pidió la composición de un solo profundizando en las sensaciones y estados de cuerpo, para de allí encontrar maneras diferentes de moverse a las conocidas. Insiste en coger un solo camino y desarrollarlo: "...Hasta no secretar todo lo conocido en su cuerpo, no aparecerá el material que vamos a usar. ...", "...Limpiar hasta construir el movimiento

[25] La técnica somática Noguchi Taiso, fue creada en Japón por Michizo Noguchi (1914-1998). Su objetivo es el desarrollo de la singularidad de cada movimiento y atenuar cualquier tensión. Se basa en la inteligencia innata del cuerpo, el camino de menor esfuerzo, el ser movido y no moverse y en el imaginario del cuerpo como una bolsa llena de agua.

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Times New Roman, 10 pto

Con formato: Sangría: Primera línea: 0 cm

Con formato: Fuente: Times New Roman, 10 pto

Con formato: Fuente: (Predeterminada) Times New Roman

particular de esta obra”.

Coreógrafo y bailarines tuvieron conversaciones en las que la percepción del proceso tuvo total validez y en su momento, fueron aprovechadas para el montaje de la pieza. La bailarina Ana María Vitola reconoce la fuerza de la quietud de los cuerpos que yacen en el suelo, el movimiento engendrado en sus estómagos. Además, advierte que “La muerte puede llegar a convertirse en algo sabroso…”, “…Lo que se pudre también es vida”. La bailarina Angélica Acuña pone al descubierto una “pérdida de identidad, la impotencia, el encierro, el estar embalada y navegar por los estados…”. Del temor y la incertidumbre de algún modo presentes, el bailarín Michel Cárdenas menciona “se puede llegar a la representación y no al estado que se quiere”.

(IMAGEN Imagen 6. *Columbario*)

Cadáver exquisito realizado por los bailarines

Con formato: Fuente: Cursiva

Sergio Peña, bailarín invitado con una habilidad diversa, representó una demanda particular para el coreógrafo: descubrir su lugar en la pieza y la razón de estar allí. Peña aprendió, a su manera, el lenguaje coreográfico; en dupla con el bailarín y asistente coreográfico Santiago Mariño, desarrolló una propuesta a partir de tareas en espejo que remitían a la cotidianidad. Se incorporaronincorporaron, además, acciones con el referente de la muerte utilizando materiales orgánicos tales como tierra, ramas y agua, entre otros. Guiado por al músico Carlos Romero, exploró su propia voz y el instrumento de percusión *hang-drum*, material que dio pie a la canción de cuna que interpreta al final de la pieza.

Con formato: Fuente: Cursiva

Se introdujo el entrenamiento de *Butō*Butoh. Correr: los pies son la boca que besa el piso. El centro, siempre el centro… Correr y percibir el centro, desplazarlo hacia abajo, hasta la coronilla y más allá de la coronilla. Conciencia del eje que se pliega y se despliega. Caer. Caminar en cuatro apoyos como un felino. Desplazar la tumba pues allí se almacena el alimento, se come, se descansa y cada día se muere.

Con formato: Fuente: Cursiva

Ximena García, bailarina de *Butō* comenta al respecto: "~~P~~principalmente en la danza, la técnica es el fin, realmente se trata de virtuosismo. Creo que en *Butō*~~Butoh~~, la técnica es solo un medio para un fin y no el fin en sí mismo.

En el *Butō*~~Butho~~, no diría que estoy bailando, pero si diría que estoy siendo bailada por"[26]. ~~(entrevista a la bailarina de *Butō* Ximena Garnica).~~

~~Tomado de una entrevista a la bailarina de Butoh Ximena Garnica.~~

Con el objeto de crear una partitura en la que cuerpo y movimiento se piensen de modo no habitual, se introdujo el mito de la mandrágora [27]. Resaltando su forma semejante a la humana, Jorge Bernal dirigió~~e~~ una improvisación con la imagen de la planta germinando e insiste en mantener un desplazamiento direccional jugando con la profundidad del espacio, en la que el cuerpo adopta una torsión que permite ver su parte frontal y a su vez, mantiene la cabeza de perfil, semejante a las pinturas egipcias o como lo propone el coreógrafo Vaslav Nijinsky~~Vaslav Nijisky~~ en la *Consagración de la Primavera*. En una etapa posterior, expondrá la importancia de deconstruir el material de Ukusa con lo experimentado en la improvisación de la mandrágora, precisando movimientos en los que los bailarines mantuvieran el *bourrée* en cuarta posición y una constante y viva tensión de las piernas.

"Cuando el dolor me mata como un todo y me revive como un todo, aparece la oscuridad, corriendo con vientos giratorios, la forma de la oscuridad constante será cosechada como acero despierto."

(T~~t~~omado de los ~~Tomado de~~diarios~~l diario~~ de K~~o~~Kō Murobushi).

[26] Entrevista a la bailarina de *Butō* Ximena Garnica. AUTOR CONFIRMAR SI ES GARCÍA O GARNICA

[27] Desde la Antigüedad, la mandrágora ha sido objeto de numerosas leyendas, supersticiones y rituales debido a las propiedades mágicas que se le atribuyen. El mito afirma que el semen vertido por los ahorcados en una eyaculación *post ~~t~~mortem*, fecunda la tierra dando lugar a ~~nacimiento~~nacimiento de la planta y cuya ~~raiz~~raíz se caracteriza por su semejanza a la forma del cuerpo humano. Se cuenta que

Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Izquierda, Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Fuente: 10 pto
Con formato: Fuente: 10 pto
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Times New Roman, 10 pto, Resaltar
Con formato: Fuente: 10 pto, Español (América latina)
Con formato: Fuente: Times New Roman, 10 pto
Con formato: Fuente: Times New Roman, 10 pto
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Times New Roman
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Times New Roman, Cursiva
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Times New Roman, Cursiva, Sin Resaltar
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Times New Roman, Cursiva
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Times New Roman
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Times New Roman, Sin Resaltar
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Times New Roman
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Times New Roman, Sin Resaltar
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Times New Roman

Continuamente, la estructura coreográfica recibe aliento. Se probó una partitura a la que se dio el nombre de "Run Boy Run" o "Chico cCorre", —— por la canción de Yoann Lemoine, más conocido como Woodkid——, con la intención de resaltar la técnica, usando conteos precisos, estableciendo unísonos y un dibujo espacial definido. Todo ello retroalimentado por el lenguaje construido y experimentado –por la compañía Maldita Danza, la deconstrucción de la danza Kandyan y el trabajo de KōKo Murobushi. El fin perseguido era dar un tono espectacular a la danza, mostrar los cuerpos entrenados que se despliegan por el espacio y lo abarcan en su totalidad, movimientos precisos que caen con la rítmica de la música en contraste con gestos de carácter más bien incomodo, grotesco, caídas secas y una partitura sonora construida a partir de golpes contra el piso para luego finalizar con una ascensión del cuerpo en posición de perfil y un grito de afuera hacia adentro, como un ultimoúltimo gesto de vida.

"...tratar de ver lo novedoso, lo riesgoso y tratar de ejecutarlo encontrando la manera anatómica y saludable para el cuerpo que en algunos fraseos de movimiento no es fácil de dilucidar; ver en esos límites corporales (trabajar con las salientes ósea, codos rodillas, frente...) posibilidades de movimiento..."

(TtTomado del diario de AsdrualAsdrúbal Robayo)

)

(IMAGEN Imagen 7. *Columbario*)

Del diario de Carolina Avellaneda

Foto: David Idrobo

En cuanto a la escenografía, tan protagonista como el sonido y los

cuando se quería arrancar, su chillido era tan ensordecedor que podía matar a la persona que lo intentaba y por esto, se ataba al extremo de la cuerda de un perro y éstoeste al correr la desenterraba.

Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Times New Roman, Sin Resaltar
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Times New Roman
Con formato: Fuente: 10 pto

bailarines, se dispuso de una escultura de madera, un cuerpo pesado, firme, análogo a un tótem, con cualidades sonoras y de proyección de imagen: un columbario de madera compuesto de seis cajones de los cuales tres forman la estructura de la base y los otros son móviles. Es otro cuerpo de apariencia inerte en interacción con los bailarines que al habitarlo, ~~l~~o desmiembran, alivianan y transforman en materia sonora, en hogar y en tumba; es decir le otorgan vida.

"Todo suena", recalcaba Bernal. El sonido como energía que se expresa a través de la materia, en este caso el cuerpo, se convirtió en compañero del solo creado por cada bailarín. Para el momento, el quehacer de los bailarines era articular el solo y encontrar nuevo material para interaccionar con la escenografía apoyándose tanto en la sonoridad, la espacialidad y la imagen.

(~~IMAGEN~~ Imagen 8. *Columbario*)

Foto: Felipe Sanclemente

Explorar, preguntarse y volver a explorar, es la constante de esta etapa enganchada a la ~~existecia~~existencia ~~fisica~~física de la escenografía. ¿Qué nuevos lugares se crean y qué sucede en y con esos otros lugares al desplegar el columbario en el espacio escénico? Las primeras muestras de estas exploraciones con la caja develaron como se re crea el espacio con los cajones móviles. El recorrido del bailarín Michel Cárdenas suspendido en el cajón sin nunca tocar el suelo con los pies, fue el preámbulo que dio lugar a la escena "Una batalla consigo mismo".

Por su parte, la bailarina Ana María Vitola, respirando su sensualidad y el poder de lo femenino, recurre al arquetipo de la bruja con la imagen del cadáver al que le sigue creciendo el pelo, baila sobre el columbario desplazándose por los bordes dejando escapar un grito... Este material hizo parte de la ~~ultima~~última escena; en otras palabras, ~~re significa~~realza el lugar que el coreógrafo da a cada uno de los componentes de la pieza. Fue así como el grito, ~~--~~sin connotación alguna ~~mas~~más allá de la acción física~~--~~, ~~-~~dio origen al coro de las mujeres. Sus voces se difunden inundando el espacio, dando lugar al momento de las *Gritonas*,

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Negrita, Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Negrita

Con formato: Fuente: Sin Negrita

re-ordenado posteriormente, por una partitura sonora.

(~~IMAGEN~~ Imagen 9. *Columbario*)

Partitura compuesta por Carlos Romero

Carlos Romero encargado de la sonoridad de la pieza, ensayó una partitura en la que el sonido y voz de los bailarines debía aflorar; diversas resonancias ~~llegarón~~llegaron a ser parte del mismo paisaje. El músico insistió en la relación "movimiento hecho de cotidianidad y su expresión sonora". Este trabajo de voz complementado con las sesiones del ~~M~~maestro de *Butō*~~Butoh~~, Coco Villareal, fue el sustrato para que el bailarín Julián Alvarado encontrara un registro de voz, aprovechado luego para la escena- "Batalla consigo mismo".

(~~i~~Imagen 10. *Columbario*)

Partitura compuesta por Carlos Romero

Con la intención de continuar la exploración de cuerpo sonoro, se convocó~~o~~ a ~~-~~una sesión llamada~~ó~~ Concierto de Cuerpos. ~~una sesión llamada *Concierto de Cuerpos.*~~ Se escogió la técnica ~~-~~de exploración corporal Noguchi: el cuerpo como bolsa de agua, auto observarse desde arriba y activar el centro del cuerpo, reconociéndose en la realidad más íntima.~~...~~

Con el interés por construir una estética que unificara la pieza, se convocó a una sesión de maquillaje a cargo de la compañía Caretas, en la que los bailarines plasmaron en sí~~i~~ mismos el proceso transformación de un cuerpo muerto.

(~~IMAGEN~~ Imagen 11. *Columbario*)

Maquillaje

Foto: David Idrobo

Para lograr una puesta en escena afín en la que cada elemento tuviese un valor por sí~~i~~ mismo, el vestuarista Ricardo Roldá~~a~~n presentó~~a~~ una propuesta que

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Negrita, Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Negrita

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

jugó ~~jugando~~ con el color dorado y los tonos piel que cuentan sobre ese cuerpo-r~~í~~o, ese cuerpo que le sigue creciendo el pelo, la transformación de la piel y la insinuación de la desnudez.

(~~IMAGEN~~ Imagen 12. *Columbario*)
Bocetos de pruebas de vestuario por Ricardo Roldán

3.3. Segundo Movimiento: El Origen. [t~~43~~]

(~~IMAGEN~~ Imagen 13. *Columbario*)
Sketch realizado por Atala Bernal

El proceso continuó. Correspondía trabajar de manera más intensa, tratando con los materiales ya creados. Jorge Bernal subrayó siempre la necesidad de "apropiarse del lenguaje propuesto en la pieza; es ahí donde está parte de la riqueza de la creación". En la medida en la que los bailarines estuvieran convencidos de su propio trabajo podrían entregarse totalmente a ~~éste~~este, encontrando su rol, el deseo y la necesidad de estar imbricados con el trabajo todavía inédito. Todo el material creado hasta el ~~momento,~~momento era susceptible de ser usado, solo había que hallar la forma de hacerlo necesario.

"~~...~~En el aspecto creativo encuentro mi experiencia bastante emotiva y de confrontación; una apertura de mente y cuerpo de meditaciones en movimiento; de encuentros afortunados de desnudeces y confrontaciones mal llevadas y desatinadas; de esfuerzos por entrar y habitar la mente de un creador, entender sus móviles y potenciar sus objetos y emociones que dispone en la escena para el desarrollo de la obra.~~..~~"(

(~~IMAGEN~~ Imagen 14. *Columbario*)
Dibujo de ~~Asdrubal~~Asdrúbal Robayo

Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Resaltar
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Izquierda, Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Fuente: Cursiva

Para el prefacio, "El oOrigen", el coreógrafo imagina el columbario desmembrado,... entes celestes que vierten cuerpos terrenales y dejan ver su belleza en tanto son reubicados en el espacio,... ¡mMomento diáfano en el que la materia surge de la nada!

De acuerdo aDe acuerdo con lo trabajado con el bailarín invitado Sergio Peña -y sus exploraciones con la tierra, se da forma a lo que constituiría el primer Ccapítulo: 1. "Nómada, el Aantecedente del mMuerto". La presencia del bailarín anima la acción que conduce la pieza: un ave que extiende sus alas y picotea la tierra; un hombre oculta su rostro y golpea el suelo con los puños; un hombre muestra su cotidianidad, arranca una rama y muere… Es una danza que Peña construye en el acto.

(IMAGEN Imagen 15. *Columbario*)
Sergio Peña
Foto: Carlos Mario Lema

Para el segundo Ccapítulo 2. –"Nicho de Nnadie, Vviaje por el Rrío, Aacumular y qQuemarse", el coreógrafo concibe tres cuerpos colgados de cabeza que animados con la luz se sacuden cual cerdos ante el sacrificio. Bernal propone la canción "Perfect Day" de Loud Reed referenciando una de las escenas de la película *Trainspotting* en la que el protagonista tiene una sobredosis y cae al vacío. Aunque no fue posible hacer uso la canción, se menciona porque dejó una impronta en la interpretación de la -escena.

"*Colgando con trozos de carne, saltaré al vacío...*

(Tof"

Atala Bernal, directora artística, sugirió crear un hilo de pensamiento, con base en que cada bailarín re creara su mundo interno en rol escénico, situándolo en contexto y dándole sentido: ¿Quiénes son los seres que mueren sobre los

Con formato: Fuente: Sin Negrita, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Negrita
Con formato: Fuente: Sin Negrita, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Negrita
Con formato: Fuente: Sin Negrita, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Negrita
Con formato: Fuente: Sin Negrita, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Negrita
Con formato: Fuente: Sin Negrita, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Negrita, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Negrita
Con formato: Fuente: Sin Negrita, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Negrita
Con formato: Fuente: Sin Negrita, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Negrita
Con formato: Fuente: Sin Negrita, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Negrita
Con formato: Fuente: Sin Negrita, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Negrita
Con formato: Fuente: Sin Negrita, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Negrita
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Derecha
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Fuente: Sin Cursiva

cajones?, ¿Qué pasa por en ellos antes de morir?, ¿Es una agonía eterna?, ¿Qué pasa con los fluidos de su cuerpo?, ¿Cómo suenan?, ¿Cuál es su fin?, ¿A qué les temen?, ¿Por qué sufren?, ¿Cerdos presintiendo la muerte?

