

La danza

conceptos y reflexiones

Mónica Lindo de las Salas

La Danza, conceptos y reflexiones

Mónica Patricia Lindo De Las Salas
Universidad del Atlántico
Grupo de Investigación CEDINEP
Corporación Cultural Barranquilla
ISBN:
e-mail: monicalindo22 hotmail.com
www.danzasmonicalindo.com
Primera edición: 2010

Fotografías Cortesía:
Robinsón Liñan Ríos
Jorge Chávez
Samuel Tcherassi.

Diagramación:
Fundación Cultural Javeriana de Artes Gráficas –JAVEGRAF–

Impreso por:
Fundación Cultural Javeriana de Artes Gráficas –JAVEGRAF–
Impreso en Colombia.
2010

*A quienes me han acompañado, creyendo, construyendo y soñando.
A Moisés, la prolongación de mis sueños.
A Carlos Franco, eternamente ¡Gracias!*

Presentación

MÓNICA LINDO: LA DANZA (ENSEÑANZA) COMO PASIÓN

Conocí a Mónica Lindo cuando cumplía el papel de asistente y alumna del bien recordado, amigo y tempranamente desaparecido Carlos Franco, tal vez el más creativo y tenaz contemporáneo del Caribe colombiano. Recuerdo la mañana que me aparecí en la Escuela de Carlos, en cumplimiento de una misión encomendada por la directora del extinto CORPES C. A., Doctora Elvia Mejía Fernández: coordinar con Carlos la hechura y entrega de unos 50 ó 60 conjuntos de instrumentos musicales, destinados a igual número de agrupaciones folclóricas animadoras de las paradas y desfiles del Carnaval de Barranquilla. Ese día, por alguna razón, Carlos no pudo asistir al Kiosco del Teatro Amira de la Rosa, lugar de la entrevista, y envió en reemplazo suyo a Mónica.

El día que la vi cumpliendo sus labores en la escuela y luego en la entrega de los instrumentos, me asaltó el pálpito, seguridad casi, de estar frente a una maestra en ciernes. Su forma de organizar las cosas, la diligencia suya el día de la ceremonia en el kiosco del Amira, todo esto afirmó en mí la impresión de que ella no desaparecería de mi vida, ni de la vida de todos los que de una u otra forma estábamos vinculados a la actividad cultural de la Región Caribe y sin lugar a equivocarme, del país. Su presencia hoy y su quehacer constituyen el mejor ejemplo de lo bien enderezada que estaban mis pálpitos y certezas. Ahí tenemos a Mónica, dedicada no sólo a hacernos suspirar con su contoneo al danzar cualquiera de nuestros aires ancestrales y raizales, sino entregada la mayor parte de su tiempo no sólo a enseñar a estudiantes y futuros docentes de la Universidad del Atlántico, sino a sostener a pulso una corporación cultural que pretende -y lo logra-, mantener las tradiciones dancísticas no sólo del Caribe sino de más allá también, en



posesión de una vocación sin fronteras. Le imprime el alma y la energía a todo lo que emprende y sobre todo cuando de ejercer la enseñanza de la danza, que tanto ama.

La Mónica profesora, maestra, instructora, esa es la Mónica que le saca tiempo al trabajo de la enseñanza para escribir un libro que le permita seguir formando, para compartir con sus alumnos(as), con sus lectores y admiradores de su experiencia de hacedora de cultura espiritual. En esta nueva experiencia, Mónica no deja por fuera nada que el iniciado o el lego necesita aprender y saber para dedicarse a estudiar la danza. Además, como buena maestra, hace una clasificación de la danza, sus formas de organización y finaliza el primer capítulo con una interesante reflexión sobre la práctica de la danza en el país.

El texto está dividido en cinco capítulos. En el primero, como señalé arriba, la autora nos lleva con suficiencia, a un recorrido por los diferentes tipos de danzas, desde la clásica hasta la popular, pasando por la moderna y la contemporánea. Destacamos el punto relacionado con las formas de organización de la danza, apartado en el que sigue al cubano Ramiro Guerra, al inventariar las distintas perspectivas de la danza: la danza como expresión raizal, la danza como proyección folklórica, la danza como teatralización y la danza como creación artística. Los planteamientos se antojan interesantes en tanto dan viva cuenta de lo que hoy apreciamos en los diferentes eventos culturales que tienen como escenario bien las calles de los pueblos, las plazoletas públicas de las ciudades y los entarimados universitarios de este país que ama y baila para expresar con estos esenciales gestos su rechazo de la violencia y las diferencias creadas.

El segundo capítulo, Mónica, plantea una discusión aplazada por los investigadores del Carnaval de Barranquilla o Carnaval en Barranquilla, polémica abierta, nunca cerrada. La autora nos muestra, además, los principales afluentes del Carnaval, que llega a la ciudad de pueblos y ciudades vecinas. Igualmente, nos informa de los principales eventos de la fiesta y la importancia de los mismos. Para terminar este segundo capítulo hace alarde de su sapiencia sobre las danzas que se muestran en el Carnaval de Barranquilla. Mónica es una conocedora no sólo por ser quien es, sino porque su trabajo se ha centrado en estudiar y poner en escena las danzas que se escenifican en esta fiesta, que como todos sabemos es la fiesta alegre, más popular de nuestra Nación. Mónica, ha escudriñado cada una de las expresiones culturales dancísticas que durante años han mantenido viva la tradición carnavalera de los caribeños y caribeñas. Las descripciones que sólo ella maneja y conoce, le permiten al lector entender la pasión de Mónica por la danza.



El siguiente capítulo, lo dedica a mostrar la relación entre imaginarios y danza. Inicia el tratamiento de esta importante relación dentro de las manifestaciones de la cultura espiritual del hombre/mujer, con una reflexión sobre los imaginarios colectivos, siguiendo al sociólogo francés Emilio Durkheim que se refiere a “las representaciones colectivas”. Avanza su análisis con citas de la húngara Agnes Heller y de otros autores, reconocidos académicos que le dan mayor valor y peso científico a la obra. Por ello, su reflexión sobre la articulación entre imaginarios colectivos, vida cotidiana y la práctica de la danza es un aporte significativo para comprender que el danzar no es un simple ejercicio de entretenimiento farandulero sino, todo lo contrario, está cargado de un sustrato filosófico, sociológico y antropológico que le permite a los seres humanos expresarse su espiritualidad con mucha fuerza. Fuerza de la cultura autóctona que no podrá ser globalizada, sino acaso mundializada, según la voz del antropólogo y sociólogo brasileño Renato Ortiz. Termina el capítulo con una descripción sobre la importancia de los procesos de socialización que ella clasifica en primaria y secundaria. Igualmente resulta interesante el papel que le asigna a la escuela en la formación de los sujetos, reafirmando con ello la noción y práctica de la escuela como proyecto cultural.

Enseñar o educar en la danza, es el título del cuarto capítulo. Es, tal vez, el más denso conceptualmente, rasgo que comprarte con el quinto. En él, Mónica, como buena maestra pone a prueba sus conocimientos sobre su pasión: la danza, y a partir de ella su otra pasión: la enseñanza de la misma. Pienso, que educar es un acto de nobleza extrema, por ello no concibo a la maestra o el maestro déspotas, inflexibles. Todo lo contrario: el maestro o la maestra deben ser comprensivos, amables y paternales. Invocando la teoría de la educación, la maestra Mónica nos lleva por el sendero de la formación en la danza a través de los procesos propios de ella, por ello afirma que “el proceso de formación en danza, más que entenderse como un simple manual de procedimientos en torno a la ejecución de una serie de pasos, figuras o coreografías de cualquiera de los tipos de danzas, es la oportunidad de maestros (as) y alumnos (as) de generar reflexión, la discusión grupal...”. En esa afirmación la maestra Mónica deja claro que no se trata sólo de la simple empírea, es también, y sobre todo, pensamiento, diálogo, conversación. Es necesario pensar en la enseñanza de la danza como acto espiritual de formación de los jóvenes de ambos sexos. Acto sublime al cual nos invita la autora dándonos además indicaciones y sugerencias (recomendaciones) que a su saber y entender son definitivos en la enseñanza de la danza, porque el recurso humano que se prepara es un artista bailarín. El maestro(a) igualmente debe ser especial, porque interactúa permanentemente con el alumno. Es una relación muy personal, casi individual.



Este libro hubiese quedado incompleto sin un necesario quinto capítulo consagrado a las formas de llevar la danza a escena. Un capítulo que ilustra la dedicación, el conocimiento y la pasión de la autora. Allí están sus recomendaciones de las necesidades que se deben suplir a la hora de colocar en escena el ritual dancístico. Es sin duda el más genuino aporte del libro, fruto de una experiencia reflexionada que trasciende a enseñanza eficaz. Nada escapa al inventario. Allí están las claves de la escenificación y la técnica sabia que requiere la dirección artística. Un compendio de suficiencia para no perder de vista el trabajo y hacerlo mejor cada vez.

Mónica, es una maestra por vocación y como tal actúa, por eso, antes de ponerle punto final al libro, nos ofrece unas reflexiones, que cierran y le otorgan al texto su real hondura. Y como para que no quede duda del valor de la danza afirma: "La danza no puede seguir siendo mirada desde el inmediatismo de una coreografía que genere impacto visual, o desde la simple composición de figuras en abstracto, se debe analizar de manera profunda antes de ser llevada a escena, no es posible seguir pensando en formar bailarines que vivan del movimiento y para el movimiento sin pensar en él, con una mirada integral, una visión de mundo y permeada por referentes internacionales y desde otras técnicas interpretativas y artísticas".

Éxitos para Mónica Lindo, esa apasionada de la danza, de la coreografía, que después de bailar por el mundo, hoy enseña a las nuevas generaciones de bailarines barranquilleros y caribeños que llegan a su Escuela para recibir de ella las enseñanzas de una maestra que vive para la danza, su pasión. Espero otros trabajos de Mónica para seguir disfrutando de sus experiencias e indagaciones folclóricas y danzarias.

Edgar Rey Sinning

Prólogo

RECONOCIMIENTO A UNA VIDA Y A UNA OBRA CULTURAL

En los momentos en que el horizonte de inteligibilidad de las verdades o certezas absolutas se encuentra en el centro del debate, la discusión y el análisis de las diversas teorías sean estas políticas, económicas, educativas, los principios éticos y los epistémicos así como los derechos culturales, se hacen impostergables. Es urgente iniciar un esfuerzo colectivo de diversa índole para que el Carnaval de Barranquilla y su parafernalia representada en la gama de expresiones dancísticas y musicales entre otras, no se distorsione por la oleada de manifestaciones foráneas generadas en el contexto de la globalización, lo cual agudiza el complejo fenómeno de la transculturización.

Una vida y una obra dedicada precisamente a lo más sentido del corazón del carnaval, como lo son sus danzas, es un compromiso digno de reconocer en el trabajo cultural de Mónica Lindo. En su obra **La danza, conceptos y reflexiones**, Mónica, deja entrever la dedicación de los más preciados años de su vida al cultivo de lo selecto y autóctono del Carnaval de Barranquilla, a partir de su paso maravilloso por la gran escuela del pensamiento y la práctica cultural del Maestro Carlos Franco. Precisamente en ese contexto la conocí, no creo que tuviese en ese entonces, más de 8 años, y se percibía en ella el compromiso, la identidad y el amor por nuestros valores autóctonos. En ese escenario, formó su familia, con otro grande de lo vernáculo, Robinsón Liñán, entre los dos y los colaboradores de sus respectivas compañías culturales, se han dedicado a socializar el carnaval por el mundo, a dejar una impronta muy marcada en diferentes contextos sean estos euro-



peos, orientales, latinos y caribeños. Precisamente, como manifestación de este permanente periplo, se forja la obra puesta a consideración del público y que seguramente se constituirá en una obligada consulta para todos aquellos que por diversas razones tienen que ver con la práctica y la enseñanza de las danzas en sus múltiples manifestaciones.

Considero un aporte significativo de esta obra, gracias a la experiencia y sensibilidad acumulada por la autora, por las responsabilidades tanto en el orden distrital, como regional, nacional e internacional, por su formación permanente y por su vivencia como docente e investigadora.

Por todo lo anterior, es un privilegio asumir esta responsabilidad, porque Mónica Lindo no sólo es alguien a quien se ve y escucha en eventos culturales, sino porque lo que dice y hace merece ser conocido mucho más allá de las fronteras locales y esperamos que la voz emanada de esta obra tenga suficiente poder en este país y aún en el mundo para educar desde la danza la sensibilidad subjetiva de los sujetos para ser mejores personas sociales y de esa manera, contribuir a la paz, construyendo formas de vida e instituciones educativas y culturales mejores que las que ahora conocemos.

Cecilia Correa de Molina

CONTENIDO

CAPÍTULO I

LA DANZA, EXPRESIÓN DEL SENTIR INDIVIDUAL Y COLECTIVO	13
La danza como expresión artística	14
La danza como manifestación cultural	15
La danza como forma o práctica física de carácter estético	17
Tipos de danza	19
Danza Clásica	20
Danza Moderna	21
Danza Contemporánea	24
Danza Popular	26
Formas de organización	33

CAPÍTULO II

DANZAS DE LA REGIÓN CARIBE COLOMBIANA	41
Carnaval de Barranquilla o ¿en Barranquilla?	44
Principales afluentes que dan origen al carnaval	46
Eventos que componen el carnaval	49
Las danzas del Carnaval de Barranquilla	51

CAPÍTULO III

IMAGINARIOS Y DANZA	75
Danza y género	75
Los imaginarios colectivos	76
Cultura y práctica de la danza	77
Imaginarios y realidades de la práctica de la danza	80



CAPÍTULO IV

ENSEÑAR O EDUCAR EN LA DANZA	87
El procesos de formación en la danza	90
¿Qué elementos hacen parte de la ejecución de la danza?	102
La danza y el desarrollo motriz	108

CAPÍTULO V

LA PUESTA EN ESCENA DE LA DANZA	113
¿Qué se requiere para llevar a escena una obra?	114
¿Qué es una coreografía?	117
El escenario	127
Reflexiones sobre la organización de las agrupaciones de danza, en el contexto colombiano	131
Bibliografía	137

Capítulo I

LA DANZA: EXPRESIÓN DEL SENTIR INDIVIDUAL Y COLECTIVO

Dentro de las manifestaciones expresivas más antiguas y socializadoras de la humanidad se encuentra la danza. Su origen y desarrollo histórico están íntimamente ligada a la misma evolución de los seres humanos y de las comunidades, convirtiéndose en una manera de entender no sólo las diversas manifestaciones danzadas en si mismas, sino las transformaciones culturales, las vivencias de los pueblos, su esencia y cotidianidad.

Como parte de la historia que da cuenta de los orígenes de la danza, se afirma que hace su aparición con las celebraciones rituales de las culturas ancestrales, donde se le consideraba como una *"manifestación desordenada de los temores, afectos, iras y rechazos, sin otra organización que la impuesta por la propia estructura del cuerpo y sin otra particularidad, que la atracción por el ritmo."*¹, ello le otorga a la danza no sólo el carácter expresivo propio de los seres humanos, sino que la convierte en un instrumento ceremonial, en un elemento de lo ritual o un ritual en si mismo, capaz de mediar entre las acciones del hombre y la voluntad de los dioses y las fuerzas de la naturaleza.

Los vestigios de la danza en las antiguas civilizaciones vienen acompañados de registros de lo que en sus inicios pudo haber sido: *"Muchos de los frisos en los edificios helénicos, las vasijas etruscas y*

¹ Ossona, Paulina. La educación por la danza. Paidós. España. 1984, pág. 40.



griegas, los jeroglíficos, los murales y códigos prehispánicos contienen elementos de registro de secuencias, actitudes, vestuarios y hasta orden y naturaleza de los desplazamientos de los cuerpos humanos al hacer danza..."² esto devela la configuración, los procesos, procedimientos, rutinas dancísticas y la estrecha relación del hombre con las ceremonias rituales y su comunicación con los dioses.

La definición más común de la danza, se relaciona con la posibilidad de los seres humanos para expresar sus sentimientos y emociones a través del movimiento, sin embargo, es posible analizarla desde varias perspectivas:

- La danza como expresión artística.
- La danza como manifestación cultural.
- La danza como actividad física de carácter estético.

La danza como expresión artística

La definición del arte tiene que ver con la máxima expresión del sentimiento y las emociones humanas, cuya manifestación, se manifiesta o plasma estéticamente por el artista de diversas maneras, bien sea a partir de objetos materiales tangibles, como ocurre con la pintura, la escultura, etc. o representado en manifestaciones de carácter efímero, intangible, llamadas también artes vivas, como es el caso de la danza.

Las obras pictóricas (como "*La Monalisa*", considerada una de las más importantes en el arte del renacimiento), permanecen a través de los tiempos, impactando a quien la observa, aun sin mantenerse viva la presencia física de su autor, quien logra trascender cada capítulo de la historia y de las culturas mientras su obra permanece vigente e intacta como negándose a envejecer pero adquiriendo con el paso de los años, mayor vigencia y valor.

Pero en la danza como en el teatro, es mucho más hermoso captar esa magia y su belleza, observando en un "ya" y un "ahora" cada movimiento y cada interpretación corporal del artista en plena acción. Aunque los recursos técnicos y tecnológicos de estos tiempos brinden la posibilidad de grabar las imágenes de una muestra danzada, haciéndola imperecedera, nada es comparable con la sensación producida al observar las vibraciones y energía de los cuerpos en movimiento. El artista de la danza no sólo de mueve describiendo coreogra-

² Dallal, Alberto. El dancing mexicano. México. 1984, pág. 17.



fías ya planeadas, sino que deja entrever en cada una de sus interpretaciones, sentimientos particulares y una expresividad interior que resultaría difícil de reproducir de manera idéntica en cada interpretación.

De esta manera, es posible identificar una tendencia de la danza, como expresión artística, como arte vivo, al convertirse en una herramienta que materializa y comunica los sentimientos y emociones humanas a través del movimiento, impregnado éste de una habilidad y conciencia técnica, una estética y de un talento creativo capaz de despertar los sentidos y las emociones, características propias de las expresiones devenidas del arte.

Al mismo tiempo, la danza posibilita al artista bailarín, despertar las emociones del espectador, comunicar, transmitir mensajes y todo lo psíquico que pueda envolver una sensación. Para ello se requiere de un entrenamiento riguroso, de un dominio corporal por ser justamente el cuerpo el instrumento con el cual se pincela ese espacio, un conocimiento de las diferentes técnicas y una dinámica que exige del intérprete el encauzamiento de sus emociones hacia formas más sublimes y elaboradas. Requiere por ende del artista un entrenamiento consciente del cuerpo y del espíritu abriendo con su práctica las puertas al equilibrio interior que se refleja en la armonía de sus movimientos puestos en escena.

Desde esta perspectiva, se entiende la danza como una expresión artística que conjuga la claridad y argumentación interpretativa, el dominio de una técnica y la conciencia en su ejecución. No se trata pues, de un conjunto de movimientos desordenados efectuados de manera espontánea; requiere de una rigurosidad y una estética propia de las artes vivas.

La danza como manifestación cultural

Vista como otra tendencia, la danza es también la prueba fehaciente de la riqueza de las culturas; a través de ella es posible conocer las costumbres, los intereses, los gustos y las necesidades lúdicas de las poblaciones y sus grupos humanos.

La danza por tanto, al cumplir un ciclo de permanencia en el tiempo, se convierte en expresión de carácter tradicional (folklor) ya que pasa de una generación a otra, conservando sus patrones básicos de ejecución, su funcionalidad, su ritualidad y su sentido estético. La danza, como manifestación cultural, pue-



de apoyarse en manifestaciones que llegan de otras culturas, se van enriqueciendo con el aporte de cada generación por lo cual permanece, haciendo de ella algo dinámico y funcional.

En el orden de lo cual son capaces todas las comunidades, la danza se materializaría como un hecho cultural, impregnado de formas rituales, mitos y costumbres, actos que reflejan modos de vida, sistemas de valores, tradiciones y creencias y que en conjunto llegan a configurar en los grupos sociales identidades particulares que los diferencian entre sí.

La danza tradicional refleja el sentir de un pueblo. Es en el seno del mismo que se gestan; por lo general surge espontáneamente y no de una imposición intencional; se sumerge en una anonimidad que se configura al olvidar en la memoria de las generaciones a sus creadores originales; es evidencia de un pasado que sigue vigente en las colectividades y sobre todo tiene un alto grado de significación para quienes la ejecutan.

Cada país y sus regiones, poseen costumbres que se materializan en ceremonias rituales, cantos, tonadas, arquitecturas, comidas, vestidos, danzas, oralidad, entre otros aspectos que son el acervo cultural de las poblaciones. En este sentido, el Folklorista Guillermo Abadía efectúa una particular agrupación de estas expresiones teniendo en cuenta sus particularidades, y le llama clasificación del Folklor, asumiendo que éste abarca cuatro ramas: *El literario, el musical, el coreográfico y el material o demosófico*³. Refiriéndose en particular al Folklor Coreográfico como aquel que se encarga del estudio de las danzas típicas, su composición coreográfica, los pasos, las figuras, los trajes empleados en cada una de las danzas que hacen parte de las regiones.

Celso Lara⁴, en sus estudios adelantados en la Universidad Guatemalteca, plantea que los estudios del folklore pueden partir de su análisis en tres grandes grupos: **el Folklore Ergológico** que incluye los objetos materiales como las artesanías, la alfarería, la arquitectura popular, comidas, bebidas; **Folklore Espiritual - mental** que se encarga del estudio de la literatura folklórica, las leyendas, tradición oral, la música; y finalmente el **Folklore Social** que se relaciona con el estudio del habla popular, las fiestas, las ceremonias, las danzas y bailes folklóricos.

³ Abadía Morales, Guillermo. ABC del Folklore Colombiano. Panamericana. Bogotá. Agosto 2004, pág. 17.

⁴ Lara, Celso. Contribuciones del Folklore al estudio de la historia. Universidad San Carlos de Guatemala, pág. 78.



En este sentido, los estudiosos del folklor le han asignado a la danza un valor cultural reafirmando que se constituye en la expresión genuina del carácter nacional de los pueblos. Es objeto de estudio del Folclor coreográfico, toda vez que se logra considerar el eje cultural sobre el cual se articulan las vidas de los pueblos.

La danza como actividad física de carácter estético

Para abordar la danza desde este enfoque, es necesario ubicarse en la mirada que ofrece la disciplina de la educación física, ya que es posible entrever en la danza una funcionalidad que se relaciona con el desarrollo de capacidades motrices, lo cual involucra elementos como el ritmo, la coordinación, la flexibilidad, el equilibrio, la agilidad, la elasticidad, la fuerza, entre otras cualidades físicas, que se conjugan en una sola manifestación físico corporal que contribuye al desarrollo integral de quien la interpreta siendo esta su principal intención.

Desde la Educación Física, la danza se asume como una disciplina que permite la ejercitación consciente del cuerpo humano, desarrollando en él, todo un cúmulo de habilidades y destrezas como ocurre en los deportes. Ello permite entender que la danza más que un fin, se convierte en un medio de la educación física para desarrollar e incrementar la habilidad motriz, ejercitar el movimiento coordinado, estructurado y estético a partir de la educación auditiva y de las relaciones espacio temporales.

La danza como disciplina física, se considera como la concreción de un conjunto de movimientos que se desarrollan de forma armónica, dejando entrever las habilidades y destrezas de quien la ejecuta de manera ágil a partir de movimientos que se acompañan de la música.

Es importante subrayar que la danza, como instrumento de la Educación Física, *enfoca su atención en el desarrollo orgánico y funcional del educando; tiende hacia la eficiencia del movimiento y al desarrollo de habilidades motrices; de ahí que sería totalmente erróneo, esperar formar grandes bailarines o magníficas exhibiciones que halagaran nuestra vanidad o la de nuestros educandos; insistimos, la iniciación a la danza nos dará, como consecuencia lógica, el que el educando adquiera habilidades pudiendo, eso sí, optar vocacionalmente por continuar en el desarrollo curricular y profesional de esta actividad.*⁵

⁵ Sánchez Mendoza, Juan. La danza y la educación física. La Tarea. Revista virtual de *Educación y Cultura*. España. 1997, pág. 2.



Aunque existen diferentes enfoques sobre el concepto de danza, ésta en su esencia, no es más que una expresión humana que comunica, que desarrolla las dimensiones emotivas, por ende posee en si misma, una gran carga emotiva, que utiliza como recurso el movimiento y todos los elementos que espontánea o académicamente utilice quien la interpreta.

La Educación Física es una disciplina científica cuyo objeto de estudio es la expresión corporal del hombre y la mujer y la incidencia del movimiento en el desarrollo integral y el mejoramiento de la salud y la calidad de vida de los individuos. Estudia las conductas motrices susceptibles de poseer contenido educativo; es decir, se aprovecha el contenido de las actividades físicas para educar. Se busca en definitiva, el desarrollo integral del individuo⁶ a partir de la conciencia de una adecuada educación corporal.

Desde la normatividad, son muchos los países que emplean la danza como parte importante en el proceso de formación integral de los niños y niñas desde su temprana edad. En Colombia por ejemplo, los lineamientos curriculares emanados del Ministerio de Educación Nacional⁷, plantea que La Educación Física, posee unas tendencias de acuerdo con el énfasis de su puesta en práctica en la escuela. Éstas son:

- Énfasis en la enseñanza y práctica del deporte y la condición física.
- Énfasis en las actividades recreativas y de tiempo libre.
- Énfasis en la psicomotricidad.
- Énfasis en la estética corporal, el mantenimiento de la forma y la salud.
- Énfasis en la expresión corporal, danza y representaciones artísticas.

En este sentido, la danza se ubica en uno de los énfasis de formación que debe ser de igual manera tenido en cuenta para contribuir a la verdadera formación integral. El problema del uso del cuerpo, del reconocimiento de sí mismo para poder reconocer el de los demás; es una temática que generaliza en los ambientes escolares y allí la danza entra a jugar un papel importante como una de las disciplinas físicas que acerca a los niños y niñas al reconocimiento de sí mismo.

⁶ López Del Amo, José Luis. *Manual de Educación Física y Deportes. Técnicas y actividades prácticas*. Océano. Barcelona, pág. 16.

⁷ Ministerio de Educación Nacional. *Lineamientos curriculares de la educación física, recreación y deportes*. Magisterio. Bogotá. 2000, pág. 34.



Tipos de danza

Para quienes el contacto con la danza no es frecuente, es decir, el acercamiento a ella se da de forma muy desprevenida al vivenciarla en ambientes festivos y sociales, la definición del término Danza, puede ser simplemente igual para todos los casos. Sin embargo, existen múltiples maneras de clasificar las expresiones danzadas como tal, y esta clasificación depende primordialmente de la técnica que se encuentra implícita en ella.

La necesidad de agrupar las expresiones danzadas en “tipos”, o en “clasificaciones”, obedece a la dinámica misma que la danza presenta en su evolución y el lugar que ocupa en el desarrollo cultural de la humanidad. Con los años, estas clasificaciones tienden a convertirse en obsoletas ante el surgimiento de nuevas tendencias donde se combinan técnicas, se fusionan o simplemente se complementan, incluso, con técnicas de otras expresiones artísticas como el teatro, el cine, la pintura, entre otras que a su vez recurren a los avances de la tecnología para enriquecer y hacer más coherente el desarrollo de su puesta en escena.

En este caso, se mencionan a continuación las diversas formas y géneros de la danza agrupadas teniendo en cuenta su técnica e incluso el momento histórico en el cual tuvo su mayor auge.

- La Danza Clásica
- La Danza Moderna
- La Danza Contemporánea
- La Danza Popular (*la danza popular urbana y la danza popular tradicional*).

La danza clásica

Todo bailarín, director o coreógrafo formado profesionalmente, reconoce en la técnica de la danza clásica, la importancia en la formación corporal, ya que por su antigüedad, su precisión, codificación y sistematización, permite ejecutar rutinas específicas que desarrollan conscientemente el cuerpo del bailarín hacia una utilización más concreta, específica y precisa de su cuerpo y sus movimientos.

La formación en danza clásica contribuye con el descubrimiento de un aspecto tan importante para un bailarín como es el centro de gravedad. Pregunta un



espectador desprevenido ¿cómo un bailarín logra girar muchas veces sobre un mismo eje sin marearse, sin perder el equilibrio y sobre todo, sin terminar en un lado distinto al que inició?, justamente éste se constituye en uno de los tantos aspectos que pueden educarse a partir del reconocimiento de la técnica de la danza clásica.