Los cuerpo yacientes trascurren por el ~~rio~~río. ~~...~~ ~~l~~La suspensión recuerda el peso de cada extremidad bajo la premisa del director "cabeza de nube y cuerpo de hierro". —¿Cómo moverse desde las entrañas?, ¿Cómo baila el páncreas? Y, retomando la improvisación de la bolsa de agua, ~~:~~ ¿~~Cuantas~~cuántas corrientes me atraviesan?, ¿Cómo lo hacen?

Cada bailarín hace un relato asumiéndose como muerto flotante sobre el río:

> ""Me asesinaron en la masacre de El~~l~~ Salado, fueron los paramilitares que me embalaron y me metieron en un carro tirándome por el río Alfares, cerca de Carmen de Bolívar"", (Angélica Acuña).

> ""Soy un sacerdote que cumple su servicio y un día me dispararon detrás de los oídos. Una niña me puso en una quebrada seca que cuando creció se llevó~~ó~~ mi cuerpo"", (Julián Alvarado).

> ""Caí en el mar… disfruto la sensación de estar suspendido en el agua. La belleza de estar suspendida con otros cuerpos en la mente. El dolor en la espalda, en las ingles. Mi familia me extraña, saben que no estoy muerta", (Ana María Benavides).

> ""Soy Diana de 46 años y desde hace mucho tiempo estoy en el r~~i~~ío Magdalena. Unos hombres entraron a mi casa y me violaron, con palmaditas juguetonas que se convirtieron en puños. A~~ú~~un siento la vibración de los golpes, el ardor en la piel", (Vanessa Henríquez).

Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Sangría: Izquierda: 2,5 cm, Primera línea: 0 cm, Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Sangría: Izquierda: 2,5 cm, Primera línea: 0 cm, Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Sangría: Izquierda: 2,5 cm, Primera línea: 0 cm, Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

“~~“~~Hace 20 minutos estoy en el río porque así lo quise. Estoy descubriendo el placer de morir. Decidió morir porque es un día perfecto”~~”~~. (~~Asdrual~~Asdrúbal Robayo).

(~~IMAGEN~~ Imagen 16. *Columbario*)
Vanessa Henríquez
Foto: David Idrobo

Las memorias sonoras registradas en la improvisación de *Concierto de c~~C~~uerpos* y que arrojaron una partitura, ahora emergían como memoria fugaz e intermitente. Hay nuevos referentes, el baile de las ~~c~~cholitas peruanas que siguen para ponerse pie, un tanto incómoda e inorgánicamente, hasta llegar a la posición de perfil de la mandrágora. “Un trozo de carne que se estira hacia abajo y hacia arriba, de tal manera que las fibras se empiezan a romper por un alargamiento que ocurre desde el centro”~~.~~” (Jorge Bernal).

Renace la partitura de la mandrágora como tercer ~~C~~capítulo ~~3:~~ “Mandrágora, b~~B~~atalla c~~C~~onsigo m~~M~~ismo”. Del ejercicio de deconstrucción del Ukusa, se prueban diversas músicas, que arrojaro~~ó~~n diferentes órdenes secuenciales con los que se logró que la energía del cuerpo en torsión mantuviera la cabeza de perfil, ocultando medio rostro.

(~~IMAGEN~~ Imagen 17. *Columbario*)
Mandrágoras
Fotos: David Idrobo

Inicia la batalla consigo mismos. El bailarín Julián Alvarado explora su voz al máximo llegando al ~~limite~~límite entre lo agudo y lo grave. *Dice:* “Lo ~~mas~~más bello de ~~c~~*Columbario*~~...~~ para m~~í~~ fue haberme devuelto la voz”. Interpreta una tonada que

Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Cambria, 12 pto, Sin Negrita, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Cambria, 12 pto, Sin Negrita
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Cambria, 12 pto, Sin Negrita
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Cambria, 12 pto, Sin Negrita, Sin Cursiva
Con formato ...
Con formato ...
Con formato ...
Con formato ...
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: (Predeterminada) Cambria
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto

el músico Romero desfigura en un sonido casi no humano. *Cae* y su espalda abraza el piso con un golpe seco.

(~~IMAGEN~~ Imagen 18. *Columbario*)
Julián Alvarado
Foto y dibujo: David Idrobo

Jugar al azar, siempre en la incertidumbre de saber s~~i~~í Sergio Peña cada vez recordaría toda la secuencia o se quedaría contemplativo.~~...~~ Allí estuvo la magia, asumir el riesgo y estar dispuestos a dar un giro en el último instante.

Los aullidos de Peña encadenan tres cajones lo cual -da comienzo al cuarto ~~C~~capítulo: ~~4.~~ "Vampiros. Gritonas. Una ~~H~~historia ~~S~~sonora sobre la ~~T~~tumba". Tres cuerpos- vampiros que luchan tenazmente por mantenerse fuera del piso: empujan, tiran, proyectan, extienden y presionan cuatro paredes en un intento por vencer la gravedad. Equilibrio, —coordenadas, poleas invisibles, chillidos de criaturas colgantes, en suspensión.~~...~~ ~~s~~Siempre en suspensión. Unas veces ligeros y flotantes,~~;~~ otras ~~veces,~~ con el peso del cuerpo a punto de someterlos.

"*Tratando de morir, empecé a vivir*

("

(~~IMAGEN~~ Imagen 19. *Columbario*)
Vanessa Henríquez
Foto: David Idrobo

Se presentaron~~an~~ las mujeres. El grito que al inicio tuvo un carácter meramente físico, se superpone al momento en el que los vampiros arrastran su cajón-ataúd. El duelo y el llanto se instauran como dramaturgia de este instante. Su repercusión sorda, continua y contagiosa desemboca en la partitura de movimiento de "Chico ~~C~~corre", mientras el bailarín Julián Alvarado atraviesa el

Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Negrita, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Negrita
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Negrita, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Negrita
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto
Con formato: Derecha
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto

espacio con una rama en la boca. Se presenta como analogía de la vida; caer y levantarse como lucha constante de todos los seres.

El columbario –el tótem–, fue para esta escena el contenedor de los cuerpos que se resistían a desaparecer. Gestos sonoros abandonando el cajón dieron inicio al ~~ultimo~~último ~~capitulo~~capítulo, ~~-~~el quinto: ~~*Capitulo* -~~"5. Columbario, Sseducción por ~~si~~sí m~~M~~ismo, ~~E~~escena sSexual m~~M~~elancólica". Cuerpos fragmentados en su ~~ultimo~~último aliento advierten su desnudez y el erotismo aflora en cada bailarín que se hace al amor a ~~si~~sí mismo. Es un clímax lleva a la ascensión del alma. Múltiples detalles del cuerpo de manera análoga se proyectan en una membrana-pantalla, gracias al efecto fantasmagórico de la cámara estenopeica. Julián Alvarado sostiene la rama en su boca y juega con la arena blanca como gesto de eyaculación, mientras Ana María Vitola danza ligera en el borde el columbario y Sergio los arrulla con una canción de cuna.~~...~~

"*Podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte*."

("

(~~IMAGEN~~ Imagen 20. *Columbario*)

Fotos: Carlos Mario Lema

Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto

Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Negrita

Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Negrita, Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Negrita

Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto

Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto

Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto

Con formato: Derecha

Con formato: Fuente: Cambria, 12 pto, Sin Cursiva

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

4. HABITAR MI CUERPO [t1]

Comentado [BG30]: Portadilla parte

(FOTO 1)

Foto: Daniela Amaya

Programa "Habitar ~~M~~mi ~~C~~cuerpo"

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Vivir, sentir, conocer el cuerpo [t2]

Por Bibiana Carvajal

"Habitar ~~m~~mi ~~c~~cuerpo" es un proyecto que parte de la danza y la investigación desde el cuerpo para trazar un camino de transformación del individuo, esperando resonar en su entorno social. Es un espacio que se construye de manera conjunta para reconocer el cuerpo femenino en todas sus dimensiones, ese cuerpo que ha sido violentado pero que al mismo tiempo es padre y madre, que le ha correspondido, por instinto de supervivencia, adaptarse a unas dinámicas masculinas a la hora de relacionarse con los otros, caracterizadas por la competencia, la dominación, la comparación, etc. La separación entre el cuerpo y la mente, pensamiento construido desde una sociedad patriarcal, el cuerpo es un

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Sangría: Izquierda: 0 cm, Primera línea: 0 cm, Interlineado: 1,5 líneas

Comentado [JC31]: Perfil

Con formato: Fuente: Sin Negrita

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Sin Negrita

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

lugar para olvidar y no sentir, donde cada vez es más difícil tomar decisiones sobre las acciones más básicas de la vida.

En este proyecto el cuerpo es el primer territorio y el primer lugar del que cada ser humano se puede y debe hacer cargo y allí aparece el movimiento como una forma para reflexionar sobre sí, sobre las estructuras propias, las relaciones que construyen las mujeres consigo mismas y con los otros.

Fue así que el movimiento y el cuidado fueron ejes transversales que atravesaron este proyecto piloto que se desarrolló en tres fases: La primera llamada "Grupo focal", fue un encuentro entre maestros de danza, líderes locales y personas que han trabajado la medicina natural o la psicología, donde se encontraron unas líneas comunes para el trabajo con la comunidad. La segunda fase fue el encuentro del "Grupo focal" con grupos de mujeres en las localidades de Ciudad Bolívar y Tunjuelito donde se realizaron talleres de ocho sesiones llamados: "Mujer(es) territorio. Cuerpo en movimiento para el autocuidado y empoderamiento". Después de ello el "grupo focal" se encontró para hacer la evaluación de los encuentros con la comunidad en las dos localidades y ver cuáles fueron los aspectos que funcionaron y cuales podrían mejorar.

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Durante los talleres que se desarrollaron con tres grupos diferentes en las localidades de Ciudad Bolívar y Tunjuelito, se trabajó alrededor del cuerpo femenino con ejercicios prácticos y espacios de diálogo para habitar y vivir el cuerpo de una manera consciente. Entre los maestros y las mujeres participantes (también asistieron hombres a estos espacios) se trataron aspectos relacionados con lo femenino donde se realizaron ejercicios prácticos y rituales para reconocer las emociones que van dejando huellas y van trazando cartografías en el territorio físico; se trataron temas como el cuidado y el autocuidado, la frustración, el sostener ¿qué me sostiene?, la maternidad, los ciclos, la contención y la transformación, las responsabilidades, la soledad, entre otras cosas.

De esta manera se empieza a gestar un semillero de investigación donde la pregunta se centra en el cuerpo femenino, reconociendo sus capacidades físicas, sus características emocionales y cíclicas, lo que le permite las mujeres conocerse y

reconocerse a través de acciones cotidianas, y así, cuidarse y reflexionar sobre su lugar de ser mujer en este mundo.

Foto: Felipe Camacho
Programa "Habitar ~~M~~mi ~~C~~cuerpo"

Una ruta hacia la salud y la felicidad [t2]

Por Rodrigo Estrada

Durante los meses de agosto y septiembre se llevó a cabo el laboratorio "Habitar mi cuerpo" en los barrios Tunjuelito, Arborizada Alta y Lucero Bajo. Este laboratorio (ocho~~8~~ sesiones en cada lugar) estuvo dirigido, principalmente, a las mujeres de las localidades y tuvo como objetivo promover el cuidado del cuerpo y redefinir los roles y las posibilidades de la mujer en su comunidad.

Desde antes de que se diera inicio a los encuentros, se planteó, por parte de los maestros-facilitadores, la necesidad de estar a la escucha de las condiciones y la naturaleza de cada grupo~~.~~ ~~y p~~Por ello se evitó crear una estructura definida para la

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Izquierda, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Resaltar

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Comentado [BG32]: Falta perfil del autor

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

realización de los talleres. Esta disposición mantuvo abiertas las estrategias y posibilitó una dinámica orgánica en el desarrollo del laboratorio.

Las mujeres que asistieron a la cita venían de diferentes espacios y por razones diversas. Hubo grupos de la tercera edad, practicantes de aeróbicos que esperaban tomar un curso de danzas folclóricas. Hubo madres con sus bebés, y mujeres directoras de grupos de danza de adulto mayor y profesoras de yoga que habían trabajado en las casas para la igualdad de la mujer. Y tTambién estuvo quien sencillamente venía de su casa, o de su tienda, a ver qué podía encontrarse al tomar un taller sobre el cuidado del cuerpo. Toda esta diversidad permitió un encuentro enriquecedor, en el que cada una tuvo la oportunidad de transformarse, en mayor o menor medida, y de ampliar su mirada con respecto a sí misma, y a cómo venía relacionándose con su entorno. En términos generales, fue posible para muchas de ellas un despertar, un cambio de perspectiva que al fin de cuentas ha de ser reproducido en sus propios círculos.

Hubo preguntas que guiaron las reflexiones, y que dispararon ideas que ellas mismas iban construyendo a través del diálogo: ¿Qué acción o decisión en mi vida me ha hecho sentir una mujer libre y valiente? ¿Qué mujer soy? ¿Qué ha hecho cada parte de mi cuerpo por ~~mi~~mí ser mujer? ¿Qué significa para mí ser mujer? ¿Qué puedo compartir de mi vida y experiencia a otras mujeres más jóvenes? ¿Qué tipo de tareas son para las mujeres y cuáles son para los hombres? y, ¿por qué? Si pudiera reorganizar estas tareas, ¿cómo sería? ¿Qué he construido en este mismo espacio?

Abiertas a estas reflexiones, se podía ver que algunas de ellas ya habían emprendido un viaje hacia la libertad, que habían decidido regalarle a su cuerpo tiempo y salud, que habían comprendido el valor de sí mismas; pero también podía percibirse que algunas estaban aún por lanzarse al cambio. Los preceptos de la comunidad y las dinámicas familiares han puesto a la mayoría de ellas en un lugar en el que sus tareas consisten principalmente en ocuparse de los demás;, hijos, padres, hermanos y esposos. En muchos casos, además de estas responsabilidades heredadas de las pasadas generaciones, tienen que ir afuera a buscar trabajo. (¡más trabajo!). para poder garantizar el funcionamiento de sus hogares. Pues bien, el

laboratorio buscaba permitirles una mirada distinta, un tiempo para que se ocuparan de sí mismas, para que se proporcionaran un merecido cuidado.

El movimiento y la reflexión sobre el cuerpo fueron una constante en los encuentros. El movimiento resultó ser acertadamente sanador. Algunas de ellas estuvieron manifestando lo importante que les resultaba el simple hecho de activar sus huesos, sus músculos y sus órganos. La vida era diferente, sin duda, al hacer circular la energía que las conectaba con el mundo. Acostumbradas a vivir para trabajar, encontraron que había maneras de utilizar el tiempo con resultados más fructíferos para el espíritu. También entendieron que el cuerpo mismo tenía respuestas para su bienestar. El corazón, los riñones, la piel, la lengua, todo podía ser movilizado para alegrar el ánimo y sanar los pensamientos. Después de esto, el alma volvía a la casa con más claridad, con más fuerza y con la maravillosa condición de iluminar a la gente que las rodeaba.

Algunos hombres estuvieron presentes en los talleres~~,~~ y esto fue más que positivo, pues las preguntas sobre 'ser mujer' deberían ser planteadas y pensadas por la totalidad de la comunidad. De seguro, una presencia mucho mayor de los varones en este tipo de encuentros contribuiría a un cambio general de perspectiva sobre los roles, los oficios y las posibilidades de las mujeres en la casa, en la ciudad, en el mundo; ~~y s~~Sin embargo, el hecho ~~de~~ que hubiera uno o dos o tres hombres en cada taller dio a entender que las preguntas sobre la mujer no son exclusivas del género. Este es un paso adelante, un importante paso para crear relaciones más humanas y más amorosas entre los integrantes de una comunidad.