Haciendo una reconstrucción de la historia de la danza clásica, hoy día puede encontrarse multiplicidad de información devenida por ejemplo, de libros, sitios de Internet que puedan ofrecer una información detallada de la misma, y justamente, el tema de la danza clásica, es uno de los que mayor información presenta, tal vez por su antigüedad, por su claridad y sobre todo por la rigurosidad con que sus intérpretes también se dan dedicado a conceptualizarla, explicarla y reconstruirla.

De esta manera, la mayoría coincide en afirmar que la Danza Clásica nace en Italia, pero tuvo su auge y desarrollo en Francia, país en donde se consolidaron las primeras escuelas y “ballets” y por ende, los principales maestros de este género dancístico que dieron nacimiento a instituciones como la *Academie Royale de Dance* durante el reinado de Luis XIV.

Su historia da cuenta de que en sus inicios, la danza clásica fue liderada e interpretada mayoritariamente por bailarines y maestros del género masculino. Ellos mismos, quienes, ante los prejuicios sociales de la prohibición de la mujer en espectáculos públicos, asumieron el papel femenino en el marco de las obras artísticas y su puesta en escena. Vertiginoso cambio se observa hoy día cuando en las Academias de Ballet predominan más las niñas y mujeres, mientras que los varones llenos de prejuicios, parecen temerle a este interesante, creativo, pero a la vez, exigente mundo del Ballet.

Desde sus inicios, el Ballet construyó y adoptó unos códigos y formas de movimiento que fueron otorgándole el carácter de danza “académica” o “técnica”. Debido a la creación de una terminología propia (enmarcada dentro del idioma francés) le dio identidad a cada uno de los movimientos suscitados en ella, así como la rigurosidad de su práctica desde la misma fase de formación inicial. Ha sido justamente esta claridad en el uso de los términos y movimientos que la ha convertido en una expresión universalmente conocida ya que aun fuera de Francia, la terminología sigue siendo en este idioma para denominar sus movimientos.

El Ballet incluye posiciones corporales numeradas en pies y brazos, las cuales constituyen la base de la mayoría de las combinaciones. La técnica del Ballet



acentúa la verticalidad en el cuerpo del intérprete, se idealiza una figura humana que desafía la ley de la gravedad, adoptando líneas rectas o curvas, que se consideraban elegantes y agradables a la vista durante su interpretación, sobre todo en los albores del renacimiento. El bailarín clásico es capaz de dominar completamente su cuerpo en lo relacionado con la resistencia a la gravedad, la ubicación de su centro, el equilibrio y la fuerza, lo cual implica una práctica y una disciplina permanente.



Bailarina de ballet

La danza moderna

La danza moderna, como un medio expresivo total, permite al artista no sólo proyectar un punto de vista personal del mundo, sino encarnarlo mediante su propia presencia física⁸.

Como parte de la evolución misma de los movimientos danzarios en el mundo, surge un nuevo estilo, como respuesta a la búsqueda de nuevas formas de trabajo corporal; un estilo más desprovisto de lo que en términos de Isadora

⁸ Siegel, Marcia, Revista *Danza en los EUA*. 1988, pág. 31.



Duncan, era una usual rigidez corporal, al referirse al ballet, donde las sensaciones de verticalidad fueran reemplazadas por estilos de movimiento y coreografías más libres, relacionados con el sentir de los bailarines y de su vivencia con el entorno, así como de la exploración de las emociones internas en relación con la producción y origen del movimiento. El surgimiento y evolución de este género está íntimamente relacionado con los acontecimientos de la I guerra mundial, cuyo dolor, desasosiego, soledad, tristeza y rechazo se ponen en evidencia en muchas de las obras artísticas llevadas a escena.

Lo anterior sigue reafirmado la idea de que las expresiones artísticas y culturales, son en cierta forma, la evidencia emocional de lo que acontece y afecta a una época y no sólo ocurre en la danza, sino en todas las expresiones artísticas como las obras pictóricas, esculturas, etc. Artistas como el Maestro Fernando Botero, en alguna de sus pinturas, rechaza la época de la violencia colombiana en la cual las masacres y secuestros masivos eran el común denominador en una sociedad que reclamaba constantemente, acciones pacíficas que devolvieran la tranquilidad a la pobladores campesinos y a la urbe.



Isadora Duncan, Precursora de la danza moderna

En el marco de lo histórico, la danza moderna toma a Isadora Duncan como su precursora, pero a lo largo de Europa y Estados Unidos, surgen otros maestros que enriquecieron con sus aportes en cada época este nuevo movimiento danzario, tales como Mary Wigman, Martha Graham, entre otras, quienes de manera reflexiva asumieron la práctica de la danza a fin de generar nuevos estilos.

La danza moderna plantea P. Ossona *no es la evolución de la danza clásica sino la evolución de la escuela nacida anticlásica.....la escuela clásica es naturalmente la base; luego con la solidez de esta base se pueden aprender todas las demás formas de danza*⁹. Técnicamente, en la danza moderna existe un fundamento basado en los movimientos del torso y los producidos a partir del uso del piso, la experimentación de la contracción y relajación de diferentes partes del cuerpo en relación con el uso de la respiración, así como el concepto de suspensiones y caídas, movimiento fluidos y cortados.

Por su parte, Alberto Dallal¹⁰ manifiesta que la danza moderna es el resultado de un movimiento surgido cuando Isadora Duncan y otras mujeres muy activas e incluso extravagantes “mandan a volar” las zapatillas, las vestimentas, las historias fantásticas y cortesanas del ballet clásico para hacer otra forma de danza más natural, más cercana a la estructura física y a la organización motriz del cuerpo humano.



El principio de la contracción y la relajación propios en la danza moderna

⁹ Ossona, Paulina, *op. cit.*, pág. 9.

¹⁰ Dallal, Alberto. *La danza contra la muerte*. Universidad Autónoma de México, pág. 27.



La danza contemporánea

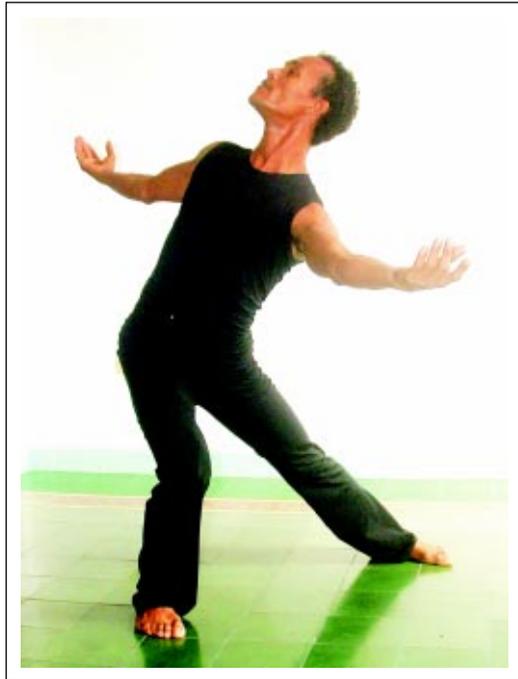
Quienes han profundizado en el estudio de la danza contemporánea, coinciden en afirmar que el surgimiento está relacionado íntimamente con el tercer periodo de la danza moderna, el cual tiene que ver con la finalización de II Guerra Mundial en 1945. Durante esta época, los maestros se inspiraron en la variedad de estilos de danza del siglo XX, pero de manera más consolidada, se referencian los años 80 y 90 como las décadas de su esplendor, donde se muestra como una nueva tendencia donde la técnica, aunque relacionada con la danza moderna, adquiere sus propias particularidades basadas en la preparación o técnica física en equilibrio con lo espiritual, es decir con el contenido emocional de las obras o secuencias coreográficas que son construidas por los mismos bailarines.

En su preparación, el bailarín de danza contemporánea debe llegar al dominio de su técnica a partir del trabajo de piso y de centro, donde lo más importante consiste en sentir los movimientos, identificar las contracciones musculares, la relajación, el uso de la respiración como fuente de energía, el peso del cuerpo en contraste con las posiciones cerradas o abiertas.

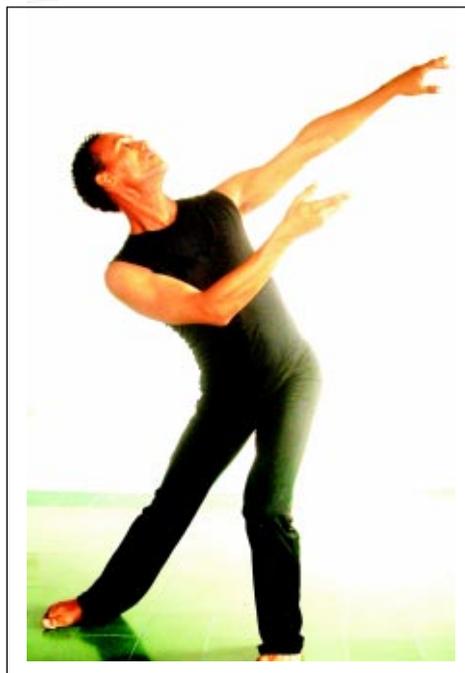
*“La Danza contemporánea ha sido más que un simple fenómeno de actualidad, ya que sus concepciones y aspiraciones son más profundas y amplias que el simple hecho de crear secuencias de movimientos, alimentándose de diferentes estilos y técnicas de movimiento corporal que han aparecido a través del tiempo y en distintas partes del mundo, separados e independientes los unos de los otros durante décadas como el ballet clásico, la acrobacia, la danza moderna, el akido, el jazz, el karate, el kung fú, y el yoga. Pero que para el caso de la danza contemporánea, parecen darse la mano y complementarse de manera cordial, para convertirse en medios técnicos con los cuales lograr un mejor y mayor espectáculo”.*¹¹

Existe por ende, un marcado apoyo de los elementos teatrales y en los recursos que aportan artes como las visuales, o lo literario. Un ejemplo de la integración ha sido el trabajo de la maestra alemana Pina Bausch, quien con su obra *“Los siete pecados capitales”* hace una demostración de la utilización de diversos medios de comunicación audiovisuales y su relación con el cuerpo y los movimientos del bailarín en una puesta en escena.

¹¹ Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá, Danza contemporánea. Recuentos y reflexiones, pág. 7, Ombligo e Kazabe. Bogotá.1997, pág. 7.



Posición "abierta", muy común en la danza contemporánea



En la danza contemporánea, la conciencia de las posibilidades expresivas del cuerpo es vital, así como el adecuado uso de la respiración como principal fuente de energía.



Sin embargo, existen quienes, luego de observar una obra de danza contemporánea manifiestan no haberla entendido o haberles parecido tan extraña que no le encuentran sentido, y no es esto lo que hace a la obra contemporánea precisamente, ya que el no entenderla puede significar que el espectador no reconoce la técnica, ni la naturaleza de la danza o que quienes la interpretan no cuentan con un dominio de las formas de comunicación inmersas en su interpretación.

En esta modalidad de danza, se crea para cada una de las obras un lenguaje nuevo, cuyos elementos son momentos expresivos y por lo tanto no clasificables e imposibles de preestablecer. El bailarín como creador juega un papel muy importante, donde pensar y hacer se conjugan y le dan sentido a sus movimientos. Cuenta con una amplia gama de posibilidades que le permite experimentar con diversas técnicas, incorporar elementos de la tradicionalidad cultural (*como parte de esta experiencia, el **colegio del cuerpo** dirigido en la ciudad de Cartagena de Indias por el Maestro Álvaro Restrepo, ha efectuado experiencias en las que retoma ritmos como el bullerengue y los incorpora a las obras en toda una mezcla de sentimientos y emocionalidades*).

La danza popular

Lo popular, como afirma Canclini, está relacionado con el pueblo, y aunque desde algunas perspectivas el pueblo haya sido relacionado con las clases o sectores menos favorecidos de una sociedad, no se retoma en este caso esta reflexión. El pueblo en esta perspectiva somos todos. En casos como las festividades de las grandes ciudades como en las pequeñas localidades, se congregan todos. Es común observar titulares de prensa que manifiestan: “*el pueblo se congrego para ver a sus reinas*”, y allí convergen diversas personas sin distinción de sexo o condición social.

Como comportamiento social, **la danza** se encuentra estrechamente vinculada a la cultura, a los pueblos, a su organización social, arte, psicología y religión y varían de una sociedad a otra en forma y función. David Hunter¹² afirma que “*La danza es una forma cultural resultante de procesos creativos que operan con el cuerpo humano en las coordenadas de espacio y tiempo*”. La danza es en esencia un hecho social, producto del hombre y la mujer que conviven en sociedad. En ella se reflejan estados de ánimo, necesidades, modos de vida,

¹² Hunter, David y Whitten, Philip. Enciclopedia de Antropología.



formas de vestir, entre otros aspectos, que son características geográficas y socioculturales

Las danzas populares se relacionan con aquellas que surgen a partir de las vivencias generadas al interior de los grupos culturales; tienen la particularidad de ser espontáneas y colectivas. Algunos afirman que dedicarse a la enseñanza de las danzas populares sobre todo las de carácter tradicional, está lejos de relacionarse con un uso de la "técnica", cosa que podría ser reconsiderada ya que en si mismas ellas poseen su propia manera de enseñarse, de interpretarse, de conservarse. (Lo cual debería apartar la creencia de que la "técnica" es una propiedad sólo de la danza académica, del ballet por ejemplo, lo cual no concuerda con la realidad de las otros tipos de danza que también poseen sus propias técnicas).

A propósito de la anterior afirmación, vale anotar aquí, el concepto de Técnica en la danza. La **técnica**, está presente hasta en las acciones cotidianas. ¿Cómo no pensar que una bailadora de fandango o de cumbia, sea capaz de colocarse una botella en su cabeza y sostenerla por horas mientras baila?, ¿No está haciendo uso acaso de una técnica?, y tal vez no tuvo que ir a una escuela de Ballet para lograrlo, es su forma particular, su modo de hacer las cosas. Por ende, se valida esta experiencia como parte de su "técnica". Ello le posibilitaría también, que sus hijas, por ejemplo, repitan la misma actuación luego de desarrollar todo un proceso de observación, vivencia y repetición, hasta lograr realizar el gesto de una manera consciente, precisa y eficiente convirtiéndose así en una nueva experiencia, un conocimiento.