Se ha abierto una ruta. "Habitar m~~m~~i ~~c~~cuerpo" es un plan político y una posibilidad creativa. Las mujeres que asistieron han activado nuevas preguntas para sí mismas y para sus compañeras. Lo que hay en adelante es seguir creando consciencia, seguir construyendo un cuerpo emancipado, saludable y feliz.

(FOTO 3)

Foto: Felipe Camacho

Programa Habitar ~~M~~Mi C~~C~~uerpo

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Autocuidado y empoderamiento [t2]

Entrevista a Guentcy Armenta[28]

Por Rodrigo Estrada

¿Cuál fue su rol y cuál su propósito durante el laboratorio "Habitar mi cuerpo"?

[28] La biografía de Guentcy Armenta es amplia y los campos en que se ha desempeñado son variados. Se ha movido entre la medicina, la poesía, el teatro, la danza, el cine, la música y la educación. El aporte a este programa es incalculable. En el siguiente link se puede encontrar el trabajo que realiza: http://guentsy.blogspot.com.co/

Con formato: Izquierda, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Resaltar

Comentado [JC33]: Autor: Quitar nota al pie.

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Comentado [BG34]: Falta perfil del autor

Con formato: Fuente: Sin Negrita, Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Negrita

Con formato: Fuente: Sin Negrita, Cursiva

Éramos facilitadores y nos propusimos el objetivo de intercambiar los conocimientos que cada uno de nosotros tenía claros[29]. Personalmente, estaba interesada en compartir mi proceso de autocuidado, que ha sido muy importante en mi vida. Sé que puedo ayudar a mucha gente con las cosas que he aprendido para hacerme cargo de mis procesos de salud, de mis procesos de autonomía, de mi propia vida, de mi familia, de mi casa. Me interesó invitar a la gente a colaborar colectivamente. Sé que cuando hay un proceso de autocuidado, realmente podemos tener una responsabilidad colectiva. Cuando yo sé ayudarme a mí misma, puedo ayudar a los otros. Cuando yo aprendo a resolver un problema importante de mi vida, estoy en capacidad de ayudar a resolver el problema de muchos. Cuando yo conozco mi cuerpo, puedo reflejar el cuerpo del otro; si yo conozco mi cuerpo hago que recuerdes fácilmente el tuyo.

Tuvimos un intercambio de experiencias entre las mujeres que participaron y nosotros, los facilitadores. Por cierto, me gustó mucho haber trabajado con Yovanny Apellido, porque hicimos una pareja bastante interesante y complementaria para lo que nos proponíamos, que ayudó muchísimo a que las mujeres tuvieran confianza y se soltaran, se entregaran al grupo y al conocimiento de sí mismas y de su cuerpo. Fue un verdadero intercambio que permitió que nos conociéramos.

Lo que descubrimos a través del proceso fue que era importante hablar de autocuidado, que era importante "Hhabitar mi cuerpo". Ese punto me pareció pertinente, porque el autocuidado realmente nos empodera, nos hace creer en nosotros, nos hace dar cuenta de la importancia de tomar decisiones a tiempo, oportunamente, y de aportar nuestra palabra. Entendemos que está de por medio el bienestar de nosotros mismos y de todos y que es algo que no se puede aplazar, que hay que hacerlo con urgencia. También entendemos quiénes somos y cuáles son nuestros valores y cuáles son nuestros límites, y la importancia que tiene

[29] Los maestros permanentes de estos talleres fueron Yovanny Martínez, Estefanía Gómez y Felipe Torres. Cada uno lideró, respectivamente, los encuentros llevados a cabo en Arborizadora Alta, Lucero Bajo y Tunjuelito. Guentcy Armenta y Laura Contreras se desempeñaron como maestras invitadas. Guentcy acompañó a Yovanny y a Estefanía, y Laura formó equipo con Felipe.

Con formato: Fuente: 10 pto

trabajar en colectividad. Es muy importante el autocuidado, porque nos empodera como padres, como familia, nos empodera como personas y como comunidad.

¿Qué encontró en los grupos que participaron de este proceso~~,~~ y qué les entregó ~~usted~~ a esas personas?

Con formato: Fuente: Sin Negrita, Cursiva

Encontré personas que estaban ya organizadas. Estuve con dos grupos en Ciudad Bolívar y ambos llegaron organizados. El primero, por la cantidad de veces que nos vimos y por la profundidad del proceso, fue para mí el más interesante. Me gustó mucho encontrarme con un grupo ~~queriendo~~ que buscaba resolver sus problemas económicos colectivamente: aprendían a hacer cosas con sus manos, artesanías que les posibilitaran mejorar su economía en el hogar.

Realmente yo comencé aprendiendo a hacer esas cosas. Me causó mucho interés lo que hacían. Me llamó la atención ver cómo transformaban y reciclaban cosas que habitualmente mandamos a la basura. Estaban trabajando y haciendo cosas bellas y útiles. Yo en ese momento tenía un monedero hecho con las anillas de las latas de cerveza, que había conseguido con una mujer en la calle. Me acuerdo que les regalé a ellas ese monedero, porque se interesaron en ese objeto, y después empezaron a hacer unos bolsos con ese material. Con ellas aprendí a tejer manillas. Acompañarlas en ese proceso me alegró, y además esto facilitó que nos conectáramos de inmediato, porque yo tuve un verdadero interés en hacer algo con ellas, y ellas se interesaron en enseñarme. A partir de ahí empezamos el proceso.

El otro grupo estaba conformado por mujeres gestantes y mujeres con bebés. Este grupo estaba en otra tónica. Estaba necesitando apoyo para cuidar a sus bebés, para aprender cosas que les permitieran mejorar su relación con los niños. Tenían una necesidad de ayudarse entre ellas, descubrir un grupo que les permitiera solidarizarse y apoyarse mutuamente para poder encontrarse mejor con sus hijos y con ellas mismas. En ese sentido era un grupo muy diferente al primero.

En el grupo de las mujeres trabajadoras, que estaban transformando materiales desechables, reutilizándolos para hacer materiales útiles al hogar y artesanías de valor para mejorar sus economías, encontré un hombre, un joven que estaba enseñando a las mujeres estas labores. Él era el maestro, un chico joven, que participaba igual que ellas, con mucha tranquilidad. Lo noté muy colaborador con lo que estaba pasando, no se sentía incómodo por ser el único hombre, y quizás el hecho de estar enseñando le permitía querer aprender y querer recibir. A mí me gustó mucho su presencia. Después descubrimos que era una persona que tenía problemas de limitaciones personales, que había ido resolviendo poco a poco a lo largo de su vida, en un proceso de autoayuda y autocuidado. Él, que es bailarín de danza urbana, estaba resolviendo problemas graves que le impedían moverse. Además hacía de fotógrafo~~,~~ y nos ofreció su trabajo para poder llevarlo a la comunidad como muestra del proceso que estábamos realizando con las mujeres. Él estaba muy interesado en trabajar con nosotras~~,~~ y eso me gustó mucho.

Había también bebés. Llegaban abuelas o mamás con sus niños, un poco pendientes de ellos. Yo siempre estoy muy interesada en vincular a todos los presentes en lo que estoy haciendo, y en donde yo estoy quiero que también los niños entiendan lo que estoy diciendo. Hablo para todo el mundo. Recuerdo a un niño que al principio fue tímido y después logró integrarse. Jugaba, corría, bailaba, dejaba a su mamá libre, o se dejaba tocar de nosotras, de Yovanny, de mí y de las otras mamás.

Al otro grupo, de las mujeres gestantes y con bebés, solo lo visité tres veces. Yo me había propuesto ayudar a descansar a las mujeres. Quería hacer una relajación de cuello y de hombros, y enseñarles masajes para los niños. Pero me sorprendió ver que había varios hombres en el grupo, y quise aprovechar la oportunidad. Como eran mujeres que acababan de tener bebés, hablé del control de natalidad~~,~~ y de la sexualidad~~,~~ ~~d~~Del orden de la vida, del gobierno de la vida y de lo que significa ser papá. Quería aprovechar eso porque yo sentía que no iba a tener otra oportunidad, y ~~que~~ era urgente hacerlo. Entonces, en ese momento, yo cambié el programa e inicié con una conferencia para los hombres, ~~en donde~~les hablé específicamente de la importancia de que el hombre se apersone del control

de eyaculación para el control de natalidad. El control de la natalidad está en manos de los hombres porque son ellos los que pueden controlar la eyaculación. Se aprende eso como se aprende a orinar. Quise, pues, invitarlos a que enseñaran a sus niños cómo funcionaba el control de esfínteres, porque así mismo se aprende el control de la eyaculación. Como estaban con sus mujeres, yo me tomé el atrevimiento de hablar de la próstata, de los testículos y de qué se podía hacer: la importancia de coger el escroto en el momento en que el hombre está con las ganas de la pequeña muerte… ~~e~~En ese momento final, hay que jalar el escroto, separarlo de los testículos; eso hace que el hombre no pueda eyacular. Eso lo puede hacer él mismo o también la compañera. Además, hablamos de aprender a respirar, de respirar junto con su compañera. En ese momento hice unos ejercicios de respiración entre parejas. Lo que significa mirarse, estar consciente de todo el cuerpo.

Aproveché para hablar de una ley de acupuntura que generalmente nadie la relaciona con eso, es la ley del orden y del gobierno de la energía masculina y femenina. En acupuntura, la nutrición es la energía femenina y el gobierno es la energía masculina, es el orden. Se dice que el mejor gobernante es el mejor servidor. Hablé de los órganos masculinos, de los órganos femeninos y de cuál es su relación. Tenemos seis órganos femeninos que trabajan como esposos de seis órganos masculinos. Los órganos masculinos son de limpieza~~…~~ y la limpieza de los lugares públicos de la casa debe ser hecha por los hombres. La energía masculina se cualifica limpiando. Cuando un hombre se siente triste, desvitalizado, con baja autoestima, impotente, hay que limpiar, barrer, cocinar, lavar. Hay que hacerse cargo de la limpieza de la casa, de sus propios objetos, porque esto lo empodera. Aproveché entonces para hablar del empoderamiento del hombre~~,~~ y también de esa gran pregunta que tienen todos los hombres al momento del parto: ¿Yo quién soy ahora? El hombre cree que no tiene ningún lugar. Y el hombre tiene un lugar muy importante (que suele entrar en conflicto con su propio ego, pues se trata de algo que no es respetado, ni valorado): el trabajo doméstico: limpiar, cocinar, lavar pañales, barrer. Esa es la tarea del papá después del parto: la limpieza, el cuidado. La de la mamá es la teta, la nutrición. Entonces aproveché para hablar de la

importancia que eso tenía para la salud del hombre, para el intestino, para el estómago, la vesícula biliar, los riñones, la vejiga. El hombre que no limpia se puede enfermar a sí mismo. Es como el que está estreñido, guarda basura en su cuerpo.

(FOTO 4)
Foto: Daniela Amaya
Programa Habitar Mi Cuerpo

¿Qué se logró al cabo de los talleres?

Con formato: Fuente: Sin Negrita, Cursiva
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

En el primer grupo, el de las mujeres artesanas, yo sentí un proceso muy bonito en el sentido de la comunicación. El proceso mismo fue generando un intercambio entre ellas, un intercambio de lo que hacíamos: trabajos de expresión corporal, de danza, de sonidos. También se contaban las dificultades, los problemas de salud y del hogar. Me di cuenta de cómo empezaron con mucha desconfianza. Las noté muy bajas de energía, con pereza de participar; se quedaban escuchando, se retiraban un poco lejos si había que hacer algo físicamente; tenían miedo de exponerse, miedo de hablar, pero poco a poco fueron participando más, hasta que empezaron a confiar en su cuerpo, a darse cuenta de que sí podían. Les daba mucha gracia mi presencia, porque yo soy bien grande, y verme a mí jugar como un niño y tirarme al piso sin poner límites a mi cuerpo las animaba bastante. También les gustaba mucho la presencia de Yovanny, y la forma tan segura como él las animaba a bailar. Se generó un ambiente muy lúdico, de mucho juego y de mucha confianza entre nosotros, donde todos podíamos hablar lo que queríamos hablar.

Noté un empoderamiento de las mujeres para atreverse a decir lo que les pasaba. También hablaron de la importancia de los procesos de autoayuda, que les aportaban al conocimiento de sí mismas, al conocimiento de su cuerpo, a la comprensión de sus problemas emocionales. Se dieron cuenta de que podían responder a los problemas por graves que fueran, y de que ellas podían encontrar nuevas soluciones a cosas que antes no habían podido cambiar, y empezaron a practicar lo que hacíamos en las reuniones. Entendieron ir al hospital no era la

única opción, sino que había cosas que ellas podían cambiar por sí mismas. En ese sentido, esa palabra "empoderamiento" comenzó a tener vida en el grupo. Me llamaron la atención, por ejemplo, dos mujeres mayores. Eran dos hermanas, muy tímidas, pero con las manos eran tremendas. Poco a poco comenzaron a hablar. Estaban muy interesadas, nunca faltaron a las reuniones. También eso fue muy bonito del grupo, que había una participación constante. Estaban interesadas en lo que estaba pasando, sentían que lo que estábamos hablando sí aportaba a su realidad, sí era aplicable, fácilmente aplicable, sin ningún costo más que la propia consciencia de nuestra respiración, de nuestro tacto, de nuestras manos, de nuestra escucha, de nuestra palabra. Entendieron que era importante conocer lo que pensamos y decidir lo que queremos pensar y lo que queremos hablar, y qué no queremos decir ni pensar, y cómo influyen nuestros pensamientos en nuestras emociones, y cómo nuestras posturas corporales pueden cambiar nuestra manera de pensar, nuestros estados emocionales, cómo podemos confiar en nosotras mismas, cómo podemos estar creativas y cambiar nuestra realidad cuando de verdad queremos cambiarla.

¿Qué podríamos seguir haciendo (Idartes y artistas) como actores que pueden propiciar una transformación social?

Yo enseño *danzoterapia*, y ~~yo~~ me sentí viviendo un proceso de *danzoterapia*, utilizando la danza para el mejoramiento de la vida de las personas que participaron. Me parece que, según lo que escuché de las mujeres, ellas tienen preguntas específicas a las instituciones, a los artistas. Ellas pueden decir: "Necesitamos una persona que nos enseñe a bailar salsa, por decir algo; necesitamos personas que nos enseñen a bailar merengue, tango. Lo que sentí es que es importante preguntar a la comunidad, escuchar sus necesidades reales. Creo que las instituciones deberían estar a la escucha de eso para enviar personas que puedan cumplir esas expectativas y para que la comunidad se pueda enfocar de acuerdo a sus verdaderas preguntas. Eso es más importante que hacer propuestas nosotros.

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Sin embargo, fue pertinente lo que nosotros fuimos a proponer. Yo estaba interesada en un proceso de autoayuda. En un proceso de autocuidado se puede tener una perspectiva de responsabilidad colectiva de la vida. Si tengo realmente una responsabilidad colectiva de la vida, tengo que tener una postura de autocuidado, porque de mí depende el bienestar de la comunidad. Si yo estoy bien, la comunidad va a estar bien. Hay cosas que la comunidad no me puede resolver y por las que tengo que responder yo, porque soy yo la que sé lo que requiero para estar bien, y sé dónde conseguirlo y cómo conseguirlo. Hay cosas básicas que yo tengo que resolver, aunque también hay cosas que la comunidad me puede ayudar a solucionar. En ese orden de ideas, por un lado están las preguntas particulares a cada mujer, y por otro las preguntas de grupo.

Hay grupos que quieren trabajos artesanales o en artes plásticas. A estas mujeres les escuché que querían apoyo en danzas específicas. Les interesa bailar ciertas cosas. ~~¿Sabes?, c~~Creo que las mujeres y los grupos de las comunidades tienen problemas muy concretos que resolver. Si les lleváramos las personas que les ayuden a resolver las preguntas, si les lleváramos los materiales adecuados, estaría mejor aprovechado todo lo que las instituciones están en capacidad de dar. Porque las comunidades saben claramente cuáles son sus problemas. Entonces nosotros, más que llevar propuestas, debemos escucharlas.

Ahora, este proceso que hicimos con estos dos grupos, en base a una evaluación final que tuvimos, mostró que vale la pena continuarlo, que realmente es una necesidad. Se requiere continuar generando espacios de autocuidado y de responsabilidad colectiva de la vida, donde la gente pueda hablar de sus problemas de salud, de sus problemas familiares, de sus problemas cotidianos, de las relaciones padre-madre, esposo-esposa, madre-hijo. Porque hay problemas gravísimos; hay gente que está muy encerrada en sus hogares, viviendo problemas crónicos que podrían abrir, para encontrar soluciones reales.

Por ejemplo, en el lugar de las mujeres con hijos, es maravilloso poder encontrar que (aunque las mujeres no lo digan —y nosotros lo podamos prever, podamos prever eso como personas—) estamos viviendo lo mismo; es decir, somos papás, somos mamás~~,~~ y sabemos lo que la gente está viviendo, sus

problemáticas, porque todos vivimos cosas parecidas, unos más pobres otros más ricos.

Estos son espacios que vale la penas mantener, porque estas mujeres hablaron de la importancia que tenía reunirse con otras mujeres, poder tener un espacio de juego colectivo con sus niños, tener un espacio donde se hable de cómo resolver un dolor de estómago, cómo alimentar a sus niños mejor, cómo ayudarse mutuamente con la confección de vestidos, con el intercambio de ropas; cómo intercambiar nuestras cosas, qué juegos hago yo con mis niños, qué juegos haces tú, qué masajes hago yo para mi bebé. Qué bueno poder, entre todas, hacer masajes juntas para nuestros niños, y todas juntas apoyarnos. Que muchas veces, cuando estamos encerradas en las casas, nos da pereza, estamos aburridas, los niños están abandonados, y cuando estamos juntas, o juntos, en comunidad, nos empoderamos. La comunidad empodera. Eso es lo que tiene más interesante el trabajo en comunidad, la comunidad hace dar ánimos, da fuerza, dan ganas de hacer las cosas entre todos. Entonces una mamá que está perezosa, aburrida, enferma, si se encuentra con un grupo de mujeres o de padres que están intercambiando esa ayuda, pues se va a sentir animada, y va a colaborar y va a tener una mejor relación con sus hijos, con su propio cuerpo, va intercambiar, se va a comunicar, va a tener una responsabilidad con la colectividad y con ella misma. Cuando la gente está encerrada en su casa sola, la gente se aburre, la gente pierde el interés, la gente se duerme, la gente se deja llevar de su baja autoestima, de su miedo de vivir. La gente se muere fácilmente cuando no tiene salidas. Pero cuando hay comunidad y se siente el grupo que apoya, la gente se anima y sale a solucionar sus problemas.

5. DANZA Y SALUD [t1]

(FOTO 1)

Foto: Laisvie Ochoa

Taller Fascia y Movimiento

La Casona de la Danza 2015

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Comentado [BG35]: Portadilla parte

¿Qué es la fascia? {T2]

Por Haike Irina Amelia Stollbrock[30]

Importancia, especificidades y recomendaciones {T3]

La fascia hace parte de esos términos cuyo uso está en ascenso. En los últimos años se ha convertido en el hallazgo clave para explicar mejor la biomecánmica del movimiento y la postura. Anatómica y fisiológicamente, produce continuidad, unidad e interrelación en el organismo. Pero también, está en íntima relación con el sistema nervioso y sirve como sustrato a la propiocepción, la memoria corporal, la adaptación y el movimiento con bajo gasto de energía.

¿Qué es? Es el tejido conectivo: un tejido continuo que conforma un sistema tridimensional que envuelve y protege cada una de las estructuras en el cuerpo. Crece y se desarrolla a la par que cada una de estas estructuras desde el cigoto o primera célula, a través de toda la vida fetal y finalmente, también en el adulto. Este material fibroso compuesto por proteínas como colágeno y elastina, agua y células, separa, da forma, protege y organiza los elementos dentro de una malla de tensión tridimensional. Como veremos más adelante, entre la tensión de la fascia y la compresión de los huesos se hace posible la arquitectura de nuestro cuerpo o soma vivo.

En términos más gráficos: la fascia, a modo de pijama, recubre el todo el cuerpo como la piel o como envuelve el celofán la carne, como una media velada envuelve a la pierna. Así, cada una de las estructuras anatómicas está envuelta en su vaina fibrosa o fascia, sean estos huesos, vasos sanguíneos, nervios, órganos, músculos, tendones u órganos. La fascia es la cobertura blanca de la naranja que se encuentra bajo la cáscara, entre cada gajo y entre cada célula jugosa.

Es un tejido fibroso que está presente en el mundo animal y vegetal. Imagínense el tejido blanco que rodea la cáscara del huevo por dentro, los pedazos

[30] Perfil

Con formato: Izquierda, Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Resaltar
Comentado [BG36]: Falta perfil de la autora
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Resaltar
Con formato: Fuente: 10 pto
Con formato: Fuente: 10 pto
Con formato: Fuente: 10 pto, Español (Colombia)

blancos de rila que atraviesan la carne cruda, la recubierta fibrosa y blanca de la mandarina. …Unas medias veladas para cada elemento que hay en nosotros. Su textura y grosor difieren dependiendo de la zona.

Aquí aparecen las claves: ~~R~~recubierta, proteger, organizar, envolver, separar, nutrir~~…~~

Y más: sensibilidad y propiocepción, tensión, deslizamiento de estructuras, cicatrización~~…~~

Pero los anatomistas clásicos quitaban la fascia con su escalpelo para encontrar e~~E~~l órgano, e~~E~~l músculo o e~~E~~l tendón, y desechaban el tejido que lo envolvía, pero que, hoy se sabe, garantiza la función, la nutrición y define la forma. Esto se debe, en parte, a que la fascia viva difiere esencialmente de la fascia de los cadáveres que aún hoy son el objeto de estudio en anatomía. Muerta, estará seca y pegada al tejido subyacente. Viva~~,~~ construye puentes dinámicos entre las fibras que van creando y deshaciendo enlaces según el movimiento~~. …;(~~Ver el v~~v~~ideo de Guimberteau~~)~~ *Strolling under the skin*~~, (~~2013).

~~Como tal, n~~No es un término nuevo pero sus descubrimientos son muy recientes y el interés ha crecido en los últimos ~~10~~ diez años. En el 2007 se realizó el primer congreso en torno a la fascia y su investigación. Su auge, se debe a que ha cambiado conceptos básicos de la anatomía y la fisiología~~,~~ y en consecuencia, está evolucionando el trabajo para masajistas, terapeutas manuales, para los cirujanos en el quirófano, y a su vez para deportistas y bailarines. Ya no se estira un músculo porque eso es imposible, estiramos una cadena miofascial, siempre: el músculo, tendón, las vainas fibrosas~~…~~ todo el trayecto.

No hay elementos aislados en nosotros, hay un continuo. La fascia es su envoltorio universal a pequeña y gran escala. Va recubriendo y conectando todo desde los pies a la cabeza, y desde el interior hacia el exterior o al revés. Los cambios que sucedan en un punto distante se van a transmitir a través de la red a todo el resto del cuerpo. Del apoyo de los pies sobre el suelo, dependerá el tono de la espalda y la posición de la cabeza, por ejemplo.

(FOTO 2)

Con formato: Fuente: Sin Negrita

Con formato: Fuente: Sin Negrita

Con formato: Fuente: Sin Negrita

Con formato: Fuente: Sin Negrita

Con formato: Fuente: Sin Negrita

Con formato: Fuente: Sin Negrita

Con formato: Fuente: Sin Negrita, Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Fascia

(FOTO 3)

Fascia

La fascia superficial, la fascia profunda y las cadenas miofasciales. {T3}

La fascia superficial, está justo debajo de la piel: entre la piel y el músculo o entre la piel y el hueso. En su interior hay tejido adiposo, o grasa, y se ramifican los vasos sanguíneos, linfáticos y las terminales nerviosas. En palabras de la Dra. Carmen Otero, quien trabaja en Medellín: "La fascia superficial es como un mameluco o pijama de bebé. Si está holgada, duermes bien. Si está apretada, no hay espacio para estar cómodos o moverse"."

Idealmente está suelta y se desliza sobre los músculos o tendones subyacentes. Sus funciones son nutrir la piel, proteger, dar forma y contener la mayoría de receptores sensitivos de la superficie.

La fascia profunda rodea cada órgano, cada elemento. Hay fascia gruesas como la fascia toracolumbar o muy delgadas y finas, como la envoltura de cada ~~firbra~~fibra muscular. Se llaman fascia vascular, fascia muscular y fascia visceral.

Las cadenas miofasciales, de otro lado, son una continuidad anatómica a manera de trayectos o líneas que trasmiten la tensión y la fuerza en direcciones específicas. Compuesta cada una por huesos, músculos y fascias, concatenan la fuerza y la dinámica del movimiento a lo largo del cuerpo. Estas cadenas proponen una anatomía mucho más útil para entender el movimiento, para el entrenamiento de alto rendimiento y a su vez, para las manipulaciones terapéuticas.

Así, por ejemplo, la cadena superficial posterior une desde la planta del pie, todo el trayecto posterior de las piernas, cubriendo el cráneo de atrás hacia adelante como una cresta hasta llegar a las cejas. Se estira haciendo una pinza o flexión de torso, y está encargada de sostener la verticalidad y extender hacia el arco. La descripción de cada ~~una,~~una trasciende las dimensiones de este artículo. (~~Los invito a~~ ver imágenes de Tom Meyers, (2014).

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Resaltar
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Cualidades y funciones de la fascia: razones de su fama [t3]

Dar forma y sostener nuestra postura [t4]

Al recubrir todos los elementos vemos que nuestra figura no es la forma de nuestro esqueleto, sino del contenido y su envoltorio. La fascia está en tensión, no mucha ni muy poca, otra vez, como una media velada que hace presión hacia adentro y hacia arriba. Entre los huesos, que son el elemento rígido, y la fascia, que es el elemento blando en tensión, se forma una estructura dinámica y tensegril. Esto se llama *Biotensegridad*. Se trata de estructuras flexibles y adaptables, que se transforman con el movimiento y la presión, pero vuelven a su forma original una vez pasa esta demanda. Imaginarse la lógica del puente colgante, como va cediendo ante el peso que pasa por encima, y como vuelve a su forma otra vez. Es a la vez, una cualidad de toda la arquitectura viva.

El movimiento, elasticidad y fluidez [T4]

Según Serge Gracovetsky, si un picaflor se moviera gracias a sus músculos, ¡ardería en llamas.! -La fuerza muscular produce mucho calor, y como un picaflor mueve tan rápido sus alas para volar en un mismo punto, se produciría tanto calor que ardería, y ni hablar de la cantidad de energía necesaria para eso. Es decir, que la fuerza muscular por sí sola no puede explicar el movimiento. Una serie de músculos, conectados a tendones y ~~éstos~~estos a huesos, todo envuelto en fascia, deslizando unas estructuras sobre otras crea unidades movimiento mucho más extensas. Estos conceptos se acercan más a lo que vemos y a cómo nos movemos. Además, el tejido conectivo también es contráctil. Su dinámica es como la del caucho, la del aleteo, en efecto, o la del rebote, una vez llega a su elongación máxima, se devuelve por su propio recogimiento.

Cicatrizar y adaptarse [T4]

Con formato: Resaltar

Con formato: Resaltar

Con formato: Sangría: Primera línea: 1,25 cm, Interlineado: 1,5 líneas, Sin viñetas ni numeración

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Comentado [JC37]: La palabra tensegril no está en el Diccionario.
Real Academia Española © T. Autor revisar el término por favor.

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Resaltar

Con formato: Sangría: Primera línea: 1,25 cm, Interlineado: 1,5 líneas, Sin viñetas ni numeración

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Sangría: Izquierda: 2,52 cm, Interlineado: 1,5 líneas, Sin viñetas ni numeración

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Resaltar

Cumple un rol esencial en la cicatrización. Cuando repara, repara en exceso. De ahí que las cicatrices en la piel o ~~internas,~~internas son más densas que el tejido normal y es necesario ablandarlas con masaje y movimiento para que permitan el flujo y estén "holgadas". También se adapta rápidamente. En ~~10~~ diez días de caminata descalzos se habrá formado nuevo tejido fibroso en la planta de los pies. Y si se deja de hacer, cambiará nuevamente toda la disposición de esta red e igualmente la postura. Su constitución depende de su uso, de los hábitos. Y a la vez, guarda memoria de su constitución. Las emociones y los recuerdos, por vías que aún se investigan, no están guardados solamente en el cerebro como podría creerse, sino que están a la vez "entretejidos" en el cuerpo.

Sensibilidad y propiocepción~~.~~ [T4]

Está llena de receptores, muchos más que el músculo. Las terminales nerviosas son sensibles a la presión, la posición de las fibras y el grado de contracción. Esta red volumétrica, distribuida a todo lo largo y lo ancho de nuestro soma, conforma a la vez una red periférica de sensibilidad, distinta del sistema nervioso que conecta siempre los centros nerviosos con la periferia. Aquí, la información viaja horizontalmente porque un pequeño cambio modifica a su vez la distribución del todo.

En términos simples y prácticos, si antes de correr se hace un masaje de la fascia superficial, esto mejora la disponibilidad de los músculos y tendones, la circulación, y a su vez, la percepción física sobre nosotros mismos (la propiocepción) y con ello, la fluidez y eficacia del movimiento.

De este "nuevo" órgano, como lo llaman algunos, se han abierto muchos caminos para las técnicas corporales, técnicas manuales y terapéuticas. Ha surgido también un mercado en el que aparecen conceptos y productos secundarios como ~~"~~Fascia Fitness~~"~~, ~~"~~Relajación Miofascial~~"~~ o ~~"~~Fasciaterapia~~"~~, y reapar~~ae~~cen algunas terapias un poco más viejas cuyo trabajo, ahora lo sabemos, se enfoca en la fascia y su liberación, como muchas técnicas de la Osteopatía y el Rolfing, entre otros.

Consejos: masaje, automasaje y sobretodo movimiento.

Con formato: Sangría: Izquierda: 2,52 cm, Interlineado: 1,5 líneas, Sin viñetas ni numeración

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Ejercicios de recuperación y liberación [T3]

- **Automasaje con un estropajo o peinilla de doble diente para la movilidad de la fascia superficial, la propiocepción y la presencia** [t4]

(Foto 4)
Peineta

(Foto 5)
Estropajo

(Foto 6)
Cepillo

Usar una presión que traspase la capa de la piel y se sienta más en profundidad, en relación con ligamentos, tendones, grasa, músculos e incluso con la superficie de huesos (periostio) y órganos. Hacer un baño seco: Con estropajo, moverlo lentamente sobre la piel con cierta presión produciendo un leve arrastre de las estructuras subyacentes; con cepillo de cerda suave o peineta de diente cruzado, cepillar la piel en diversas direcciones. Se requiere más presión de la que se hace en la clásica exfoliación con estropajo bajo la ducha. Aquí se hace en seco para producir menos deslizamiento y más efecto en la profundidad.

Con este movimiento se logra movilizar y flexibilizar la fascia superficial. Esto mejorará el aporte sanguíneo y así, la piel se nutrirá mejor porque habrá más aporte sanguíneo, habrá más temperatura y una mejor nutrición de músculos y nervios, a nivel local. Por eso, no deben preocuparse si se producen rayones leves o un leve enrojecimiento, pues la piel se recuperará y renovará con el masaje. Pero, ¡no exageren! No debe abrirse la piel.

Instantáneamente, además, mejoran la precisión y la velocidad en cualquier movimiento ya que el mapa somático, la resultante de la propiocepción, se afina

Con formato: Resaltar
Con formato: Sangría: Primera línea: 0 cm, Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas, Sin viñetas ni numeración
Con formato: Fuente: Negrita, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Negrita
Con formato: Fuente: Negrita, Resaltar
Con formato: Fuente: Negrita, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

con estas acciones al estimularse y reclutarse cada vez más receptores nerviosos. El mapa somático se hace más completo y por tanto, el cuerpo entero está más disponible, más presente y más integrado.