De esta manera, la utilización del término "técnica" en el contexto de la danza, aunque se asocie popularmente con el conocimiento y dominio de los principios del movimiento de la danza clásica, no desconoce que en otros géneros como la danza urbana o tradicional también exista, entendida ésta como la manera consciente, eficiente y eficaz de realizar una actividad humana.

Sin embargo las herramientas que se estructuran corporalmente a partir de la formación en la Técnica del Ballet, han sido por todas las épocas, la manera más pertinente de formarse como bailarín profesional, ya que contribuye al reconocimiento de las propiedades del movimiento, al desarrollo de una conciencia corporal, una disciplina y un cúmulo de factores que alimentan el acervo del futuro bailarín. Por ello es fundamental y pertinente, pero no excluyente de las demás.



Retomando la danza popular, como expresión de las comunidades, del pueblo, es posible hablar también de aquellas manifestaciones asociadas con las experiencias acumuladas y vigentes en la memoria colectiva; esas danzas que van pasando de generación en generación, conservando los patrones básicos y el carácter mítico, ritual y estético que las identifica, y que son llamadas **Danzas populares tradicionales**.

En Colombia, danzas populares tradicionales (folklóricas) como la Cumbia, El Bambuco, El Currulao, El Joropo, La Yonna o las danzas rituales de los indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta, hacen parte de esta clasificación; Algunas con más de un siglo de vigencia, como la Danza del Congo en el Carnaval de Barranquilla, se logran configurar como el símbolo tradicional de este acontecimiento festivo, por su riqueza mítica y su permanencia en el tiempo logrando trascender las fuertes influencias de la modernidad.

La tradición en los hechos populares tradicionales (folklóricos) y en este caso las danzas, generan una dinámica que impone sus propias leyes y en ellas se producen las modificaciones por adquisición, enriquecimiento, mezcla, o sustitución, que son inherentes. También cumplen con una funcionalidad en el ser y en la misma colectividad, configurando así la identidad de los pueblos, lo cual está asociado con la apropiación e identificación con lo que los hombres y mujeres consideran "los valores de su origen", en él estaría inmerso su contexto geográfico y cultural. Valores que lo convierte en un actor singular, pero que a su vez, forma parte de una pluralidad llamada cultura.

Los hechos populares tradicionales se distinguen no sólo por su permanencia en el tiempo, sino, como afirma el Maestro Celso Lara¹³ *"porque son producto de un proceso que, aunque lento, es dinámico, está en constante cambio, de acuerdo con las condiciones básicas socio económicas que le dan vida; los hechos folklóricos son empíricos y no institucionalizados, son orales, son funcionales, son anónimos y están geográficamente localizados ya sea en un alejado pueblo o en un barrio popular de una ciudad"*.

Por otra parte, cuando se habla del aspecto de la tradicionalidad en los fenómenos culturales populares como en el caso de la danza, es inevitable dejar de lado las apreciaciones dadas por las nuevas generaciones sobre este controvertido tema. Las nuevas generaciones tienden a plantear el concepto partiendo de un solo punto de vista relacionado con el de ciertos investigadores,

¹³ Lara, Celso. Contribución del folklore al estudio de la historia. Guatemala, pág. 36.



folklorista y docentes que aun consideran que la tradicionalidad no permite ningún tipo de transformación ni evolución. Desconociendo el hecho de ser manifestaciones vivas, que evolucionan y adoptan la características y elementos propios de la contemporaneidad.

Para entender la funcionalidad de los hechos tradicionales y su valor dentro de la cultura de una nación, es necesario comprender que son los jóvenes la balanza que permite detectar el grado de interés de esos fenómenos llamados tradicionales y su consecuente continuidad o desaparición. Proceso del cual hacen parte no sólo las danzas, sino la literatura y narrativa, la música y la demosophía que configuran la identidad que supuestamente debe ser asumida por quien habita en un contexto sociocultural. Los jóvenes requieren por tanto, de una adecuada formación en los aspectos relacionados con su identidad cultural, de un adecuado plan educativo que integre no sólo las artes, sino el acervo cultural local y nacional.

La palabra **tradición**, afirma Anthony Giddens¹⁴, es inglesa; tiene sus orígenes en el término latino “tradere” que significa transmitir o dar algo a alguien para que lo guarde. “tradere” se usaba originariamente en el contexto del derecho romano, con referencia a las leyes de la herencia. La propiedad que pasaba de una generación a otra, se daba en administración. De esta forma es muy usual que se confunda con el término “herencia” toda vez que este último, implica relación entre generaciones sin permitir su transformación ni la variabilidad de este hecho el cual debe conservarse intacto de generación en generación, cosa que no sería característica primordial del hecho folklórico.

Los hechos populares tradicionales o “folklóricos” como se conocen habitualmente, nacen en el seno de una colectividad, cumplen con una funcionalidad, no se crean en forma institucionalizada sino espontánea y han sido transmitidos de una generación a otra guardando en el caso de la danzas, su patrón básico y dos componentes importantes: lo ritual y lo repetitivo.

¹⁴ Giddens, A. Un mundo desbocado, los efectos de la globalización. Editorial Taurus. 2000, pág. 52.



*Danza "el tamborito panameño".
Niñas durante su presentación en ciudad de Pana*

Pero en las comunidades, no sólo predominan los hechos populares tradicionales, sino aquellos que adquieren características muy distintas, centradas fundamentalmente en carencia del factor antigüedad, lo cual hace que estén impregnados de un carácter más efímero o pasajero, aspecto que aflora en las **danzas populares urbanas**, por surgir en los ambientes de las grandes ciudades, donde la influencia de los medios masivos de comunicación se hace presente para condicionar y convertir en objeto de consumo muchos de sus productos, es el caso de la Danza popular Urbana, la cual es adoptada por el pueblo quien la recibe impresa de unos códigos, forma y técnicas sujetas a los convencionalismos de la moda e intereses comerciales, no se garantiza su evolución o permanencia en el tiempo, justamente porque su dinámica y funcionalidad apunta al consumo inmediato, a la moda.

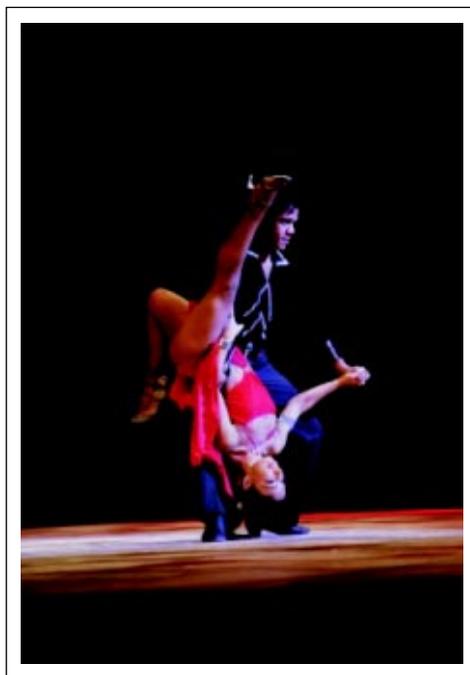
Por lo general los hechos populares de carácter urbano por lo general obedecen al desarrollo de la industria y el comercio como consecuencia de grandes sistemas o emporios de comunicación y de manejo de masas que buscan satisfacer necesidades inmediatas de una población haciendo de sus productos objetos de consumo.



En la dinámica de los cambios sociales y culturales de las comunidades, se encuentra la danza como evidencia de estas transformaciones. Se podría explicar esta dinámica a partir de la Teoría de la Comunicación de masas, la cual hace referencia a las interrelaciones en los grupos humanos, el efecto de la política y la propaganda, entre otros elementos que llevan a que se considere la comunicación como un proceso más inmerso en lo informativo, que en los procesos sociales e históricos de las comunidades.

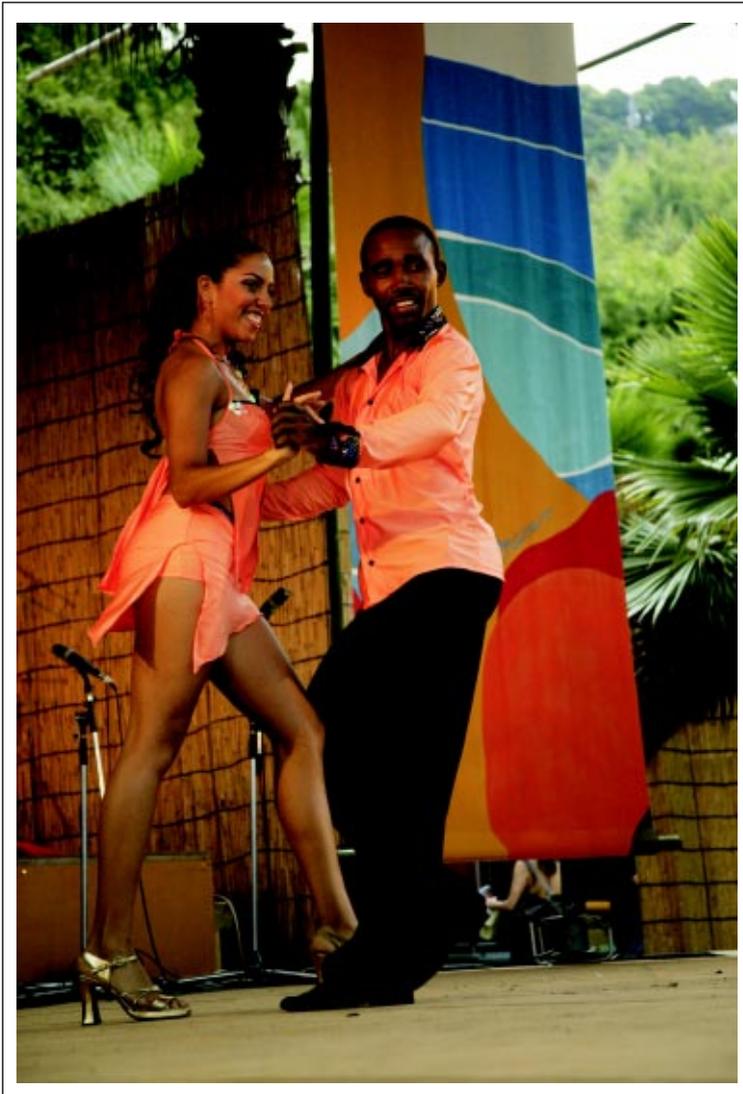
En relación con la dinámica de los medios masivos, Lasswell¹⁵, explica que la comunicación masiva comporta ciertas funciones, que aunque en este caso las relaciona con los efectos en la política y el estado, puede aplicarse a otros campos de desarrollo humano como las artes. Estas funciones son:

- a) La supervisión o vigilancia del entorno.
- b) La correlación de las distintas partes de la sociedad en su respuesta al entorno.
- c) La transmisión de la herencia cultural de una generación a la siguiente.



Interpretación de una salsa, considerada un baile urbano y que es común observar a nivel de proyección escénica

¹⁵ Muñoz, Blanca. Cultura y comunicación. *Introducción a las teorías contemporáneas*. Barcanova. Barcelona. 1989, pág. 35.



Shirly Cera y Federman Brito, instructores de Bailes latinos en el marco del convenio entre la Corporación Cultural Barranquilla y el Centro cultural Tiempo Iberoamericano de Fukuoka (Japón) donde cada vez más, es mayor el número de japoneses que desean contagiarse y aprender los ritmos urbanos

La danza, desde la teoría de la comunicación de las masas, bien puede ser el resultado de los procesos de “transmisión de una herencia cultural”, también puede ser un fenómeno creado intencionalmente para divertir y entretener, carente en muchas ocasiones de una esencia y un valor cultural por ser los medios masivos de comunicación los que en la mayoría de los casos las crean, programan y organizan para las comunidades con una visión consumista.



Bailarinas de reguetón antes de su show en el country club de Barranquilla

A lo largo y ancho de todo el mundo existen las danzas urbanas; muchas de ellas convertidas en expresiones caracterizadas porque le dan identidad a ciertos sectores sociales, a barrios o comunidades, por su permanencia y por la funcionalidad cumplida en quienes las interpretan. Esta es una dinámica que podría generar que si se mantiene de generación en generación, adquiera el carácter de danza folklórica o tradicional.

Lo urbano concierne a los grupos humanos que viven y conviven en ciudades densamente construidas, donde la mecánica de la supervivencia es distinta a la de los campesinos; con un desarrollo unificado, regulado por el uso físico de la tierra y de las estructuras urbanas regidas por políticas públicas. Poseen una composición social distinta por su heterogeneidad y estilos de vida de sus habitantes lo cual hace difícil determinarla.

Formas de organización

La práctica de la danza posee unos procesos particulares de organización y de permanencia similares en todos los grupos humanos, por ir desde su existencia como expresión raizal, hasta considerarla como una manifestación creativa, lo



cual determina unas formas y características propias que hacen posible la identificación de unas técnicas y de unas razones de ser, que le son inherentes.

En este sentido Ramiro Guerra¹⁶ identifica unas formas de organización de la danza, así: *Danza como expresión raizal, danza como proyección folklórica, la teatralización de la danza y la creación artística.*

a) La danza como expresión raizal:



Danza del Congo durante el opening de la Batalla de Flores de 2010, una de las más tradicionales en el Carnaval de Barranquilla

El carácter que adoptan las danzas ejecutadas por las agrupaciones tradicionales, es decir, grupos de personas de una comunidad que se expresan espontáneamente a través de la danza, sin una dinámica académica, de una generación a otra, las hace ser expresiones raizales. Estas danzas, las cuales se han referenciado como danzas populares tradicionales, son efectuadas para este caso por los mismos portadores, quienes en su estado inicial materializan

¹⁶ Guerra, Ramiro. *Coordenadas danzarias*. Ediciones Unión. La Habana. 1999.



con un sentido mítico y ritual las costumbres de los ancestros y que además están desprovistos de las rigurosidades del lenguaje escénico.

A modo de ejemplo es pertinente mencionar a danzas como el Congo o el Paloteo del Carnaval de Barranquilla, o a las danzas de Diablos de Oruro en Bolivia, entre otras que mantienen su carácter ritual y repetitivo en las comunidades donde se desarrollan.