- **Automasaje con bola: para la recuperación de los tejidos y la relajación de la fascia profunda, los puntos gatillo o zonas de tensión** [t4].

(Foto 7)
Bola pie

(Foto 8)
Bola cadera

(Foto 9)
Bola hombro

Ya sea de pie usando el peso del cuerpo para masajear la fascia plantar u horizontalmente, usando el peso del cuerpo para masajear puntos como el espacio paravertebral a lado y lado de la columna, la musculatura que rodea el sacro y cualquier otro: el principio es pasar por donde hay molestia, tensión o dolor y esperar a que el tejido mismo cambie con la presión, se relaje y expanda. El principio es, que bajo la tensión todo está muy apretado y no hay buena oxigenación; con la presión se libera el fulcro mecánico que está entorchando todo el tejido y una vez desaparece la presión, ése espacio se llenará de sangre oxigenada que ayuda en la recuperación.

Ejercicios para todos los días. [t3]

- **Sacudir durante ~~5~~ cinco minutos ¡para todo!... para la salud de todas las estructuras y tejidos**. [T4].

De pie, los pies en ~~pararelo~~paralelo al ancho de las caderas o un poco más.

Con formato: Fuente: Negrita, Sin Cursiva
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas, Sin viñetas ni numeración
Con formato: Fuente: Negrita
Con formato: Fuente: Negrita, Resaltar
Con formato: Fuente: Sin Cursiva, Subrayado
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Resaltar
Con formato: Sangría: Primera línea: 0 cm, Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas, Sin viñetas ni numeración
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Resaltar
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Buscar un rebote fácil flexionando las rodillas y dejando que los tobillos retornen el impulso (como una pelota de goma), de forma que no se requiera esfuerzo. Imaginarse los espacios y los fluidos, y cómo deslizan unas estructuras sobre las otras: los músculos sobre los huesos, la piel sobre los músculos, etc. Y cómo se mueven los fluidos al interior de las células, de los órganos y en todo el organismo. No fijar las articulaciones, ni fijar ideas. Sacudir.

Estos rebotes se pueden varias y evolucionar:

-Hacia un rebote, igualmente de arriba-abajo con las puntas del pie en el piso mientras se despegan los talones. Sentir el rebote hasta la cabeza. Continuar rebotando y enseguida saltar, con el mismo efecto del rebote sin moverse del puesto, como los boxeadores. Se pueden buscar ahora otros saltos y patrones con los brazos: lado–-lado, saltos más altos, con brazos que acompañan e impulsan haciendo una fuente hacia arriba o hacia abajo, etc.

-Cambiar estas sacudidas al plano horizontal. Con las manos juntas delante del pecho, palma contra palma, sacudir de lado a lado, la cabeza, el torso, las caderas y las piernas. Se pueden subir o bajar los brazos y el bamboleo cambiará de nivel.

-Disminuir lentamente esta dinámica para llegar a un punto de calma y sentir aún el movimiento en la quietud.

- **Sacudir o balancear por partes.** [T4]

  -–Los brazos:

  -–Las piernas:

  Todo desde el centro, en estrella horizontal. [T4]

Empezar en posición de estrella, recostados sobre la espalda con las extremidades ampliamente extendidas sobre el suelo. Se elevan las extremidades del suelo, incluyendo la cabeza, si es posible, y se sacuden en el aire al mismo tiempo. Si ~~ésta~~estas apuntan hacia arriba es más fácil, si se hace más cerca del

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas, Sin viñetas ni numeración

Con formato: Resaltar

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Sangría: Primera línea: 1,25 cm, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Sin viñetas ni numeración

Con formato: Resaltar

Con formato: Sangría: Izquierda: 2,52 cm, Interlineado: 1,5 líneas, Sin viñetas ni numeración

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

suelo es además un ejercicio tónico del centro. Se pueden hacer ~~4~~ cuatro a seis~~6~~ ciclos de ~~20~~ veinte segundos o según la necesidad.

-~~-~~Estrella:

Abrir y cerrar con la respiración, varias veces. Explorar qué impulso lleva a abrir o a cerrar y si se logra que sea simultáneo: Todo cierra, todo abre, todo empieza a cerrar a la vez, todo empieza a abrir a la vez. Y una vez empieza, ya no se detiene. Después se puede buscar en otros planos si se sigue con el ritmo de abrir y cerrar. Es un patrón universal de movimiento: lo hacen las flores, los planetas, las galaxias, los animales.~~...~~

- Patinaje:

Imaginarse patinando sin esfuerzo, revisar que todo participa de este movimiento: revisar qué hacen los tobillos, qué hacen las rodillas, qué hacen las caderas, la espalda, los hombros, los codos, las muñecas, la cabeza.~~...~~ Ganar fluidez, coordinación y eficiencia. Como es un movimiento contralateral, recordar siempre el eje central.

~~Y, p~~Por último, algunos nombres muy importantes en este campo: Serge Gracovetsky, investigador sobre la columna, Robert Schleip, anatomista de la fascia e investigador, Tom Meyers, ha recreado el sistema de cadenas miofasciales, Ida Rolf, osteóapata y homeópata precursora del Rolfing ~~,~~ y, ~~el~~ el Dr. Jean-Claude Guimberteau, cirujano plástico especializado en microcirugía, autor del video.

~~Bibliografía~~Referencias [t3]

Fascia Research Congress. (2015). *A Project of the Ida*. P. Rolf Research. http://www.fasciacongress.org/2015/

Gracotevsky, S. (2007). Fascia congress, First fascia research congress, Boston MA. Recuperado ~~en~~de: https://www.youtube.com/watch?v=B-SMUA3QfVw

Guimberteau, JC. (2013). Strolling under the skin. *Canal de Bastiaan Keuning*. Recuperado ~~en~~de: https://www.youtube.com/watch?v=G_Eu-FdKDs8

Con formato: Resaltar

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Guimberteau, JC., (2014)., Views of the living fascia., *Functional Therapy Magazine*. Recuperado ende: https://www.youtube.com/watch?v=qSXpX4wyoY8

Meyers, T., (2014)., *Anatomy Trains. Myofascial Meridians*. Edinburgh: Churchill Livingstone Elsevier.

Stollbrock, H. (2016)., Y, ¿qué es la fascia*?* Recuperado ende: http://somaticas.com/es/blog/2016/04/20/y-que-es-la-fascia/

Tozzi, P. ., (2014). Does fascia hold memories? *Journal of Bodywork & Movement Therapies*. (2014) pp. 18, 259 – 265.

Con formato: Izquierda, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

(FOTO 10)

Foto: Laisvie Ochoa

Taller Fascia y Movimiento

La Casona de la Danza 2015

Kinesia de la danza [T2]

Con formato: Izquierda, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Resaltar

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Por Alexander Rubio Álvarez

Comentado [BG38]: Falta perfil del autor

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

El concepto "Kinesia de la dDanza" es incorporado a la terminología del campo dancístico por el autor, partiendo del proceso reflexivo y analítico que se desarrolló como trabajo de la maestría en investigación en danza del iInstituto nNacional de bBellas aArtes (INBA) y el Centro nNacional de la dDanza José Limón ((INBA CENIDIenidi DANZA) de México.

Es importante explicar algunos términos que permiten la comprensión del concepto., eEtimológicamente *Kkines* y *astesis* son referentes semánticos de origen Ggriego, el primero referido a la kinesis, que significa movimiento y el segundo a la sensación. Kinesiología es el estudio de las acciones de movimiento y la dDanza, relación con el mundo desde el sentir, lo corporal, la creación. "Kinesia de la dDanza" es el estudio de los elementos que se involucran en la acción motriz desde el cuerpo en la danza, son estos los procesos de entrenamiento desde una perspectiva pedagógica y didáctica fundamentada en la anatomía, fisiología, Bbiomecánica, nutrición, etc.

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Este texto pretende aportar elementos que permitan enriquecer las prácticas cotidianas del entrenamiento en danza o de cualquier tipo de entrenamiento corporal, siendo una aproximación a algunos elementos básicos, que el estudiante, el bailarín, el coreógrafo, el maestro o cualquier persona interesada en el conocimiento del "cuerpo que danza".

Es una batería de herramientas que, como maestro estudiante coreógrafo e intérprete de danza, he utilizado en mí proceso docente y considero son necesarios compartirlos para una construcción de cultura corporal desde la danza.

Conceptos a tener en cuenta en el entrenamiento corporal para la danza [t3]

La danza como actividad física, implica que el cuerpo sea sometido a niveles altos de exigencia física y requiere de un entrenamiento adecuado para lograr un óptimo desempeño, el cual debe estar fundamentado por unos principios que orienten su práctica. El entrenamiento en danza involucra una preparación desde el aspecto técnico, psicológico, físico (corporal), escénico, pedagógico, etc. Estos procesos deben tener en cuenta al individuo como un ser humano con búsquedas y características propias, que deben ser respetadas.

Para el entrenamiento físico en general y específicamente para la danza existen unos principios que aportan diferentes campos del conocimiento como el entrenamiento deportivo, las técnicas somáticas y las disciplinas holísticas. Esta fundamentación orienta cualquier tipo de práctica física, sea esta en el ámbito deportivo, el recreativo, el educativo y el terapéutico.

Estos principios tienen relación con la perspectiva pedagógica, la organización, la planificación, la estructura metodológica y los contenidos del proceso de entrenamiento corporal. Algunos de estos principios pueden aplicarse directamente adirectamente a la danza. Ya que bien conocemos como bailarines, que el secreto para afianzar un ejercicio en la memoria motriz es la repetición consciente y analítica del mismo, hasta adquirir su dominio. Desde la investigación del autor, se han logrado establecer alrededor de 14 catorececatorce principios generales, pero para este texto se referenciaranreferenciarán 4 cuatro que considero esenciales: estos son: El principio del incremento de trabajo, el principio de la dosificación y la conciencia corporal, el principio de la alineación propioceptiva y el principio de entrenamiento secuencial y fisiológicamente adaptado:

Principio del incremento de trabajo [T4]

Con formato: Resaltar

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Negrita, Sin Cursiva, Resaltar

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

La exigencia del entrenamiento corporal debe ir incrementándose paulatinamente, ~~de acuerdo al~~de acuerdo con el nivel del bailarín y de las exigencias que la técnica requiere, aumentando sesión tras sesión, nivel tras nivel, año tras año. No debe ser igual el trabajo de un estudiante de danza de primer año de Técnica Graham (corriente técnica de danza moderna), que de bailarines profesionales pertenecientes a una compañía profesional de danza. La intensidad del trabajo se hace mucho mayor, en cuanto a número de horas, el grado de exigencia del entrenamiento, las sesiones de trabajo, puestas en escena, funciones, etc.

Principio de la dosificación y la conciencia corporal. [t4]

Los procesos de aprendizaje y adquisición de nuevos patrones motrices (pasos, figuras, secuencias, ~~etc~~entre otros)~~,~~ son inherentes a cada persona, las historias de vida, los estímulos iniciales, determinan bagajes motrices distintos, lo que hace necesario el respeto por los mecanismos de apropiación de las técnicas y formas de trabajo desde la percepción individual. Hay que recalcar que la conciencia corporal hace referencia al autoconocimiento y capacidad de darse cuenta de las posibilidades corporales, partiendo de objetivos claros, pero también reconociendo las limitaciones, que pueden transformarse en oportunidades de creación. Por ejemplo las limitaciones o búsquedas realizadas por personajes reconocidos en el ámbito escénico y el entrenamiento, han gestado nuevos caminos, pudiéndose citar a Matías Alexander quien desarrolló~~o~~ una técnica a partir de ciertas falencias en sus patrones posturales, que le representaban problemas en la acción escénica, o Joseph Pilates quien sufriendo de fiebre reumática da origen a la técnica que lleva su nombre, basada en ciertos preceptos de concentración, equilibrio, conciencia, respiración, también Ida Rolf, Moshé Feldenkrais~~Moushe Feldenkrais~~, etc.

Principio de la alineación propioceptiva. [t4]

Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Negrita
Con formato: Fuente: Negrita, Sin Cursiva, Resaltar
Con formato: Fuente: Negrita, Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva, Resaltar
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

La conciencia de la alineación es primordial para el bailarín, ya que la mayoría de ~~lesiones~~las lesiones y patologías osteo-musculares se generan por mala ubicación de los segmentos, lo que genera sobrecargas en las rodillas, tobillos y columna vertebral. Los desbalances musculares suceden por "sobreuso", este término se refiere a sobrecarga de determinado hemisferio, sea el derecho o el izquierdo, que puede ser causado por dominancia motriz. La dominancia motriz es la prevalencia de una zona corporal, generando mayor habilidad, esto crea la costumbre o habito. Al utilizar la misma zona por ~~20~~ veinte años consecutivos, la carga y postura e incluso la alienación tiende a cargarla, produciendo desequilibrios o desbalances posturales, los cuales pueden reconocerse mediante observaciones o antropometrías. Como ejemplo: un bailarín que se ha entrenado por ~~20~~ veinte años con la zona dominante, sea esta la derecha o izquierda, realiza los ejercicios siempre con mayor estimulación en el hemisferio derecho y este se convierte en la zona hábil, lo que implica sobrecarga de los segmentos y la aparición de lesiones, además de generar que la zona opuesta, no sea estimulada, presente menor desarrollo y habilidad, incluso al ejecutar las coreografías. Por lo ~~tanto~~tanto, realiza con mayor habilidad secuencias con la zona dominante y minimiza las posibilidades de aprendizaje y desarrollo de la otra zona. Es necesario tratar de utilizar los dos segmentos o hemisferios y es fácilmente estimulable con acciones cotidianas, como son cepillarse los dientes, peinarse, abrir puertas, subir y bajar escaleras, pero además ejecutar acciones o secuencias dancísticas por las dos zonas corporales. Al principio se genera dificultad y lentitud en velocidad de adquisición del gesto motriz, pero a medida que transcurre el tiempo y el entrenamiento, esta zona se estimula y desarrolla habilidades similares a la dominante.

Principio de entrenamiento secuencial y fisiológicamente adaptado:

[T4]

Con formato: Fuente: Sin Cursiva, Resaltar

Con formato: Resaltar

Con formato: Fuente: Sin Cursiva, Resaltar

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

La fisiología del ejercicio aporta elementos que hacen de los procesos de entrenamiento formas estructuradas, las cuales respetan las condiciones anatómicas, orgánicas y de funcionamiento del cuerpo, desde preceptos aplicables a cada sesión de práctica dancística. El aspecto inicial a tener en cuenta en cada sesión de entrenamiento, ensayo, clase o cualquier tipo de práctica dancística, es la ejecución de un calentamiento o calistenia. El objetivo es preparar el organismo desde el sistema osteo-muscular y cardiorrespiratorio, además de una disposición anímica, emotiva y psicológica para el entrenamiento. El calentamiento inicia con ejercicios de preparación orgánica, desde la respiración y sensibilización respectiva de acuerdo al objetivo planteado en la sesión, ejemplo de ello, es que si se va a desarrollar una clase de sensibilización o de entrenamiento de la fuerza, o de flexibilidad, será diferente el énfasis en el calentamiento de ciertas musculaturas, a diferencia del énfasis si la clase fuese de ballet o danza folclórica.