Estas sirven de base para aquellos coreógrafos que buscan llevar a escena danzas con la marca de lo tradicional, son por ello, grupos fuentes de creatividad para los nuevos maestros de danza.

En el marco de las mismas danzas raizales, existen otras formas más específicas de referirse a ellas de acuerdo con la influencia étnica que se encuentra presente en ellas. El maestro Alberto Londoño¹⁷ plantea una particular forma de clasificar las danzas en muchos países de América, luego del encuentro de los dos mundos en 1492, lo cual permite referirse a un tipo de agrupación de las danzas en dos tipos: las *danzas primarias* y *danzas secundarias*.

Las danzas primarias se subdividen a su vez en tres tipos: coloniales, afroides e indígenas.

Las coloniales: son de origen europeo, traídas en tiempo de la colonia, muchas de las cuales conservan su nombre original: Contadranza, Polea, Shotis, entre otras. **Las afroides,** de origen africano, traídas por los esclavos y perdieron sus nombre originales pero conservan rasgos característicos de la etnia africana: currulao, congo, mapalé, etc.; **Las indígenas:** danzas rituales que se conservan en algunos grupos indígenas de Colombia como en otros países de sur América, eje. El Uyhua Kuchuy de Chile, la Yonna de Colombia, entre otras.

Las Danzas secundarias, se agrupan en tres tipos: las mulatas, zambas y mestizas.

Las Danzas Mulatas, en ellas se mezclan aspectos etnoculturales de los africanos y europeos. **Las Zambas** mezclan aspectos etnoculturales africanos e indígenas y las **Mestizas** mantienen rasgos propios de la cultura española e indígena.

¹⁷ Londoño, Alberto. Maestro creador de los festivales de danza en pareja en Colombia. Profesor de la Universidad del Antioquia.



b) La proyección folklórica:

La proyección folklórica, remite al carácter que adopta la danza cuando, aún tomando como base las expresiones raizales, son revestidas y enriquecidas con las herramientas propias de la puesta en escena, teniendo en cuenta un público y el lenguaje escénico. En esa puesta en escena intervienen aspectos como la coreografía, el vestuario, la musicalización y hasta la preparación artística de sus bailarines.

Las agrupaciones que proyectan la danza tradicional, se caracterizan por su trabajo a partir del respeto de los patrones básicos de las danzas tradicionales, los cuales son recreados, más no modificados en su esencia, utilizando para dicha recreación los requerimientos propios de una expresión llevada a escena.

Es posible hablar también de proyección, cuando un grupo raizal deja su ambiente natural de manifestación y se lleva a un escenario con el propósito de mostrar su danza ante un público. Esto ha ocurrido mucho, sobre todo en los festivales cuando en la mayoría de los casos, son sometidas a concursos.

En algunas circunstancias, la proyección folklórica no se trabaja con la suficiente claridad y responsabilidad conceptual desconociendo su esencia, y tendiendo a confundir al público, ya que se le da la denominación de “danza folklórica” a interpretaciones que no lo son, llevando a la inevitable desinformación del espectador. Por ejemplo: cuando en la interpretación de un baile como la cumbia, se realizan figuras coreográficas aéreas como las cargadas de las mujeres sobre los hombros del parejo, o permanentes contactos físicos entre el hombre y la mujer; la utilización de pantalones en vez del vestuario típico de la mujer, (caracterizado por sus amplias faldas); cuando la cumbia en su esencia es un baile de pareja suelta, donde la parejas no se tocan al bailar, y que tiene su razón de ser histórica y hasta física. Esto suele ocurrir y muchas veces no se aclara la diferencia entre la proyección de una danza tradicional en su esencia y la recreación o creación a partir de la danza tradicional.

Es importante tener en cuenta que muchas veces la proyección “*folklórica*” es mal entendida al relacionarla con la puesta en escena de algunas agrupaciones, que simplemente proponen una nueva danza (aunque utilicen su música o vestuario) pero en la interpretación se observa una separación total del componente o patrón mismo que le da el carácter a la danza. Es decir, una cosa es la proyección de una propuesta innovadora o creativa, y otra muy diferente es la que hace una compañía que recrea una danza tradicional sin desvirtuar su esencia.



*Niñas del Centro Artístico Mónica Lindo durante la función de clausura 2008
"el mundo está de fiesta"*



*Presentación del baile de la Tambora en el escenario al aire libre del
Estadio Romelio Martínez de la ciudad de Barranquilla*



El Bullerengue, conocido por hacer parte de los rituales de iniciación a la pubertad y de las ceremonias fúnebres en el Palenque de San Basilio, ejecutado en un escenario



La danza de las pilanderas, común en muchos municipios del Caribe Colombiano, representa las faenas de recolección y procesamiento del maíz

c) La teatralización de la danza:

Consiste en la posibilidad de recrear con nuevas propuestas la interpretación de la danza tradicional, la cual, si bien está cimentada en la expresión raizal, se enriquece con argumentos dramáticos y teatrales; es decir, no se trata de mostrar el aspecto de lo tradicional de la danza, ni tampoco proyectarla escénicamente, sino de tomar los elementos que la identifican y construir a partir de allí nuevas propuestas artísticas con un contenido, con una justificación, un argumento, con unas formas y con un lenguaje que requiere la formación consciente e integral de sus artistas bailarines en el lenguaje de la danza universal.



Escena de la obra: Delirio, pasión y muerte de un gozón, de la Corporación Cultural Barranquilla



d) La Creación artística:

Se refiere a las agrupaciones que generan nuevas formas de interpretar la danza, las cuales están totalmente desprovistas del componente tradicional; es hacer nuevas creaciones que obedecen a la necesidad y capricho del artista de la danza; se asume como innovación y aunque pueden tomar elementos de la cultura tradicional, estos son descompuestos para generar nuevas formas de expresión danzada. Es de anotar que comúnmente las agrupaciones cuando enfrentan estas dinámica tienden a perder el horizonte de su identidad como tal, ya que el uso indiscriminado de técnicas danzadas, así como de recursos escénicos, les hace salirse de su realidad artística y sumirse en un mar de confusión donde sus trabajos pasan a ser propuestas sin sentido, ni coherencia entre el discurso y la acción.



Comparsa Rumbón Normalista. Diseño creativo de un vestuario, coreografía y música original de la agrupación, creada con el fin de participar en el carnaval

Capítulo II

DANZAS DE LA REGIÓN CARIBE COLOMBIANA

Se ha promulgado siempre que Colombia es un país de regiones¹⁸, país en el cual la convergencia de tres etnias históricamente definidas como la blanca, la negra y la indígena configuran la pluralidad de su cultura, acentúan la riqueza de su territorio lo cual va más allá de lo meramente geográfico. Ha sido justamente esta presencia triétnica la que ha contribuido en la conformación de muchas danzas tradicionales, de múltiples fiestas y celebraciones rituales que han configurado su identidad.

En la Costa Caribe Colombiana los fuertes asentamientos indígenas, la existencia de uno de los principales puertos negreros y de comercio de esclavos de la época de la colonización y la presencia del influjo de conquistadores y colonizadores, propiciaron la inevitable mezcla de costumbres poblacionales africanas, indígenas y españolas generando a su vez nuevas formas culturales que se enriquecieron o desaparecieron con el transcurrir de los años y que incluían inevitablemente aquellas expresiones relacionadas con la música y la danza muchas de las cuales se encuentran aun vigentes en pueblos y corregimientos en todo el Caribe.

La expresiones danzadas del Caribe colombiano se caracterizan por poseer un gran contenido expresivo, por mantener una gran carga mítica y mágico religiosa heredada de las ceremonias indí-

¹⁸ Constitución Política de Colombia. Artículo 7°.



genas, de los cultos africanos y de religiones como el cristianismo que, además de ser su asiento de creación, las hacen convertirse en el mecanismo perfecto para integrar y propiciar la sociabilización entre los pueblos. Sus grandes posibilidades comunicativas identifican plenamente su significación y determinar épocas, rasgos y los componentes que en un momento histórico de su creación fueron fundamentales para su aceptación, desarrollo y conservación.

La danza al igual que la música en el Caribe colombiano es producto de ese sincretismo y ese cruce entre diferentes costumbres que se explica al adentrarnos en el desarrollo cultural de la región desde la época de la colonización.

La descripción de las danzas en el caribe colombiano pueden agruparse a partir de aspectos comunes como lo son su estructura musical y componentes coreográficos, en este sentido es posible hacer referencia a:

a) *Los bailes cantados de la depresión momposina y las riberas del Magdalena.*

La depresión momposina es el área geográfica del territorio colombiano que comprende según Fals Borda, parte de los departamentos de Bolívar, Cesar, Sucre y Magdalena, se encuentra cubierta por ríos, lagunas, ciénagas, ha sido considerada como *tierra de caciques, conquistadores, bogas, negros, misioneros, encomiendas, luchas*¹⁹... En estas localidades es común durante las festividades de navidad, pascua o fiestas patronales, escuchar la interpretación de ritmos musicales y danzados que tienen ciertas particularidades. Una de ellas la de contar en su musicalización con la estructura del verso variado ante el coro constante y de la alternancia de parejas en el desarrollo coreográfico el cual es más bien libre.

El Desaparecido Maestro Carlos Franco, pionero en el estudio de estas expresiones, afirma que:

"Son bailes que se ejecutan acompañados por los cantos de tradición oral, donde por lo común no intervienen instrumentos melódicos, observando características primordialmente rítmicas. Se generaron en el proceso sincrético de las cultural

¹⁹ Carbo, Guillermo, Al ritmo de la tambora - Tambora en *Nueva Revista Colombiana del Folklore*. Bogotá. 1997, pág. 21.



aborigen, africana e hispana durante la formación social colonial... Dichos bailes se conservaron y preservaron debido al aislamiento social y a la sectorización étnica, por ende cultural, como consecuencia de las discriminaciones socio-raciales y de la subvalorización de las manifestaciones culturales populares, hecho que permitió la subsistencia de éstas en la clase campesina, las cual la ha transmitido de generación a generación por medio de la tradición oral y familiar”²⁰

En este sentido, se destacan en este grupo de bailes: la Tambora, el Chandé, el Pajarito, el Son de Negro, El Berroche, la Guacherna, Son Corrido y aunque con características un poco diferentes a nivel coreográfico se encuentra también el *Bullerengue* el cual se presenta bajo dos connotaciones: la primera como un baile de iniciación a la pubertad, es decir el ritual de la niña que pasa a convertirse socialmente en mujer apta físicamente para la concepción; y en segunda instancia, como una expresión musical propia de los acontecimientos fúnebres sobre todo en las localidades del Palenque de San Basilio.

Los bailes cantados de la Depresión Momposina son el producto de creaciones individuales y colectivas. En las letras de sus canciones se devela la narrativa de acontecimientos cotidianos, de experiencias particulares que sirven de inspiración a quienes, con sus movimientos logran descifrar la magia del golpeteo de un tambor, de las tablititas o palmas y de la tambora que se deja escuchar a kilómetros de distancia.

b) Los bailes de las sabanas de Sucre y Córdoba.

Caracterizados fundamentalmente por la utilización de los instrumentos de metal (Clarinete, bombardino, trompeta, etc.), también llamadas Bandas, cuyos aires son ejecutados no sólo a nivel musical sino interpretados a nivel de bailes que llevan el mismo nombre, es decir: El fandango y el Porro. En estos bailes muy parecidos en su estructura coreográfica a la cumbia, predomina el uso de las velas, el acecho permanente del hombre frente a una mujer coqueta pero también retadora, donde la comunicación se genera a partir de miradas y gestos, mas no con el contacto físico. Se baila en las plazas públicas, alrededor de las grandes bandas que tocan hasta el amanecer motivados por el ambiente festivo y lúdico que se construye a su alrededor.

²⁰ Franco, Carlos. Bailes cantados de la Costa Atlántica, en *Nueva Revista Colombiana del Folclor*. Bogotá, 1987, págs. 55 y 56.



c) *Las danzas de carnaval*

Dada su trascendencia cultural para el país y la humanidad se analizarán detalladamente aspectos de la génesis y desarrollo que ha tenido el Carnaval para ser declarado en el año 2002 como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad por parte de la UNESCO. Declaratoria que ha consolidado el pensamiento reflexivo de las expresiones danzarias que hacen parte de esta fiesta que aun se debate en la dicotomía de lo espontáneo y lo institucionalizado.

Carnaval de Barranquilla ¿o en Barranquilla?

Durante su desarrollo histórico, Barranquilla se ha caracterizado por acoger en su seno a propios y extraños venidos no sólo de ciudades más antiguas del Caribe como Cartagena y Santa Marta, sino de muchos habitantes que buscan mejor suerte o que han sido desplazados del resto de Colombia.

La época republicana la convirtió en puerto estratégico para la exportación del Café y otros productos que la hicieron acreedora al nombre de Puerta de Oro de Colombia. En medio de su crecimiento vio llegar a emigrantes de países como Alemania, Italia, Francia, Líbano, Israel, Estados Unidos quienes trajeron consigo sus costumbres, sus formas y prácticas de comercio, sus gustos arquitectónicos, su arte y cultura, incorporándolas a la construcción del estilo cultural de la ciudad.

Al respecto BELL LEMUS afirma que: *Cuando Colombia empezó a exportar café y Barranquilla se convirtió, especialmente Sabanilla en 1.849 y luego el muelle de Puerto Colombia en 1.866, en el principal puerto exportador de Colombia y también importador porque llegaba mucho contrabando, era el mundo de la ilegalidad, el mundo donde la gente podía expresarse y podía sentir diferente a lo que la colonia tradicional había querido. Esta condición luego permite, a principios de siglo, que seamos nosotros el principal Puerto exportador de Colombia y que hasta 1935 Barranquilla sea la parte pionera por donde entra la modernidad; es decir, todo el proceso de modernización, todo el proceso de conversión laica comienza a darse en la ciudad de Barranquilla, es más en Barranquilla el catolicismo no asienta tanto como en el interior del país, por ejemplo el caso de Antioquia.*²¹

²¹ Bell, Lemus, Carlos. Los movimientos sociales y su incidencia en la estructura urbana de Barranquilla: 1960-1990 en *Barranquilla para Todos*, Cuaderno para el Desarrollo Local. D'Crear publicidad. 1998, pág. 21.



De esta manera, Barranquilla poco a poco se convirtió en la ciudad líder y motor de actividades tales como la navegación a vapor, la aviación, la radio y las primeras grandes construcciones como la de la primera aduana del país, entre otras obras de gran trascendencia nacional. Por el Muelle de Puerto Colombia, población cercana a Barranquilla, ingresó el desarrollo y la modernidad al país, remontándose por el Gran Río de la Magdalena, hasta llegar a la región andina.

Barranquilla adquiere gran importancia por su posición estratégica y por su rápido crecimiento. Este proceso contribuyó al enriquecimiento y desarrollo del carnaval aportándole diversos elementos etnoculturales de los cuales se puede precisar su origen a través de los diversos afluentes o flujos que nutrieron el Carnaval y que se describen más adelante. Gracias a este sincretismo que da lugar a todo un universo mágico de costumbres y tradiciones, se hizo posible la construcción de la fiesta Carnavalera.

Barranquilla presenta su mayor crecimiento comercial e industrial hacia mediados de 1870, lo cual deja entrever la configuración de dos grandes sectores sociales: aquellos de la clase "pudiente" y quienes hacían parte del "pueblo". Pero por lo general el liderazgo organizativo de la fiesta estuvo a cargo de la naciente "burguesía" que hacía alarde de todos sus conocimientos y de las costumbres de sus ancestros que venían impregnadas de todo el aire europeo.

Afirma Edgar Rey Sinning²² *Hacia 1.881 se sabe que existió el Primer Rey de un Carnaval, cuyo nombre es don José Enrique de la Rosa, de filiación conservadora, quien años más tarde obtuvo el apodo de "De la Rosa, el pobre", este título para diferenciarlo de otras familias con el mismo apellido, pero ricas.*

Este nombramiento trae por ende la lectura del primer bando a través del cual se autoriza la celebración carnavalesca. El Bando evoca las antiguas costumbres Españolas cuando los servidores de la Real Corona anunciaban a través del "Bando público" las últimas disposiciones y comunicados del Virrey. Hoy día en el Carnaval de Barranquilla éste es leído con la utilización de términos burlescos, picarescos y jocosos.

²² Rey Sinning, Edgar, *Joselito Carnaval*, segunda edición, Caballito de Mar Ediciones, 1997, pág. 29.



Principales afluentes que dan origen al carnaval

La gran mayoría de las expresiones danzadas del Caribe colombiano se caracterizan por poseer un gran contenido expresivo, por recrear y dar noticias de una gran carga mítica y mágico religiosa que además de ser su asiento de creación, las hacen convertirse en el mecanismo perfecto para integrar y propiciar la socialización entre los pueblos. Sus grandes posibilidades comunicativas hacen establecer perfectamente su significación y determinar épocas, rasgos y los componentes que en determinado momento histórico de su creación fueron fundamentales para su aceptación, desarrollo y conservación.

Se afirma que el cinturón costanero fue el primero en colonizarse y en dar lugar a asentamiento urbanos, alguno de los cuales se encuentran entre los más antiguos de Colombia. El departamento de Bolívar, a diferencia del resto de los departamentos del Caribe, presenta el panorama cultural quizás más complejo porque en ella el mestizaje iniciado por el cruce entre el blanco e indígena se ramificó hacia el mulataje, por mezclas de blanco con negro agrandándose a su vez a zambaje entre indígena y negro, aunque en mucho menor grado.

Octavio Marulanda²³ plantea que

los remanentes de las tres razas conservan sin embargo, varias de sus características, pero hay un evidente predominio de los ancestros africanos cuyas manifestaciones más sobresalientes se encuentran en la música y los instrumentos de percusión sumados a los cantos a capella (tonadas fonemáticas, zafas de cultivo, zafa de difunto, alabaos, loas, canciones de cuna, cantos de lumbalú, velorio y vaquería).

En cuanto a los instrumentos musicales, los de percusión por ejemplo, el tambor alegre (hembra) o el llamador (macho), la tambora, entre otros, reviven la tradición africana aunque con claras modificaciones. Cabe anotar que muchos de los esclavos que procedían de África eran embarcados desde cualquier puerto africano hasta llegar a nuestros territorios logrando reunir esclavos de diferentes tribus y varias regiones, con diferentes costumbres, idiomas y biotipos. Aunque se puede afirmar que gran mayoría procedían de las tribus Yorubas o Lucumíes, de Dahomey, Congo, Senegal, Mandinga, entre otros.

²³ Marulanda, Octavio. *El folklore de Colombia*. Guía práctica de la identidad cultural. Arte estudio, pág. 201.



Las supervivencias indígenas se circunscriben en buena parte a los alimentos y bebidas a base de maíz, ñame y yuca. Además, en muchos de los instrumentos musicales aerófonos que desarrollan un papel melódico como las flautas de carrizo, fotutos o gaitas; en algunos idiófonos como las maracas, sonajeros y en los tejidos de hamacas, chinchorros, redes de pesca, cerámicas, construcción de tramados de palma en ranchos, secaderos y cobertizos.

Durante el momento del encuentro de las dos culturas, la región se encontraba habitada primordialmente por las culturas Guajira, Guanebucan, Pocabuy, Malibú, Mocaná, Tairona, Zenú. De estas etnias, se han desprendido otras que han sobrevivido como los Kogui, Ijka, Arhuacos, Guajiros, Chimilas, Kunas, Katíos, Yupas, Mutilones (Chávez Mendoza, 1980). De la mayoría de estas culturas se tiene conocimiento que llevaban a cabo rituales, cantos y bailes centrados en el culto a la naturaleza. Además, su cosmovisión y sueños estaban centrados en este caso en un gran sentido ritual como se expresa en sus "ceremonias de caza y pesca, de fertilidad, curaciones y maleficios, así como en los actos de despedida"²⁴ al igual que la música al estar presente en las "festividades para los diferentes dioses que poblaban el mundo de sus creencias, para elevar sus ruegos, sus adoraciones, para aplacarles sus iras o conseguir favores"²⁵.

La corriente europea por su parte, conformada por los conquistadores españoles trajo consigo el idioma, la religión, las leyes, las artes del viejo mundo y las costumbres. El espíritu español se capta en los atuendos, adornos típicos, en las edificaciones urbanas de teja y barro y paredes de bahareque, en la literatura oral, el coplerio y la narrativa espontánea.

De esta forma se entiende que el repertorio coreográfico de esta región del país esté integrado por una gran variedad de danzas que pueden contar por sí solas al desarrollo social y cultural que ha sufrido esta región desde su colonización.

Como la misma ciudad, el Carnaval en Barranquilla se construyó a partir del aporte cultural de los diversos pobladores de comunidades aledañas. La gran variedad cultural de la región Caribe encontró su asiento en Barranquilla por ser punto estratégico y en su Carnaval por ser el festejo popular de mayor asistencia y participación masiva.

²⁴ Pombo, Gerardo. *Kumbia*, Legado cultural de los indígenas del caribe colombiano, pág. 52.

²⁵ *Ibid.*, pág. 52.



La siguiente clasificación es sustentada por las investigaciones realizadas por el folklorista Carlos Franco²⁶ quien plantea básicamente cuatro afluentes que nutren el Carnaval en Barranquilla.

Por el área de Cartagena de Indias donde se realizaron los grandes cabildos interpretados por los antiguos esclavos africanos y dieron lugar a danzas como: El congo y el baile negro.

Del área correspondiente a la Depresión momposina, con influencia indígena y española, que dieron lugar a danzas como Los Goleros, Los Coyongos, los Doce Pares de Francia, las danzas de Indios, las Pilanderas Momposinas, entre otras.

El proveniente del área de la Ciénaga Grande con influencias mestizas (indio - español) y mulatas (blanco - español) y de los antiguos carnavales que se celebraron en la ciudad de Santa Marta que aportaron danzas como el Caimán, las maestranzas, los diablitos, las pilanderas y el paloteo que en sus inicios fuera una danza de Corpus Christy, festividad que perdió vigencia al haber cumplido con su misión evangelizadora. Esto condujo a que las danzas que se celebraron en él, como el paloteo, quedaran sueltas y se integraran posteriormente a los carnavales de la región.

Se encuentran las manifestaciones rurales del departamento del Atlántico con danzas características de contenido agrario y de vivencias locales como lo son la danza de las mariposas, los negros campesinos, los pájaros o el imperio de las aves, los ovejos, los siete colores, las camisas, la jardinera que por su proximidad a Barranquilla se desplazaron, algunas de ellas, con mayor frecuencia y facilidad al Carnaval.

Lo cierto es que, el Carnaval de Barraquilla es el resultado de todo el gran aporte que en principio, proviene de las diferentes áreas geográficas, pero que hoy, tras un largo camino recorrido y con una profunda influencia propia del mundo global, se ha impregnado de nuevas formas estéticas, representado por ejemplo en las nuevas texturas y materiales para confeccionar atuendos, mascararas, instrumentos; así como en las diferentes configuraciones coreográficas presentes en las danzas las cuales son cada vez más pensadas en función de un concurso; los nuevos estilos interpretativos; surgimiento de agrupaciones danzarias con ritmos de otros lugares del mundo y de diferentes

²⁶ Franco Medina, Carlos. (q.e.p.d.) coreógrafo, investigador y folklorista. Director de la Escuela de la Danza Folklórica de Barranquilla.



épocas, que evidencian un carnaval vivo y que se mueve con una interesante tensión entre lo tradicional y lo contemporáneo.

Interesante por cuanto permite generar procesos de reflexión y de toma de decisiones en diferentes frentes. Uno de ellos que tiene que ver con los portadores, quienes se enfrentan a estrategias diversas que le permitan continuar con un legado; a las instituciones frente a la forma de asumir con responsabilidad social el apoyo a las expresiones tradicionales de vieja data y las que surgen como consecuencia de una sociedad industrializada y cada vez más global, y a las entidades que lideran los proyectos articulados al Plan de Salvaguarda presentado ante la UNESCO como requisito para optar al título de “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad” concedido en noviembre del 2003.

Eventos que componen el carnaval

A través de los años, acontecimientos históricos y la situación económica del país han incidido en la creación de algunos eventos que hoy hacen parte del Carnaval de Barranquilla. Por ejemplo la guerra civil de los Mil días hizo que se suspendieran temporalmente las celebraciones carnestoléndicas, recobrando hacia 1903 su vitalidad y tradición con la instauración de la primera Batalla de Flores.

Solo quince años más tarde se da por primera vez la figura de la Reina del Carnaval con Alicia Lafaurie Roncallo y en forma progresiva fueron dándose lugar a otros eventos cuya finalidad era propiciar el encuentro del pueblo, de sus danzas y tradiciones. Se creó entonces en 1967²⁷, la denominada Gran Parada y en 1974 con el propósito de revitalizar una antigua tradición se retoma el desfile de la Guacherna. Desde entonces se le han sumado otros eventos tan importantes como La Conquista de Sur, El Festival de Orquestas, La Gran Parada de Tradiciones y de Fantasías, entre otros.

Por otro lado, el Carnaval de Barranquilla no sólo se enmarca en los cuatro tradicionales días. La visión empresarial de los organizadores de la fiesta y la misma necesidad del pueblo por aprovechar al máximo la oportunidad de liberar el espíritu y ponerlo a disposición de goce total ha hecho que los eventos sean pensados y realizados meses antes. Es así como se habla de tres momentos: El precarnaval, el Carnaval y el carnavalito.

²⁷ Orozco, Martín y Soto, Rafael. *Carnaval mito y tradición*.



*Bailadores a la espera del recorrido de Batalla de Flores,
Carnaval de Barranquilla.2006.*

El precarnaval se inicia con la lectura del Bando a mediados de enero. Le siguen eventos como: La Lectura del Bando, Los actos de Coronación de las Reinas del Carnaval (Central, Infantil, de la 44, Reina Gay, Rey Momo), Fiestas de cumbias y danzas, Carnaval, su música y sus raíces, Carnaval de lo niños, entre otros.

El Carnaval propiamente dicho, comienza un sábado y finaliza un martes, el cual precede al miércoles de ceniza, fecha en la cual todos los fieles acuden a la iglesia para renovar sus votos de fe y pedir perdón por todos sus pecados.

El sábado, la ciudad se paraliza dando cabida a la realización de tres desfiles simultáneos, son ellos: la Batalla de Flores, El carnaval de la 44 y el Desfile del Rey Momo, todos con una afluencia masiva de público quedando demostrado que no importa el sector en el que se desarrolle, el carnaval siempre será la manifestación masiva y multitudinaria más importante de Barranquilla.

El día domingo se lleva a cabo la Gran Parada de tradiciones, la Carnavalada, el lunes la Gran Parada de Fantasías, el Festival de Orquestas. Por último, el día martes se lleva a cabo en un recinto cerrado el Festival de danzas de relación, comedias y letanías mientras que en las calles se desarrolla la teatralización del fin del carnaval: "Joselito se va con las cenizas".

El Carnavalito, aunque no incluye eventos oficiales, lo integran festejos populares de menor trascendencia, generalmente realizados ocho días después del sábado de carnaval por personas que espontáneamente deciden continuar con la fiesta a su manera. La prensa anuncia el *remate del carnaval* para aquellos que tal vez tuvieron a bien laborar durante los cuatro días y no disfrutaron de ratos de disfrute ampliamente.

Las danzas del Carnaval de Barranquilla

En el carnaval, la presencia de las manifestaciones danzadas en los diversos concursos programados para el otorgamiento de congos de oro, cada año se complejiza. La realización de estos concursos obliga lentamente a que las danzas se piensen a sí mismas como expresiones susceptibles de ser evaluadas, miradas con ojo crítico en su forma como en su esencia. Los directores piensan entonces, en las estrategias que harán de su danza algo atractivo, las texturas y brillantez de sus vestuarios, el maquillaje, la igualdad, las composiciones musicales, la preparación y aspecto personal de sus interpretes lo cual a la vista de algunos sociólogos, atenta contra la verdadera esencia y razón de ser el carnaval como evento lúdico y festivo, como la manifestación espontánea de los sentimientos y emociones de un pueblo.





La dicotomía en el Carnaval de si éste es un espectáculo público o una fiesta tradicional ha generado la realización de múltiples mesas de trabajo, conversatorios, foros, seminarios y conferencias que dan muestra de la preocupación de los habitantes por el futuro y el rumbo de esta festividad.