En cualquiera de las opciones, recomiendo, desde la fisiología, iniciar con ejercicios de respiración basal, ~~mediastinica~~ mediastinal y apical (es decir respiración de la zona del tórax, luego la parte media y después la zona inferior), visualizando la meta trazada en la sesión, luego continuando con pequeñas elongaciones, las cuales disponen a las fibras musculares al trabajo posterior. Seguido de ejercicios de alineamiento y lubricación de los núcleos articulares. Esta sección puede desarrollarse en dirección ~~"~~céfalo caudal," es decir de cuello, columna, miembros superiores e inferiores hasta las falanges de los pies o en sentido inverso es decir ~~"~~podálico-cefálico~~"~~ o incluso del centro hacia la zona ascendente o centro zona descendente. El orden de los factores no afecta el resultado, lo que se debe tener en cuenta, es que no se quede ningún grupo muscular o articular sin la adecuada irrigación y aumento del metabolismo basal. En la siguiente parte del calentamiento se realiza una preparación cardiovascular, la que sirve para elevar la temperatura corporal, aumentar la frecuencia cardiaca e incrementar ~~d~~el metabolismo muscular y preparación sináptica para el desarrollo de la actividad dancística. Cuando se ha logrado el proceso de calistenia o calentamiento, que oscila en promedio en ~~20~~ veinte minutos para una clase de una hora u hora y media, se continú~~u~~a con la fase central,

en donde se ejecutan los requerimientos técnicos, creativos, pedagógicos o de cualquier índole, planteados en la sesión. Para continuar finalmente con un proceso de "vuelta a la calma", relajación o readaptación. Este proceso final es tan importante como el calentamiento o la parte central, ya que permite al organismo volver a nivelar homeostáticamente los sistemas, remover el ácido láctico, disminuir progresivamente el incremento metabólico. La relajación puede incluir ejercicios de estiramiento de bajo impacto y respiraciones basales, que ayudan a equilibrar los sistemas activos en el entrenamiento.

¿Qué es la forma física en danza o la condición física óptima? [t4]

El concepto de forma en el plano del entrenamiento corporal, no hace referencia a la percepción estética, sino el punto máximo en donde todas las cualidades físicas y técnicas se encuentran en un alto grado de desarrollo y el bailarín se considera en optimo estado para desarrollar, adquirir e incluso llegar a la escena con buen nivel técnico. Esto sucede luego de un periodo de entrenamiento, que puede tardar varios años o meses depende las condiciones, aptitudes y actitudes, etc., del bailarín y además de la conjugación de factores emotivos, psicológicos, volitivos, etc.

Cualidades físicas y danza~~,~~: [t4]

Los principios del ~~entrenamiento,~~entrenamiento están directamente relacionados al trabajo de las cualidades físicas, que son las capacidades que tiene el cuerpo como estructura para desarrollar determinados trabajos físicos o de entrenamiento motriz (dancístico, físico, deportivo). Las cualidades físicas son capacidades inherentes al cuerpo del bailarín y tienen relación con la genética, el entrenamiento, los procesos de adquisición motriz, etc. En la danza, el bailarín requiere de un entrenamiento adecuado, de ciertas destrezas, capacidades o

Con formato: Fuente: Sin Cursiva, Resaltar

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva, Resaltar

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

cualidades como la fuerza, la flexibilidad, la resistencia~~,~~ ~~además de~~También necesita de otras habilidades~~,~~ como la coordinación, el equilibrio, la propiocepción, elementos de ajuste postural y motriz, que corresponden al esquema corporal y la propiocepción~~,~~ ~~e~~Es decir, la ubicación y manejo de cada uno de los segmentos con relación al tiempo y el espacio~~, etc.~~

Algunos autores las clasifican como cualidades físicas primarias y secundarias, básicas y derivadas~~,~~ ~~o~~Otros, como condicionales y ~~–~~coordinativas. Dentro de las condicionales se encuentra la fuerza, la resistencia y la flexibilidad (movilidad) y ~~–~~dentro de las coordinativas las de orientación, diferenciación, combinación, adaptación, reacción y equilibrio. En la danza son los elementos vitales que permiten el desarrollo, ejecución y creación de movimientos que comprende las diferentes técnicas dancísticas. Para el desarrollo de este texto, se mencionaran como cualidades condicionales del bailarín, la fuerza ~~-~~y la movilidad (flexibilidad) y las coordinativas como el equilibrio y la propiocepción.

Las cualidades físicas coordinativas o derivadas incluyen todas aquellas cualidades que dependen de la propiocepción, el trabajo neuromuscular especifico, el aparato vestibular y las terminaciones nerviosas, etc. ~~-~~Se incluyen ~~aquí~~ el equilibrio, la coordinación, la percepción kinestésica, la agilidad, el ritmo, entre otras. ~~etc.~~

Un desarrollo armónico de estas cualidades físicas y de elementos escénicos, psíquicos, pedagógicos y técnicos, permitirá observar una ejecución escénica de alto nivel, en la ~~cual~~ que se ~~ponen en~~ evidencian los frutos del ~~-~~entrenamiento.

Cualidades físicas básicas, condicionales o primarias~~,~~ ~~:~~ [t4]

En esta clasificación se incluyen la fuerza, la movilidad (flexibilidad), la resistencia, que afectan el rendimiento físico directamente, pudiéndose mejorar con el entrenamiento. La característica básica de ser mejoradas con un adecuado proceso de ~~práctica,~~práctica hace que cualquier persona pueda lograr un desarrollo óptimo, utilizando formas adecuadas de entrenamiento.

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva, Resaltar

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

~~FUERZA~~Fuerza: ~~La fuerza e~~Es indispensable para el bailarín en todo momento, ~~,~~ desde la adopción de posturas específicas, como la ejecución de técnicas, sostener brazos y piernas, realizar apoyos y alzadas. Se define como la capacidad de desarrollar un trabajo con una acción de empuje o contracción de la masa, su especificidad depende de la técnica específica ejecutada y puede ser de varios tipos, directamente relacionada a la capacidad de contracción muscular, se clasifica en fuerza isotónica, –fuerza isométrica y la fuerza isocinéetica.

La fuerza tiene relación directa con las propiedades del ~~musculo~~músculo esquelético y sus tipos de contracción, las cuales explicaré a continuación. La contracción muscular puede ser de tipo isométrico e isotónico. —La contracción de tipo isométrico sucede cuando el ~~musculo~~músculo no se acorta en ~~longitud~~longitud, pero se activan las fibras musculares generando fuerza. –La contracción isotónica es la que ocurre cuando el ~~musculo~~músculo se acorta en longitud y puede ser de dos tipos excéntrica y concéntrica. La contracción concéntrica con el acortamiento del ~~musculo~~músculo, cuando los puntos de origen e inserción se desplazan acercándose y la contracción excéntrica es la que ocurre cuando los puntos de inserción y origen se extienden, ocasionando que el ~~musculo~~músculo se alargue hacia los extremos.

La fuerza isométrica es la capacidad de realizar un trabajo sin desplazamiento de los segmentos, es una contracción muscular donde el músculo no cambia en longitud y no hay desplazamiento de los puntos de origen e inserción. Tal como la empleada cuando se realiza un ejercicio de brazos en segunda posición o tercera o se mantiene la primera posición en la técnica clásica.

La fuerza isotónica es la capacidad de ejecutar un trabajo con desplazamiento de los segmentos, muscularmente hay desplazamiento de los puntos de origen e inserción, por lo que se subdivide en contracción concéntrica y excéntrica, acercando los puntos o alejándolos. Tal como la empleada al realizar el rechazo en el salto o un *grand battemente*.

Con formato: Fuente: Cursiva

El tipo de fuerza que ~~va a requerir~~ necesita ya desarrollar el bailarín dependerá de la técnica ~~en~~ con la que se entrene. El bailarín de ~~d~~*Danza clásica* requiere mayor fuerza isométrica y seguidamente la fuerza isotónica, lo cual, a nivel de estructura corporal, causará ~~á~~ un efecto, que es la definición muscular con un volumen moderado respecto a la hipertrofia o volumen muscular. Los músculos específicos involucrados con la fuerza~~,~~ tienen relación directa con los ejercicios técnicos ejecutados. ~~,~~ ~~p~~Por ejemplo: el bailarín de *D~~d~~anza clásica* requiere excelente fuerza en el tren inferior (miembros inferiores) y uno ~~bailarín~~ de ~~d~~*Danza contemporánea* en brazos y piernas ya que el contacto con el piso, los saltos, las caídas, los apoyos ~~-~~así se lo exigen.

La ~~A~~ ~~FLEXIBILIDAD~~ flexibilidad o movilidad es una cualidad fundamental, ya que todos los movimientos y acciones dependen de ella para lograr una ejecución técnica óptima, además de un sentido estético de la línea proyectada en el espacio.

La flexibilidad es una cualidad física fundamental en el trabajo de un bailarín, permitiéndole la posibilidad de utilizar su cuerpo en el espacio, proyectando los movimientos, para evita~~ndo~~ lesiones y brind~~arle~~ ~~ándole~~ armonía estética a la calidad del movimiento, desde la elasticidad y la movilidad articular. Como resultado permite una mayor capacidad de utilizar el cuerpo, involucrando la técnica, a partir de la conjunción de ligamentos, músculos, núcleos articulares y otras estructuras anatómicas, que adquieren plena relación en esta cualidad.

Existen diferentes técnicas que permiten el desarrollo de la flexibilidad y elasticidad en el bailarín como son, el estiramiento pasivo y el estiramiento activo, de ellos las técnicas como el *stretching*~~,~~ ~~(~~la facilitación neuromuscular propioceptiva y el *flex* ~~G~~*gym*).

Una forma sencilla de entrenar la flexibilidad o movilidad, que puede ser utilizada en cualquier edad y nivel de entrenamiento es el estiramiento pasivo, el cual consiste en sostener las posiciones por más de ~~30~~ treinta segundos, pudiendo llegar a un minuto y más sin realizar acciones balísticas o de rebotes conocido como ~~"~~*bounce*~~s~~~~"~~, que pueden generar micro~~-~~fracturas que posteriormente se convierten en rupturas mayores conducentes a desgarres. Entonces como ejemplo, si desea mejorar la musculatura

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

isquiotibial (ubicada en la parte posterior del muslo) puede realizar ejercicios que partan desde la posición vertical, inclinando el torso al frente y llevando las manos hasta el piso, sin flexionar rodillas permaneciendo en el punto máximo durante ~~1~~ un minuto, como ya se explicó, y posteriormente el m~~ú~~úsculo por acción del reflejo ~~"~~miotá~~a~~tico~~"~~ (proceso muscular que permite a las fibras musculares acortarse para protección), permitirá que las fibras cedan y se aumente la elongación. Esto puede realizarse dos o tres veces, pero es necesario siempre realizar un calentamiento como el descrito en el principio de entrenamiento fisiológicamente adaptado.

La~~A~~ ~~RESISTENCIA~~ resistencia es la capacidad que le permitirá ejecutar una actividad con la misma intensidad en un periodo de tiempo, con alta o baja demanda de oxígeno en el organismo. Dividiéndose en resistencia aeróbica y resistencia anaeróbica.

La resistencia aeróbica es la capacidad para oponerse al cansancio, manteniendo el equilibrio entre la necesidad de oxígeno y su aprovisionamiento. Se activan los sistemas circulatorio y respiratorio.

L~~l~~a resistencia anaeróbica: e~~E~~s la capacidad para mantener durante el mayor tiempo posible la falta de oxígeno, por alta intensidad de trabajo.

La actividad total de un entrenamiento de clase puede ser de carácter aeróbico, pero al momento de un ejercicio de centro, como por ejemplo una diagonal de *entrelacé*~~entrelasse~~ o el momento de ejecución de ~~20~~ veinte saltos, es de carácter anaeróbico. En una clase de danza generalmente se combinan los ~~2~~ dos tipos de resistencia.

El trabajo cardiovascular debe iniciarse paulatinamente y activando el sistema cardio respiratorio, un indicador de que el cuerpo está caliente y listo para la actividad~~,~~: es el aumento de la temperatura corporal, aumento de los latidos cardiacos que se mide~~n~~ a través de las pulsaciones.

~~**OTRAS INDICACIONES:**~~**Otras indicaciones** ~~,~~ [T4]

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Negrita

Con formato: Fuente: Negrita, Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Negrita

Con formato: Fuente: Negrita, Sin Cursiva, Resaltar

Con formato: Fuente: Negrita

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

- Respecto a la alineación de segmentos: Es muy importante mantener la alineación de segmentos anatómicos -para evitar lesiones, por ejemplo, el punto central de la rodilla debe formar una línea perpendicular con el segundo metatarso del pie en la ejecución de movimientos de flexión y tener cuidado con las flexiones profundas que disminuyan el ángulo entre muslo y pierna en una ángulo menor de 90 grados, ya -que puede lesionar ligamentos y meniscos.~~,~~ ~~t~~Todo puede ejecutarse pero siempre de manera secuencial evitando sobrecargas.
- Consejos nutricionales: Es muy importante ~~–~~tener presente que la danza y cualquier actividad física demanda unas necesidades particulares, por lo que es pertinente contar con la -asesoría de un profesional que realice la valoración y determine las orientaciones. ~~–~~Estas son algunas indicaciones generales que se deben tener presentes en cuanto a nutrición. Existen ~~–~~fuentes nutricionales, es decir los grupos alimenticios, que pueden clasificarse en: proteínas, carbohidratos, lípidos y vitaminas. De manera muy sencilla, cada uno se compone de moléculas fundamentales y de elementos como el c~~C~~arbono, h~~H~~idr~~ó~~~~o~~geno, o~~O~~x~~í~~geno, n~~N~~itrógeno, ~~estos~~que asociados, forman ciertos compuestos ~~como son:~~ P~~p~~ara los carbohidratos y la glucosa ~~(~~$C_6H_{12}O_6$~~)~~ que se encuentra en los az~~ú~~~~u~~cares de diversas fuentes y que brindan la energía diaria~~,~~ los ácidos grasos necesarios para protección de órganos, impulso nervioso, apoyo del sistema nervioso~~,~~ las proteínas conformadas por grupos amino o aminoácidos que estructuran los músculos y se encarga de su reparación~~,~~ las vitaminas y minerales para el sistema de defensa y estabilización metabólica.
- Nunca se deben realizar entrenamientos en estados de ayuno, ya que el cuerpo no tendrá las fuentes energéticas para desarrollar las prácticas y le implicará afecciones metabólicas que incluso pueden ser agravadas en estados de hipoglicemia o diabetes.

Es importante establecer que hay que balancear la ingesta de alimentos con el entrenamiento, ya que el consumo excesivo y la vida sedentaria aumenta la acumulación de tejido adiposo en la zona abdominal y otros segmentos, pero también el entrenamiento excesivo sin alimentación adecuada puede llevar a estados de desnutrición y desgaste muscular.

Se debe realizar hidratación constante de acuerdo a la actividad, esto implica el consumo de entre uno~~1~~ a ~~2~~ dos litros de agua diariamente. Las comidas deben incluir los elementos básicos nutricionales como son proteína de origen vegetal o animal, carbohidratos, fibra, vitaminas y minerales, en ensaladas, frutas, verduras.

Es necesario escuchar el cuerpo, desde sus indicadores de dolor, molestias y cansancio. El tiempo de descanso, las horas de sueño y la realización de trabajo de recuperación permite que el cuerpo se equilibre y logre la homeostasis (equilibrio de las funciones y procesos metabólicos). Cuando suceden lesiones en danza, en su mayoría son de tipo osteo muscular, es decir luxaciones, contracturas, desgarres debido al tipo de acción mecánica de la danza. Es necesario reposar y seguir los tratamientos médicos y terapéuticos respectivos. Esto incluye terapias de frio y calor, además del descanso necesario para retomar la actividad de forma progresiva y paulatinamente.

Estas son algunas pautas que es pertinente tener en cuenta p~~P~~ara que la actividad dancística genere bienestar y evolución técnica.