Estas actividades reflejan los intereses que desde cada perspectiva se tiene del Carnaval, ya que quienes tratan de atender a las exigencias de un mundo globalizado, mercantilista e industrializado, tal vez apuntan a una perspectiva más comercial del carnaval. De allí la preocupación por la exhibición de las marcas de sus productos, la difusión permanente de componentes publicitarios poco acordes con las características iniciales de la fiesta o de las danzas, disfraces, comedias, letanías o grupos musicales que deben dejar al lado el atuendo tradicional para vestir camisetas que poseen algún tipo de información publicitaria.

Las danzas tradicionales se erigen sobre la responsabilidad de mantener un legado y hablar de una época en la cual se enarbólo como lo más importante. Una tradición que nos hace reflexionar permanentemente en la identidad del barranquillero y de una ciudad que respira cultura. Paralelamente se encuentran las comparsas que evocan en cada carnaval, lo significativo de una época. Una comparsa, define Franco²⁸

evoca los carnavales venecianos, pero al establecerse el carnaval en América, toman características del desarrollo cultural de ésta, transformándose de acuerdo a las necesidades de la expresión local... Actualmente presenta dos aspectos: uno ajeno a nuestra cultura popular, con tendencia a imitar las elaboradas para los clubes sociales, y otras, basadas en la esencia tradicional, dando paso a las nuevas creaciones que garantizan trascendencia y evolución de nuestras manifestaciones culturales danzadas.

En este sentido, es posible definir una Comparsa como un grupo de personas que de manera organizada se reúnen e interpretan figuras, pasos y coreografías de manera libre, utilizan vestuarios diseñados especialmente para que hagan honor al tema escogido y emplean una música acorde con lo que quieren interpretar. Es de recordar comparsas que toman como base la música que se escucha en el momento por ejemplo: La música de reguetón "el celular" una vez pasado su furor, tal vez deje de salir; distinto es el caso de otras como las "marimondas del barrio abajo", que toman elementos de la tradición (el dis-

²⁸ Franco, Carlos. La danza tradicional en el Carnaval de Barranquilla. *Nueva Revista Colombiana del Folklore*. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Bogotá. 1997.



fraz de marimonda) que aún siguen siendo funcionales y significativos en la contemporaneidad a ritmo de fandango.

Las danzas y las comparsas, como la música, los disfraces y letanías para asegurar su permanencia y conservación se ajustan de manera natural y espontánea a las exigencias de cada época. Unas exigencias que deben surgir de manera espontánea con la misma dinámica de las culturas y no mediadas por un afán desmedido por su transformación.

En el carnaval, los integrantes tienen sus particularidades, aquellos que asolean su cuerpo al compás de la música, “entonados” y “extasiados” con el licor; quienes dirigen su danza con sumo cuidado y sin perder de vista cada detalle durante los desfiles llenándose de orgullo frente a los aplausos del público, quienes “extasiados” con la magia carnavalera, son capaces de no quitarse su disfraz hasta el miércoles de ceniza; quienes se “desconectan” del mundo real llenándose de deudas, construyendo amores o sumergiéndose en el encanto y la tranquilidad que da el saber que durante 4 días puede ser lo que quieras y disfrutar sin parar, pero así como las danzas y comparsas, los disfraces, comedias y letanías son tan importantes como el público. Aquellos que acompañan a sus familiares, los que asisten como parte del goce pleno del carnaval, aquellos que vienen de otras ciudades y países, quienes se consideran curramberos “netos”, los que van y vienen cada año para reencontrarse con su ciudad; los condicionados por grandiosas campañas publicitarias que invitan a ciertos eventos con mayor vehemencia que a otros, los de arriba, los de abajo, los del medio, toda una mezcla fascinante de personas que rompen las barreras de lo físico y lo cultural a través de una maravillosa experiencia llamada carnaval.

La cumbia, baile de seducción

Hablar de la Cumbia es evocar legendarios ancestros negros, blanco e indígenas; es ver velas encendidas engalanando una noche, es descubrir en los cuerpos de los intérpretes la magia del erotismo hecho movimiento.

Se le ha considerado una danza definitivamente de carácter erótico. Es originaria de Colombia y para referirse al ritual de este baile habría que empezar por reconocer cada uno de los elementos que la constituyen, diferenciar sus patrones básicos e identificar la significación que en ella se encuentra inmersa y comprender su sentido.



Bailarines de la Corporación Cultural Barranquilla interpretando la Cumbia

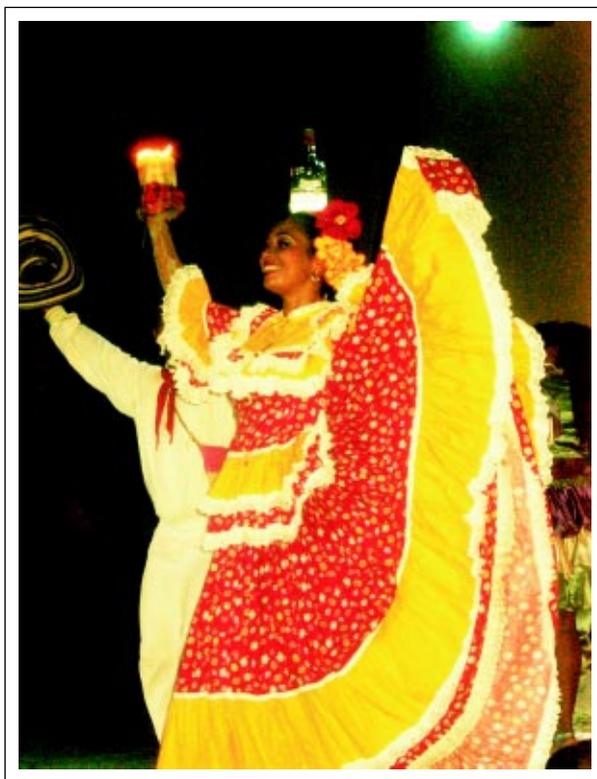
De esta manera en su interpretación es común observar varios aspectos:

1. La utilización de unos **mechones encendidos** por parte de la mujer como una manifestación ritual propia de las danzas que evocan celebraciones y alumbramientos religiosos. Es la mujer quien las recibe de la mano de su pareja que a lo largo de la danza es constantemente amenazado por su misma pareja, ésta lo mantiene a distancia, emplea las velas y la falda como un mecanismo distanciador cuando éste rebasa los límites de la proximidad física.

Se dice que las mujeres llevan estos mazos de velas encendidas por ser la cumbia un baile nocturnal, de alumbramiento religioso. La costumbre de las velas, anota Portaccio²⁹, era porque *la mujer siempre se encargaba de las grandes fogatas que iluminaban la ruta del largo viaje de los muertos*. La cumbia refleja este hecho y por esto las mujeres llevan los paquetes de velas. Las velas son la ofrenda del varón y es él quien debe conseguirlos, amarrarlos y entregarlos a su pareja, porque si no, se queda sin ella en la fiesta. Así mismo **el movimiento de la falda** la cual se le ha asignado una función de negación y provocación de la mujer hacia el hombre.

²⁹ Portaccio Fontalvo, José. *Colombia y su música*, vol. 1. Bogotá. 1995, 65.

2. Se encuentra en su ejecución la figura **circular** que como muchas de las danzas rituales indígenas tiene una connotación propia de toda la dinámica de la existencia, representados es ciclos infinitos que surgen, se desarrollan y mueren pero que vuelve a renacer y a iniciar un nuevo ciclo, imita el movimiento de los astros siempre circular e interminable. Son muchas las danzas de este tipo y los símbolos que le son inherentes. Las parejas van bailando en la medida que los músicos ubicados en el centro de la rueda, interpretan sus tonadas al compás del tambor alegre, tambor llamador, las maracas, la tambora y la melodiosa flauta de millo.



La mujer demuestra su destreza en el baile cuando puede llevar una botella en la cabeza sin dejarla caer

El desplazamiento de la mujer y el movimiento extrovertido del hombre dan muestra de las influencias étnicas que le aportan a la danza. La mujer desplaza los pies de forma plana sin levantarlos del suelo, no brinca para no desfigurar el movimiento de la cadera que es pendular o no producir movimientos en su torso que debe permanecer erguido y sin movimientos de hombros. Ella emplea una pollera que mueve de forma pausada y elegante y adorna su cabeza con flores de corales y cayenas. El hombre, por su parte, efectúa



pasos más libres, realiza aproximaciones constantes a su pareja a quien acorrala con los brazos queriéndola envolver sin tocarla. Su paso se compone de una marcación con el pie izquierdo que permanece plano en el piso, mientras que el derecho está empinado. La forma que se idea para enamorar a la mujer da cuenta de su creatividad y de las estrategias corporales de las que puede valerse para hacerse notar.

3. El carácter erótico y amoroso de la danza, expresado en los movimientos corporales de enamoramiento que, como en muchas danzas a lo largo de todo el mundo, ponen de manifiesto la expresión humana más pura y sincera, el amor.

Un adagio hindú dice: *“todo ritual tiene un modelo divino, debemos hacer lo que los dioses hicieron en el principio, cualquier acción humana adquiere su eficacia en la medida en que repite exactamente una acción llevada a cabo en el comienzo de los tiempos por un dios. Una danza imita siempre un acto arquetípico o conmemora un momento mítico, en una palabra, es una repetición y por consiguiente una reactualización de aquel tiempo”*³⁰. Lo anterior demuestra que los ritmos coreográficos tienen un modelo fuera de la vida profana del hombre.

Ataviada con polleras largas, blusa adornada con encajes y metecintas, la mujer se viste de gala mientras que el hombre que usualmente viste de blanco, pañoleta roja rabo’egallo, sombrero vueltiao y mochila multicolor ejecuta junto a ella una coreografía en forma circular en sentido contrario a las manecillas del reloj.

Danza el congo

La danza del congo tiene sus antecedentes próximos en las celebraciones de los antiguos cabildos realizados en Cartagena de Indias en los cuales intervenían grupos de negros provenientes de diferentes tribus africanas que encontraron su ese espacio la oportunidad propicia para compartir sus costumbres música y danzas.

De estas celebraciones llega al Carnaval de Barranquilla a través del río más importante de Colombia, el Magdalena, asentándose en los barrios populares que hasta esa época comenzaban a consolidarse una de las primeras danzas de congo constituidas formalmente. Es la danza “El congo grande”, creada

³⁰ Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Altaya. Barcelona.1995, pág. 27.

por Joaquín Brache. Luego, dada la resistencia de los mayores porque los jóvenes formaran parte de esta danza, se crea en 1878 la danza "El Torito" por el señor Elías Fontalvo quien en aquella época la denominó así como homenaje a la máscara insignia de la danza: El toro. Esta máscara tiene un significado mítico que simboliza fuerza, valentía, arrogancia de la fauna que en general se convierten en los elementos significativos de la danza.



Danza del congo

La danza del congo, está conformada por hombres quienes tomados de los brazos efectúan figuras serpenteantes, seguidos por el grupo de mujeres y el güiro. En su trayectoria no sólo se describen las figuras zigzageantes, serpenteantes, la llamada mariposa, los cruces y giros sobre sus ejes, sino que también se desarrolla de manera estacionaria a través del denominado «baile de casa» en el cual de manera alterna, bailan en parejas hombres y mujeres, rodeados de la presencia de los demás integrantes quienes esperan su turno y pedir el famoso "cerra" o "barato", expresión que es utilizada para pedir su turno de baile con la mujer.

Este baile "de casa", lo ejecutan justamente frente a las casas de amigos, familiares quienes como agradecimiento comparten ron, comida o dinero.

Tal y como se afirmó anteriormente, los hombres en los desfiles están seguidos por las mujeres y el "güiro" o grupo de personas que acompañan a los músicos



con palmas y coros y la fauna compuesta por toros, tigres, burros, gorilas, entre otros. Generalmente las danzas adquieren el nombre de un elemento que se hace predominante en la danza, por ejemplo La Danza El Torito, realza la presencia de este animal en su danza, El Perro negro, El Toro grande, entre otros.

La danza del Congo se ha constituido en el símbolo del Carnaval por haberse conservado de generación en generación. Por ello su vestimenta se mantiene invariable en su patrón. Sin embargo, las texturas de las telas utilizadas tienden a variar dándole más vistosidad e imponencia. El hombre viste con pantalones largos adornados en su parte inferior con arandelas bordeadas de encajes, bolsillos debajo de la rodilla, adornos laterales, también una camisa manga larga por dentro del pantalón, capa y pechera bordada con lentejuelas; en su cabeza lleva un turbante alto adornados con flores y cintas de cuya parte posterior cuelga una penca que va desde la base del turbante o gorro hasta los talones. En sus manos lleva un machete de madera; una especie de bastón de mando que ha ido haciéndose más presente, toda vez que ha ido desapareciendo el uso de vejigas de animales, culebras, fetiches, entre otros elementos de gran contenido totémico dada las restricciones en las festividades carnavaleras en cumplimiento de las leyes ambientales y de protección de los animales, sobre todo en vía de extinción.

Danzas de origen afro: El mapalé

Dentro del repertorio de las danzas negras, se encuentra el mapalé cuyo nombre se desprende según los historiadores, de dos versiones. La primera de ellas tiene que ver con el “mapalé” especie de pez que se capturaba en forma masiva en ciertas épocas del año y en la misma playa era procesado para preparar alimento y sacar aceite y cuyos movimientos rápidos y fuertes al ser sacados del agua eran imitados por sus pescadores al son de tambores y en una atmósfera de palpable africanía.

La segunda versión es aquella que toma el nombre de un instrumento de percusión con el cual se interpreta la danza. En el Carnaval de Barranquilla el mapalé se ha convertido en una danza en la cual el careo permanente de las parejas por demostrar sus habilidades es el atractivo principal. Lo mismo que el erotismo y la sensualidad presente en cada movimiento.



Danza Bambazù, dirigida por Luz Marina Cañate



Bailarines de mapalé



El vestuario del Mapalé ha variado llegando a considerarse que existe un tipo de vestido utilizado dentro del contexto carnavalero el cual se caracteriza por la poca tela, los flecos de rafia, fique o fibras sintéticas que realzan el contoneo de la cadera, y otro vestido, más tradicional a la usanza de las mujeres negras que acompañaban a sus maridos en las labores de pesca, el cual consta de una falda amplia a media pierna, blusa escotada, pañoleta o turbante en la cabeza. Descalza acompaña a su pareja quien va sin camisa, con su pantalón, pañoleta roja en cabeza y cintura.