Con formato: Sangría: Izquierda: 1,25 cm, Interlineado: 1,5 líneas, Sin viñetas ni numeración

Con formato: Sangría: Izquierda: 0 cm, Primera línea: 1,25 cm, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

6. DANZA E IMAGINARIOS [t1]

Comentado [BG39]: Portadilla parte

(FOTO 1)

Foto: Juan Santacruz

Fantasía, caderas y terror. La eclosión de la práctica de la *"dDanza árabe"* en Colombia a través de Shakira: una lectura a partir de la prensa nacional (1991-2015)* [T2]

Con formato: Izquierda, Sangría: Izquierda: 0 cm, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Izquierda, Sangría: Izquierda: 0 cm, Primera línea: 1,25 cm, Derecha: 0,09 cm, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Resaltar

* Ensayo escrito dentro de las actividades del Semillero de investigación "La identidad cultural en la obra de danza", dirigido por el maestro Felipe Lozano, durante los meses de junio y julio de 2015, y auspiciado por la Gerencia de Danza de Idartes. Este tema lo desarrollé de manera más amplia en la tesis *La danza de los cuerpos (in)visibilizados: árabes y colomboárabes en una nación que baila*, con la cual obtuve mi título de magíster en estudios culturales, de la Universidad Nacional de Colombia. De este ensayo derivó una reflexión crítica sobre la invisibilización de la población árabe de Colombia a través de la práctica de esta danza, que presenté como ponencia bajo el título *Los Otros de aquí. Una perspectiva para pensar la práctica de la danza árabe en Colombia*, en el Foro Danza y Cultura de Medio Oriente, en el marco del Festival Distrital de Danza Oriental, Oasis, llevado a cabo el día 24 de septiembre de 2015, en Bogotá.

Por Dalilah Carreño Ricaurte**

"[...] entonces tomé la decisión y participé para dejar el nombre de mi país muy en alto. Ahora, la comunidad de bBelly dDance del mundo sabe que en Colombia hay un gran nivel en danza. No solo lo demuestra Shakira, lo demuestro yo".

Stefany Ospina (bailarina colombiana ganadora del concurso *Belly Dance* China, 2013).[31]

Inicio la exposición de este ensayo advirtiendo que cuidaré el lenguaje empleado en prensa en su contexto histórico, es decir, aunque el tema gira específicamente en torno a la *dDanza del vientre* tendré que emplear la denominación generalizada en Colombia *dDanza árabe*, denominación sobre la cual objeto porque ha provocado que la difusión de esta práctica dancística promueva la homogenización de la cultura árabe, y por ende, forje una práctica dancística coercitiva. El uso extendido de la denominación *dDanza árabe* o *dDanza oriental* ha obedecido a las dinámicas estratégicas para la mención, enseñanza y escenificación de danzas representativas de países árabes, "el mundo árabe", cuando en realidad el dinamismo del repertorio que circula en el país se caracteriza más de las veces por la variedad de estilos desarrollados a partir de la *Ddanza del vientre* de Egipto, por un pequeño número de danzas folclóricas de Egipto, o simplemente se reduce al estilo norteamericano *bBelly dDance*. Es así que eEsta denominación ha impedido entrever la pluralidad de diferencias geográficas,

** Bailarina aficionada diletante de danzas de Medio Oriente. Licenciada en Español y Filología Clásica y mMagíster en Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

[31] Publicado en C. Melo, C. (21 de octubre de 2013). La "Shakira" tolimense que conquistó Asia. *El Nuevo Día*. Recuperado de http://www.elnuevodia.com.co/nuevodia/sociales/notas-sociales/198428-la-shakira-tolimense-que-conquisto-asia

Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Derecha
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Derecha, Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Sangría: Izquierda: 0 cm, Primera línea: 1,25 cm, Derecha: 0,09 cm, Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Sangría: Izquierda: 0 cm

políticas, sociales, lingüísticas y culturalesss de los países árabes, y ha pasado a ser un factor de un fenómeno cultural que asimismo ejerce poder sobre la población árabe de Colombia.

En este sentido, quiero señalar que la reproducción global y continua de imaginarios y concepciones generalizadas sobre lo que es o cómo se puede nombrar el "mundoa la cultura árabe," ha distorsionado incluso la referencia y los sentidos de las danzas de las naciones árabes. Si bien a Shakira se le atribuye, en gran medida, la popularización de la práctica de la *D"danza árabe"* —danza del vientre, para ser más exacta— a nivel global, en Colombia su estilo de danza árabe está subsumido en el poder simbólico de un emblema nacional que sobrevino con la exitosa proyección comercial de su imagen transnacional.

Se podría pensar que un limitado repertorio de movimientos de vientre y cadera ejecutados por la artista colombiana, de ascendencia libanesa, con los que evocó y reafirmó sus raíces árabes, hicieron que se corporizara una referencia de la *Ddanza árabe* en una figura nacional con la que, además, también se reconfiguró la latinidad (Cepeda, 2010). Por lo menos, en el periodo 1998-2001 (*boom* de Shakira), la *Ddanza árabe* pasó a ser un elemento tácito, pero inherente, para enunciar la identidad nacional colombiana. Shakira se posicionó en los medios de comunicación colombianos como "el emblema de una nueva era nacional" tras obtener, en febrero del 2001, el Ppremio Grammy a Mejor ÁAlbum Pop Latino con el disco *¿Dónde están los ladrones?* (1998). En ese, trabajo discográfico que se incluye su exitosa canción "Ojos así", en la que conjugó imágenes, música, lengua y baile árabes, y que luego promocionó en agosto de 1999 en la grabación de su *MTV Unplugged*.

Bien o mal, la fuerza que hoy en día ha cobrado la práctica de la *Ddanza árabe* en Colombia y su apertura hacia objetivos más concretos desde los enfoques profesional, cultural y artístico, ha demandado encauzar significaciones que posibiliten la consolidación de discursos tendentes acon tendencia a remover imaginarios "erróneos" sobre esta danza. Uno de estos imaginarios, aunque no

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Comentado [JC40]: Autor revisar la concordancia de estos datos. Verificar si el Grammy fue por el álbum del 98 o por Servicio de Lavandería..

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

parezca el más apremiante, es precisamente la comparación con la danza que ejecuta ~~Shakira[32].~~ : “

La danza y música encierra un contexto cultural más grande. […] lucho con la gente, Shakira *fue lo peor que nos pudo pasar*, porque en Colombia es el gran ícono de la música y la danza, y eso ni es música ni es danza”. (~~E~~entrevista a sujeto danzante).

Digamos que la difusión vertiginosa de este género de danza en Colombia, a través de la importación de bailarinas y músicos internacionales exponentes de esta danza, y, asimismo, de la emigración de bailarinas colombianas hacia otros países, principalmente hacia Egipto, empezó a constatar que las “legítimas” significaciones de la danza del vientre en cuanto arte están fundamentadas en su historia, técnica e identidad cultural. Al discernir este trasfondo, la danza de Shakira se empezó a concebir como una simple instrumentalización espectacular basada en un mero “agitar de las caderas” con el que logró transmitir toda clase de emociones al público. Fue tal la impronta de Shakira que aún persiste la idea ~~de~~ que con ella se impuso la práctica de la ~~d~~*Danza árabe* en el país.

Entonces cuando las chicas entran a la escuela yo les doy una cátedra sobre desde los años veinte, en el casino Badía [Egipto], pues yo les empiezo a explicar todo desde el principio de los tiempos de la danza, para que ellas más o menos se ubiquen. Les decimos: “Esto no es Shakira, esto no es Shakira”, les insistimos mucho en eso porque el *shakirismo* nos ha hecho una publicidad muy ~~buena~~buena, pero nos ha hecho daño también, ¿cierto? (e~~E~~ntrevista a sujeto danzante)

Sin embargo, una lectura de un conjunto de noticias de prensa relacionadas con esta danza, publicadas en periódicos nacionales, entre 1991 y 2015[33], me lleva a pensar que la inserción de la práctica de la ~~d~~*Danza árabe* en el país podría entenderse mejor como la convergencia sincrónica de fenómenos culturales que

Con formato: Fuente: 12 pto

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: 12 pto

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

~~[32] Una serie de entrevistas realizadas a bailarinas de distintas ciudades de Colombia evidencia que existen tales apreciaciones respecto a la danza de Shakira.~~

[33] La búsqueda exhaustiva se hizo principalmente a través del archivo digital del periódico *El Tiempo*, sin embargo, la exploración en la web arrojó algunas otras noticias en periódicos de otras ciudades del país. Este

en un momento provocaron la eclosión de esta danza a través de la figura de Shakira en cuanto ícono nacional.

Aunque las representaciones de la ~~d~~*Danza árabe* a través de la prensa nacional colombiana se han caracterizado por aparecer bajo connotaciones muy amplias asociadas a lo novedoso, lo extraño, lo exótico, lo mágico y lo polémico, se pueden diferenciar tres grandes vectores culturales que concurrieron entre 1998 y 2001 para finalmente ocasionar la eclosión de la práctica de la *D"~~d~~anza árabe~~"~~* a través de Shakira. Estos tres vectores los resumo como: fantasía, caderas y terror (figura 1).

(Foto 2)

Diagrama iceberg

Figura 1. Diagrama iceberg para representar la eclosión de la práctica de la *D"~~d~~anza árabe~~"~~* en Colombia~~.~~ ~~*Fuente:* elaboración propia.~~

En primer lugar, se advierte que la figura de la bailarina y la danza del vientre han formado parte del discurso nacional a través de autorrepresentaciones exóticas por parte de inmigrantes árabes (especial pero no exclusivamente sirios, libaneses, palestinos y egipcios) o descendientes de árabes que viven en Colombia. Lo que nos llevaría a comprender que la imagen de esta danza no está estrictamente encapsulada en la imagen de Shakira (punta del iceberg, representación visible). Aparecen noticias que conducen la atención a hechos de orden nacional, en las que entre líneas se lee cierta interrelación de la danza con el poder político y la nación. El Carnaval de Barranquilla~~,~~ en 1991, por ejemplo, se distinguió por el gran impacto que causaron las imágenes orientalistas de bailarinas danzando junto a hombres disfrazados de beduinos y soldados árabes armados, en una carroza. De igual manera, en el 2005, la muerte de Antonio María Peñaloza, compositor del himno del Carnaval de Barranquilla, "Te

sondeo se hizo a partir de los descriptores *danza árabe*, *danza oriental* y *danza del vientre*, no a partir de Shakira.

Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Resaltar
Con formato: Fuente: Cursiva, Resaltar
Con formato: Resaltar
Con formato: Fuente: Sin Cursiva

olvidé", trajo a colación la noticia sobre la ~~d~~*Danza del vientre* que practicaba desde muy joven su hija, quien por cuestiones del azar se convirtió en la primera mujer colombiana con título nobiliario. Ella, la condesa Rosita Santucci, cartagenera de madre libanesa, en 1~~1~~995 ganó el primer puesto en un concurso de ~~d~~*Danza árabe* en Egipto. ~~.~~ En febrero de 1999 se solidarizó con los damnificados del Eje Cafetero a través de una muestra artística para la plana mayor del Gobierno colombiano~~.~~, y en 2009 ~~danzó~~ participó en la inauguración de la Asociación Italia Colombia. Estas noticias ~~ponen de presente~~muestran que incluso antes del *boom* de Shakira, la ~~d~~*Danza árabe* en Colombia había transitado de alguna manera por las clases sociales del grupo minoritario de inmigrantes o descendientes árabes de la costa Caribe y que también se había incluido dentro de la oferta cultural para la élite política colombiana. Lo que podría entenderse como formas de sofisticación de una práctica cultural que tradicionalmente ha marginado a sus practicantes.

~~Destinada para una línea que vengo desarrollando~~ Habría que agregar que las autorepresentaciones de la población árabe han quedado reflejadas en los prestigiosos restaurantes de comida árabe. De la mano de la figura de la bailarina, la danza árabe ha tenido la función de acompañar al público en la inmersión ficticia por los lugares fantásticos del "místico mundo musulmán" recreados desde el autoexotismo, práctica a la que han recurrido algunas personas inmigrantes de países árabes como mecanismo de inserción y visibilización en la sociedad colombiana. La danza, en este tipo de espacios, se anuncia como un simple baile exótico o como una muestra artística atractiva en el marco de certámenes culturales y gastronómicos de muy alto impacto empresarial. En este sentido, los restaurantes árabes se convirtieron en un espacio donde la persona procedente de algún país árabe se reencuentra no solo con su identidad sino con representaciones exóticas y autoexóticas de esta, y donde con el tiempo la bailarina colombiana cobra protagonismo. Vemos entonces que junto a la comida árabe, el aporte de orden cultural más importante que dejaron las migraciones árabes hacia Colombia principalmente en la costa norte, ha estado la danza. A continuación recojo una nota publicada en *El Tiempo*:

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Sangría: Primera línea: 1,25 cm, Interlineado: 1,5 líneas

> Las alfombras persas, además de darle al lugar un toque acogedor, después de las nueve de la noche transportan a los presentes a épocas remotas solo reseñadas en cuentos de hadas, en los que se resalta la presencia de la hermosa bailarina que interpreta la danza de los siete velos.
>
> A esa hora, al compás de melodías árabes, una bella mujer comienza un excitante recorrido por entre las mesas, para deleitar también el gusto estético de los visitantes. Detrás de los enormes ventanales, las fuentes de agua sirven de trasfondo al espectáculo. (*El Tiempo*, 14 de septiembre de 1991).

~~Y yendo por esta misma línea, s~~Se advierte que a los viajes culturales por lugares utópicos subyace de manera predominante la fantasía, concepción recreada a partir de la ficción literaria de los relatos de *Las mil y una noches*. Fábulas que por excelencia han sido fuente de inspiración de espectáculos de gran formato de danza-teatro creados por grupos de ballet clásico; de montajes escolares de colegios privados de Bogotá, incluso del colegio Colombo-Árabe, en 1999; y, aun todavía, de muestras artísticas de academias de *D~~d~~anza árabe*.

Aunque para este texto no me trazo el propósito de explicar por qué al lado de la práctica de la *D~~d~~anza árabe* aparece en la prensa nacional esta recurrente y especial alusión a la fantasía, considero que vale la pena saber que hacia 1992 el teatro europeo tenía la tendencia de "reciclar" y combinar las expresiones dramáticas del Tercer Mundo con miras a renovar la cultura de los países europeos y hacer del teatro un arte algo universal, en un momento en que los nacionalismos en el mundo estaban en boga, sobre todo desde el sector público. Fue entonces por aquella época que reapareció la obra de teatro *Sherezada*, esta vez a cargo del director esloveno, Tomaž~~Thomas~~ Pandur, en la que se atisban personajes en escena realizando movimientos de la *D"~~d~~anza del vientre árabe"*, un hecho que empezó a marcar la presencia de las migraciones a países de Europa.

Con formato: Color de fuente: Automático

Con formato: Color de fuente: Automático

Con formato: Color de fuente: Automático

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

El auge de los nacionalismos en la década de los noventa es un fenómeno cultural relevante para comprender el éxito musical de Shakira, de la mano de Emilio Estefan —de origen libanés— y Sony Music. ~~Entertainment.~~ Es útil recordar que antes de la aparición de la canción en 1998 ~~(1998)~~ y del video clip de "Ojos así" (1999), la industria de la música pop-árabe[34] ya era una corriente fuerte en Europa ~~hacia~~ desde 1997, promovida por una serie de cantantes árabes que mostraron el *räi*, un género de música que el gobierno argelino reconoció como música nacional hacia 1985[35]. Dicho movimiento musical lo presentó la prensa colombiana ~~hacia~~ en el año 2000 como una "ocupación pacífica y cultural" (*El Tiempo*, 23 de junio de~~l~~ 2000). "Ocupación" que podríamos leerla como un eufemismo para reproducir el imaginario orientalista del ~~*O*~~*otro* belicoso.

El nacionalismo colombiano ~~obviamente~~ no se quedó atrás. A principios de la década de los ~~noventa~~90, los albores de Shakira como un ícono nacional femenino se fundamentaron en marcadores étnicos como su voz y sus movimientos, ~~los cuales~~que no pasaban de ser un bosquejo de la herencia cultural auténtica de su origen libanés~~,~~ ~~pero, p~~Paradójicamente, una herencia desligada de la memoria histórica de los flujos migratorios de personas de origen ~~-~~árabe~~s~~ ~~a~~ a Colombia.

Se le atribuye a la industria cultural discográfica el hecho que se haya sumado la inscripción de la imagen de la exitosa artista colombiana Shakira a la serie de representaciones represivas que la ~~*d*~~*Danza del vientre* lleva a cuestas. Pero más allá de convertirse Shakira en un referente iconográfico de la ~~*d*~~*Danza árabe*, a partir de sus *performances* en multitudinarios conciertos, es la conjugación de los "contorsionados" movimientos, especialmente~~,~~ de *cadera*, los

[34] En Colombia, hacia el año 2000, fueron muy populares las canciones "Ya rayeh" ('Oye, ¿a dónde vas?') —un alegato contra la emigración— del músico argelino Rachid Taha, y la canción turca "Simari~~k~~*k*", de Tarkan.

[35] No obstante, a principios de los noventa, esta música provocó la persecución y asesinatos de jóvenes argelinos que cantaban su *opinión* (*räi*, en árabe), a manos de fundamentalistas islámicos armados que consideraban impía esta música por contraponerse a la dictadura política de Argelia. Esta música mezcla tradición clásica árabe con los ritmos bereberes, inicialmente la realizaban los *sheikhs* (poetas y líderes islámicos y clérigos) en el cambio del siglo XIX al XX en las costas de Argelia. Posteriormente mujeres de la ciudad de Orán (sobre todo prostitutas) la adaptaron con letras contestatarias contra la clase social dominadora. ~~Tomado~~ Recuperado de http://audio.urcm.net/El-rai-argelino-desde-su

Con formato: Resaltar
Con formato: Resaltar
Con formato: Sangría: Izquierda: 0 cm, Primera línea: 1,25 cm, Interlineado: 1,5 líneas
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Sin Cursiva
Con formato: Fuente: Cursiva
Con formato: Sin Resaltar

que se convirtieron en el baile "shakiresco", e hicieron de este un referente de la *Dd~~d~~anza árabe*, y con la que se nacionalizó la corporeidad de la artista.

La *~~d~~Danza árabe*, corporeizada en un ícono nacional, con el tiempo pasó a significar el "punto más caliente" de los conciertos de la artista (figura 2); así lo reflejaba la ejecución de su danza seguida de la interpretación del Himno Nacional de Colombia —luego sería su canción "Las caderas no mienten" en las que despliega movimientos de cumbia—.

(Foto 3)

Noticia Shakira

Figura 2. N~~F~~otografía de n~~N~~oticia publicada en el periódico *El Tiempo*, el 8 de abril de~~l~~ 2000.

~~De esta manera l~~La *~~d~~Danza del vientre* pasó a ser la danza de las *caderas* y, en consecuencia, la danza de Shakira acuñó el rótulo de *~~d~~Danza fusión*. ~~Como resultado, c~~Con Shakira ~~entonces~~ tenemos una ~~n~~Nación doblemente exotizada desde los cuerpos-nación sexualizados (Egipto y Colombia). La prensa nacional se refirió a esta como la "danza árabe caribeña"; una danza portadora de los movimientos pélvicos del mapalé que "revela un acumulado legendario de la cultura caribeña" (*El Colombiano,* 9 de abril de~~l~~ 2000).

> "~~"~~La fusión es algo que me sale natural. Soy fusión. Por mis venas corre sangre árabe y española. Crecí y viví en Barranquilla escuchando cumbia y vallenato. Luego estuve en Bogotá y me quedó la devoción por las bandas británicas y estadounidenses de *rock*~~"~~" (*El Tiempo,* 23 de septiembre de~~l~~ 2001).

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Sangría: Izquierda: 0 cm, Primera línea: 1,25 cm, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Justificado, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Sangría: Izquierda: 0 cm, Primera línea: 1,25 cm, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Cursiva

Aunque el *boom* de Shakira con su éxito musical ya empezaba a generar brotes de academias de *Dd*anza árabe y ~~a~~ aumentóar la demanda de su enseñanza a medida que se extendía de manera vertiginosa por América Latina y se solapaba con el movimiento musical pop-árabe, la danza que se empezaba a enseñar hacia 1999 en Colombia no era propiamente la *Dd*anza del vientre, sino una amalgama constituida por las danzas árabes, egipcias y de la~~e~~ ~~i~~India. Conocida como *Dd*anza *samkia*[36], estos tres géneros de danza se insertaron simultáneamente en el país con la licencia de mostrarse como una sola; todas tres se correlacionaban revistiéndose de la educación somática (terapéutico y bioenergético) para sanar el cuerpo, la mente y el espíritu del cuerpo femenino moderno.

Un vector cultural ineludible que desprendo de la lectura de prensa permite explicar cómo la *Dd*anza árabe, por un momento, logróa independizarse de aquella amalgama que la condenaba a la con-*fusión* para así hallar un lugar de enunciación *per se* en la prensa. Si bien Shakira agenció la popularidad de algo llamado ~~"d~~*Danza árabe*~~"~~, fueron los atentados terroristas del 11 de sSeptiembre de~~l~~ 2001 los que suscitaron que dentro de la cobertura mediática sobre el mundo musulmán se incluyera el sentido político de la *Dd*anza del vientre en cuanto expresión cultural, por cierto polémica para el mundo musulmán. El hito histórico de~~l~~ 2001 dejó claro que iniciaba la "fiebre de Medio Oriente" y en un momento entró en diálogo con la postura política de la figura trasnacional de Shakira frente

[36] En noviembre de~~l~~ 1999, llega a Colombia la bailarina brasileña Juliana Berganholi, conocida como Amaniksha, a enseñar la ~~d~~*Danza samkia*, una danza terapéutica para la mujer creada en 1994, en Chile, por la Organización Cóndor Blanco Internacional. Esta danza tenía el objetivo de liberar el cuerpo femenino de los esquemas rígidos del ballet clásico. Hacia el 2003, en Colombia, esta danza no tenía como objetivo formar bailarinas; propendía hacia el empoderamiento de la mujer, recobrando su esencia femenina, sensualidad, belleza y su equilibrio físico y emocional. Sin embargo, a partir de~~l~~ 2004, la bailarina pionera de esta danza y empresaria, Antonia Canal, amplió su oferta entusiasmando a las mujeres a imitar el baile de Shakira como método de seducción y como vía alterna para mejorar la práctica del acto sexual. Años después, y aún vigente, articuló con más fuerza el enfoque de las danzas de la India, lo que la llevó a crear su propio sistema de enseñanza denominado "Prem Shakti", cuyo objetivo es sanar y empoderar a mujeres, permitiéndoles que expresen su sensualidad a través de la práctica de una diversidad de danzas orientales, y de su conjugación y mezcla.

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Sangría: Primera línea: 0 cm

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva, Sin Resaltar

Con formato: Fuente: Cursiva

a los atentados, con el fin de desmentir que sus productores le habían recomendado excluir de sus presentaciones su baile.

Por la extensión y el contenido de un artículo publicado el 18 de octubre de~~l~~ 2001, infiero que es evidente que la prensa nacional brindó por primera vez una perspectiva más amplia de la práctica de esta danza en el país al articular la corporeidad nacionalizada: la cadera.

> La invasión total al mundo árabe comienza con el movimiento de cadera, el mismo que activa el sonido de varias monedas doradas y le imprime cierta dosis de embrujo a las manos que, poco a poco, y después de acariciar el aire, juguetean, imitan animales y mantras. […] Esas raíces árabes que aparecen con las diferentes posturas no son invención de los asistentes, es algo que sucede gracias a los estudios de danza en la Nueva Escuela de Barranquilla […] Esta vez, para atrapar con sus movimientos al lejano oriente [una imprecisión], además de asistir a talleres de danza en escuelas nacionales e internacionales, tuvo que permanecer durante seis meses en Siria. Allí además de descubrir los secretos de la *D~~d~~anza árabe*, tuvo contacto íntimo con las costumbres, el modo de vida y la historia de esta zona~~.~~ (*Eskpe~~ El Tiempo~~*, 18 de octubre de~~l~~ 2001. "Las cursivas son mías").

Pese a que la prensa recicló elementos discursivos mediáticos con los que se venía difundiendo la *~~d~~Danza samkia*, lo cual deja entrever cómo se filtran varias imprecisiones de orden cultural, al menos en esta noticia se evidencia la distancia que la prensa tomó de la figura de Shakira para hablar de la danza árabe. En este artículo de la revista *EsKpe ~~El Tiempo~~* optó por incluir notas relativas a otras vías de inserción de la *~~d~~Danza árabe*, a las dinámicas transculturales a nivel nacional e internacional en las que entra la bailarina colombiana en busca del aprendizaje técnico y la exploración de la naturaleza dancística desde su subjetividad. De

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Sangría: Izquierda: 0 cm, Primera línea: 1,25 cm, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

cierta manera le imprimió relevancia al contexto cultural de una práctica artística, no incipiente, sino que se venía gestando en el seno de la nación colombiana, y que en ese momento entró en diálogo con coyunturas políticas internacionales, ampliamente documentadas por la prensa nacional durante los meses restantes del 2001, aunque su valoración como elemento cultural identitario de las naciones árabes aún sea objeto de polémicos debates[37]. No obstante, hay que advertir que, entre líneas, en esta noticia se lee que el furor de la práctica artística en Colombia aparece y se extiende como una retaliación para dominar al mundo árabe, ahora por agencia de las mujeres colombianas que danzan: "La invasión total al mundo árabe comienza con el movimiento de cadera" (figura 3).

(Foto 4)

Noticia Danza Árabe

Figura 3. Fotografía de artículo publicado en la revista *Eskpe El Tiempo*, el 18 de octubre del 2001.

Fuente: Archivo personal.

Pero esta reflexión en torno al tercer vector no podría darse por terminada sin al menos introducir una breve referencia a un elemento que engranó a la perfección con la fantasía, las caderas y el terror. Me refiero a la exitosa telenovela brasilera *El Clon*, considerada una exitosa obra ficcional que salió al aire días después de los atentados del 9/11, ofreciendo una contranarrativa al discurso hegemónico mediático masculino que asoció el Islam al con el terrorismo. Esta telenovela despertó el deseo de conocer la realidad del mundo musulmán, incluso el que hay en Brasil, a través de la exploración del erotismo de la *Danza del*

[37]Entre 1992 y 2014, la prensa nacional colombiana recoge noticias internacionales que ponen de presente distintas polémicas que suscita la práctica y enseñanza de la danza en Egipto, sobre todo a partir del 2002, luego de que se extiende la práctica de esta danza por Occidente.

Con formato: Sangría: Izquierda: 0 cm, Primera línea: 1,25 cm, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Sin Cursiva

Con formato: Derecha: 0,09 cm, Espacio Después: 6 pto, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Sangría: Izquierda: 0 cm, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Cursiva

vientre y de la *fantasía* (De Miranda, 2010). El éxito de la telenovela causó furor y puso de moda la *Dd~~d~~anza árabe* en varios países, a tal punto que años más tarde, en febrero de~~l~~ 2010, RTI/Telemundo Estudios trasplantó de manera ficticia la ciudad de Fez (Marruecos) en Girardot para grabar la primera adaptación de dicha telenovela.

Aunque en este breve ensayo no abord~~ó~~o todo lo que hubiera querido decir, pienso que la exposición de los tres vectores culturales ~~argumentan~~ sustentan la popularidad de la práctica de la *Dd~~d~~anza árabe* en Colombia. Basta con revisar el ascenso del número de noticias publicadas en prensa a partir del año 2000 relativas a los *shows* y festivales locales y nacionales que organizaron las academias de danza, principalmente de Bogotá y Medellín, para comprender que el tipo de noticia es sobre todo difusiva con fines de entretenimiento y de ampliación de la oferta comercial. Pareciera que la tendencia a hacer alusión a *Las mil y una noches* es una estrategia de la prensa nacional para hacer más atractivos los eventos de *Dd~~d~~anza árabe* o para llegar a un público específico. Un ejemplo exacto es el de I Latin Arabian Festival Internacional de Arte, Cultura y Tradición del Medio Oriente, llevado a cabo en Medellín, en el año 2010. Si bien el festival planteó el objetivo central de brindar conocimiento desde el plano académico y artístico sobre las tradiciones de los países árabes y las repúblicas islámicas, en el discurso mediático se lee la exhortación al público lector de dejarse atrapar "por la magia del Oriente Medio, por sus historias de genios, de aventuras y de princesas, por los cuentos de Sherezada, por sus guerreros y por toda la magia que rodea a esta región del mundo" (*El Colombiano*, 29 de abril de ~~l~~2010).

Así mismo, debido a la resonancia que los artistas internacionales invitados, los estilos y técnicas de movimiento, y los conocimientos culturales que las mismas bailarinas integran a los eventos, que con el tiempo se van multiplicando, la prensa colombiana puede dar cuenta del apogeo de la práctica de la danza árabe a nivel nacional. Pero es interesante advertir que la expansión hacia lo local se encuentra mejor documentado en los diarios de las ciudades a donde ha llegado esta danza, pues se hallan más detalles de las dinámicas de inserción y

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Sangría: Izquierda: 0 cm, Primera línea: 1,25 cm, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Sangría: Izquierda: 0 cm, Interlineado: 1,5 líneas

difusión, e incluso relatos de vida de las bailarinas en los que se vislumbran serias reflexiones sobre la construcción de las identidades culturales de los sujetos a través de esta danza.

Por todo lo anterior, he querido plantear que al desestimar, reducir, deslegitimar, ocultar o pretender erradicar la danza de Shakira como punto de partida para resignificar este arte danzario, se pierde de vista la oportunidad de conocer y comprender el carácter político y cultural que subyace oculto a la misma práctica de la *Ddanza árabe* en Colombia, es decir, imposibilita revelar lo latente: la agencia de las identidades árabes en Colombia y la lectura que cobra su experiencia histórica a la luz de la construcción de la nación.

Con formato: Fuente: Cursiva

Referencias [t3]

Con formato: Sin Versalitas

Con formato: Resaltar

Cepeda, María Elena. (2010). *Musical ImagiNation. U.S.-Clombian Identity and the Latin Music Boom.* New York y London: New York University Press.

De Miranda Iorio, Patrícia. (2010). *A menor distância entre dois mundos: um estudo sobre a representação do Eu e do Outro em telenovelas de Gloria Perez* (Tesis de Doctorado, Posgrado en Ciencias de la Literatura, Universidad Federal de Rio de Janeiro), pp. 289. Recuperado de: http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/trabalhos/2010/patriciademirandaiorio_amenordistanciaentre.pdf

Con formato: Sangría: Izquierda: 0 cm, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Sangría: Izquierda: 0 cm, Interlineado: 1,5 líneas

Prensa impresa [t4]

Con formato: Sangría: Izquierda: 0 cm, Primera línea: 1,25 cm, Interlineado: 1,5 líneas

Con formato: Resaltar

Con formato: Sangría: Izquierda: 0 cm, Primera línea: 1,25 cm, Interlineado: 1,5 líneas

El Tiempo. (8 de abril de 2000). Shakira se quedó en el corazón. *El Tiempo*. 18A.

El Colombiano. (9 de abril de 2000). ¡Se sobró Shakira! *El Colombiano.* 4D.

El Tiempo. (18 de octubre de 2001). La sensual danza del vientre, *Eskpe,* n.º 210, 12.

Prensa digital [t4]

El Tiempo. (14 de septiembre de 1991). Al Salam, un oasis de comida. *El Tiempo*. Disponible en Recuperado de http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-153344

El Colombiano. (29 de abril de 2010). Latinarabian trae lo exótico de Medio Oriente. *El Colombiano*. Disponible en Recuperado de http://www.elcolombiano.com/latinarabian_trae_lo_exotico_del_medio_oriente-LWEC_87581

El Tiempo. (23 de junio de 2000). Rachid Taha lidera la música räi. *El Tiempo*. Disponible en Recuperado de http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1245648

Melo, C. (21 de octubre de 2013). La "Shakira" tolimense que conquistó Asia. *El Nuevo Día.* Disponible en Recuperado de http://www.elnuevodia.com.co/nuevodia/sociales/notas-sociales/198428-la-shakira-tolimense-que-conquisto-asia

Zambrano, A. (23 de septiembre de 2001). Shakira, directo al grano. *El Tiempo*. Disponible en Recuperado de http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-658786

Con formato: Interlineado: 1,5 líneas