Bailarines de la compañía de Danzas Mónica Lindo de la Corporación Cultural Barranquilla en su interpretación del Mapalé

Danza del garabato

El barrio Rebolo de la ciudad de Barranquilla se convierte en la cuna de esta expresión folklórica que tiene grandes parecidos con la danza del Congo. Se distingue por la utilización de un sombrero y no de un turbante grande con flores, así como de la de un pantalón corto hasta la rodilla, medias blancas y zapatos negros. La danza del garabato simboliza la lucha entre el bien y el mal, de la vida y la muerte. En sus inicios, el garabato fue dirigida por Sebastián Mesura y luego por José Theran quien tras un proceso de decadencia fue vendida al señor Emiliano Vengoechea quien la revitaliza y la saca en los eventos organizados en el Country Club, provocando así un cambio de ambiente y de estrato sin pasar por el proceso lógico de transformación a causa del cambio brusco de estrato social.



Danza “el Cipote Garabato”

Su nombre se presume lo toma del elemento que porta los hombres el cual era utilizado en las labores del campo para desmotar y también de la «guadaña» o “garabato” utilizado por la figura de la muerte en la danza. El personaje de la muerte se constituye en el eje fundamental de esta danza y que con su guadaña va eliminando uno por uno a los intérpretes quienes al final resucitan venciendo a la muerte gracias a la lógica del carnaval.

Las pilanderas

Las pilanderas, más que una danza se constituye en una comparsa festiva en la cual pueden participar parejas de hombres y mujeres o sólo hombres vestidos como mujeres con bustos voluminosos, caderas grandes hechas con almohadas y que despiertan el interés de la gente contagiándolos con su alegría y jocosidad. Sus gestos burlescos imitan las labores de procesar el maíz para obtener los bollos, las arepas, la chicha o la mazamorra. Es una danza muy común en varios municipios del Magdalena, Guajira, la zona vallenata y especialmente en Mompós (Bolívar).

Las pilanderas, interpretada por hombres y mujeres es una danza de carácter agrario o de laboreo en la cual se plantea como tema la faena de pilar el maíz, para lo cual se lleva un pilón grande de madera donde se tritura el grano. Para



efectos de recolección y procesamiento de éste, las mujeres llevan “balays” o especies de canastos pequeños donde se deposita el grano, se ventea o sacude. El desarrollo coreográfico de las pilanderas resume las etapas del procesamiento del maíz, desde su recolección, sacudimiento, pilada, limpiarlo y dejarlo listo para ser consumido.



Danza de las Pilanderas

Las mujeres utilizan un vestido a media pierna, blusa con arandelas, también delantal y en su cabeza una pañoletas que representan la disposición para el trabajo. Los hombres llevan un pantalón arregazado hasta la rodilla, su sombrero de paja y su camisa amansaloco representa al típico campesino costeño.

La instrumentación consta de un tambor alegre, tambor llamador, tambora, maracas y flauta o clarinete, así como la voz y el coro que dice:

Pila pilanderas,
pila por favor (bis)
Los bollos calientes
pa'l gobernador (bis)

Ay pila pila, pilanderas
Ay mole, mole, molenderas (bis)

El que quiere arepa,
Tiene que pilá (bis)
El que no lo pilá
No lo comerá (bis)
Ay pila pilá, hilanderas Ay mole, mole, Molenderas. (bis)

Danza del paloteo



Interpretación de la danza del paloteo

En el Contexto del Carnaval de Barranquilla, la Danza del Paloteo, se ha caracterizado por hacer parte del grupo de danzas denominadas “cimiento de la tradición”, puesto que por su antigüedad, se constituye en uno de los pilares sobre la cual se erige el carácter de la fiesta. De esta manera, junto a danzas como: los Coyongos, las Farotas, los Diablos, el Garabato, los Goleros, entre otras, contribuyen a que el Carnaval haya sido declarado como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad por parte de la UNESCO el 7



de noviembre de 2003, no sólo por su vigencia, contenido y valor histórico, sino porque se ha logrado mantener activa en el desarrollo de la Fiesta.

La UNESCO, a partir de la propuesta de implementación de un plan de salvaguarda de las tradiciones, posibilitó que danzas como la del Paloteo, pudieran ser conocidas de una manera más amplia y entendidas en su esencia sobre todo por buena parte de la población juvenil, recayendo en ella la responsabilidad de su posible transmisión. Así mismo, motivó a investigadores y coreógrafos a que se acercaran más conscientemente a ellas, para reconocer su valor y su importancia en la región, de tal manera que logre impactar el contexto educativo al incorporarla dentro de los planes de formación para las nuevas generaciones.

Se conoce de la existencia de varias agrupaciones de paloteo que aun participen de manera entusiasta en los diferentes eventos del Carnaval de Barranquilla como la Batalla de Flores, La Gran Parada de Tradición y el festival de danzas de relación, este último de carácter estacionario. Dentro de las danzas de paloteo más antiguas se encuentran La danza del Paloteo Mixto dirigida por la señora Ángela Pedroza; Danza del Paloteo de Barranquilla dirigida inicialmente por Maritza López (q.e.p.d.); Danza del Paloteo Bolivariano cuya directora es Edaida Orozco. Coincidentalmente dirigidas por mujeres que han luchado por mantener sus danzas, pese a todas las dificultades económicas y sobre todo aquellas que alejan a sus integrantes jóvenes de su interpretación por la inevitable influencia de expresiones musicales y danzadas foráneas.

A partir de su estudio y reconocimiento, otras entidades culturales que tienen como propósito la proyección de expresiones danzadas, la han incorporado a su repertorio de danzas. Tal es el caso de la Corporación Cultural Barranquilla y el grupo Talento con su "Paloteo de Sabanalarga", dirigida por Arelys Coronado quien la ha implementado como parte del repertorio de danzas de proyección.

Orígenes:

El Paloteo, nombre que toma por el uso de los Palos de madera que portan sus danzantes, es una danza de carácter guerrero surgida en Colombia a mediados de 1920 en la población de Gaira (Dpto. del Magdalena). Al respecto, el investigador Edgar Rey Sinning plantea:

"....en nuestro país se afirma que sus inicios fueron en el corregimiento de Gaira, perteneciente al Distrito de Santa Marta, otros consideran que fue en Magangué



(Bolívar) a orilla del río Magdalena. Miguel Caro y Rafael Castro, viejos lúcidos gaiteros, recuerdan que en sus años mozos se hablaba que la danza había llegado procedente de Holanda. Otros como Mario Jiménez, Hernando Martínez, Cecilio Manjares y demás miembros de las danzas de El Paloteo en Gaira, aseguran que no es de Holanda sino gairera. Lo cierto es que en este pueblo la danza es así un ritual”³¹.

De esta manera, se empieza a tener conocimiento de ella como una danza de ancestro europeo que simbolizaba primordialmente la lucha que los españoles sostenían contra los criollos durante la época de la independencia, donde los danzantes portaban una especie de bastón de madera con los cuales se defendían en la lucha y pronunciaban versos alusivos a su país.

Son muchas las evidencias de la existencia de esta danza en la geografía Europea, sobre todo la Española, la cual aun la mantiene vigente en fiestas patronales (San Antonio, Sto. Cristo de la Columna, entre otros). Los expertos investigadores de los fenómenos culturales en Europa, afirman que el origen de la Danza del Paloteo en España tiene tres versiones: la Devenida de las prácticas lúdicas de los griegos, los rituales de los Celtas y las festividades de Corpus Crhisty, ésta última constituyéndose en la versión más generalizada.

También A. Sánchez, sostiene que

“Según unos tiene en su origen un carácter religioso y se inician con las primeras procesiones del Corpus Christi, cuya festividad fue instituida por Urbano IV en 1264, viéndose posteriormente más arraigadas éstas con la aparición y florecimiento de numerosas cofradías que introdujeron estas danzas en sus fiestas”³².

En sus inicios, ya en el contexto del Carnaval de Barranquilla y de otros carnavales del caribe colombiano, se dice que la Danza del Paloteo estaba conformada por seis parejas, todos hombres, cada uno de los cuales representaba a una nación diferente, los cuales simulaban los enfrentamientos entre nacionales, haciéndolo en pareja, mediante versos y utilizando un par de los palos cortos de madera de guayacán.

El vestuario de la danza del Paloteo es inconfundible por los accesorios que los acompaña. Está compuesto por un turbante o “gorro” decorado con piedras y

³¹ Rey Sinning, Edgar. Aportes del Magdalena al Carnaval ñero en Carnaval en la Arenosa, compilación de Laurian Puerta. Fondo de Publicaciones de la Universidad del Atlántico, Bogotá. Agosto de 1999.

³² A. Sánchez Del Barrio. Temas didácticos de cultura tradicional. Las danzas de palos. <http://sauce.cnice.mecd.es/~afub0000/paloteoria.htm>



fantasías, una camisa manga larga, una capa con su pechera adornada con motivos alegóricos al carnaval o elementos de la cultura regional, pantalón a media pierna y embombachado los hombres. Las mujeres utilizan faldas cortas, camisa manga larga y capa con su pechera, zapatos de suela plana y el turbante. Como elementos adicionales al vestuario están sus palos, y una bandera con su asta.

Coreografía:

En su coreografía se destacan varios pasos que son enmarcados por el ritmo que se interpreta.

- **El paseo de banderas:** Se constituye en la entrada o figura inicial en la que los danzantes efectuando pasos de marcha, ondean sus banderas, y de forma alternada pregonan los llamados versos de banderas.

Un ejemplo de estos versos es:

ESPAÑA

Madre querida tú nos distes el portento
 Desde el gran descubrimiento
 al brindarme nuevas vidas,
 de una vez sucumbida
 y en una edad temprana
 tomó por noble galana
 después que nos libertaron
 esos bravos que lucharon
*rica nación colombiana*³³.

- **Los versos de palos:** una vez concluye el recorrido con banderas, éstas son entregadas o dejadas a un lado del espacio donde se desarrolla la coreografía, para tener las manos libres e iniciar el combate. En esta parte de la coreografía se recitan versos llamados los versos de palos.

³³ Transcripción de verso a partir de la observación de la interpretación de la Danza del Paloteo Mixto, durante la presentación en el evento "Festival de danzas de relación, comedias y letanías". Carnaval de Barranquilla, 2006.



Si con los palos que paloteamos
Son traídos del manantial
Seguiremos paloteando
*Hasta el fin del Carnaval*³⁴.

- **Los cuadros:** EL combate se inicia, con figuras de líneas que se enfrentan, cuadros, diagonales en parejas que van demostrando su destreza al desplazarse y cambiar de figuras planimétricas sin dejar de paltear. En la realización de estos cuadros, se evidencian dos tres formas o variantes de golpes que se van haciendo más complejos en su estructura rítmica, en la medida en que avanza la danza.
- **La guerra:** es la parte final de la danza donde la música se acelera al igual que el paso, como una representación del punto final de la guerra, donde el combate se acentúa, con el denominado "cerra", para darle posteriormente paso al fin de la misma.

La música

Tradicionalmente se conoce la utilización de instrumentos como El redoblante y el acordeón, que ejecutan marchas que evocan los antiguos llamados de las bandas marciales al combate. El tiempo se enmarca en compases de 2/4 y 4/4. Algunas danzas reemplazan el acordeón por la dulzaina o armónica. De esta manera existe la música del paseo (2/4) de los cuadros (4/4), del cerra o guerra (2/4).

Danza de las farotas

Dirigida por Etelvina Dávila, las Farotas se han constituido en la danza más singular del Carnaval. Su temática se centra en la representación de la venganza indígena frente a la injusticia y la barbarie cometida en contra de su tribu. Se dice que los hombres cansados de la forma como los españoles abusaban de sus mujeres indígenas, se vistieron como mujeres, confundiendo y engañando a los conquistadores. Con sus atuendos femeninos y sus movimientos propiciaban su proximidad y en un descuido acababan con ellos. Su asentamiento geográfico se ubica en la Isla de Mompos, más específicamente en el municipio de Talaigua en Bolívar. Aunque su vestuario es totalmente femenino,

³⁴ Ibid.



sus ademanes y posturas son varoniles y burlescas. Fuera de todo vestuario, los indígenas llevan paraguas y un sombrero adornado con flores. Existe en la danza un abanderado o vigilante de la danza, 13 participantes, entre ellos un niño.



*Danza de las farotas.
Fotografía de Samuel Tcherassi.*

Los diablos

Como la mayoría de las danzas tradicionales del Caribe colombiano, la danza de los diablos se origina de las celebraciones religiosas acontecidas durante la época de la colonización, en la que por imposición de la fe católica. Muchos elementos de las culturas indígenas y africanas fueron transformadas y en algunos casos devastada creando toda una inversión de valores y convirtiendo en malo eso que los aborígenes consideraban bueno y en profano aquello que estaba en contra de la iglesia. La danza del diablo se presenta en el jolgorio

carnavalero traída por el europeo, quien transforma los dioses aborígenes y negros en demonios, mantenidos históricamente por el sincretismo religioso, como en las fiestas bolivianas en honor a “supay”, palabra quechua que nombra a un Dios solitario y destructor que derrama a todos los males conocidos.



Las celebraciones del Corpus Christi se convirtieron en el escenario propicio para demostrar como aquello que era considerado demoníaco se simbolizaba con la imagen del diablo que en los atrios de las iglesias se enfrentaba al Santísimo a la vista de los pobladores. Así como en otras regiones del país se habla del enfrentamiento con la virgen, en muchas poblaciones caribeñas se representaba el mal con hombres vestidos con atuendos grotescos simulando al Diablo. De allí que se tengan muchas versiones de danzas de diablo, entre ellas: la danza de los **Diablos Arlequines** que aun existen en las localidades de Sabanalarga en el Departamento del Atlántico, caracterizada porque sus ejecutantes lanzan fuego por la boca, en su vestuario no sólo prevalece el rojo, sino variados colores que lucen en medio de un diseño que semeja a los llama-



dos “arlequines” bien conocidos en las carnestolendas europeas. En esta danza se porta una máscara de diablo que reposa sobre una especie de tablero de madera adornado con pequeños espejos, algodón y accesorios brillantes que contrastan con el color rojo. Actualmente la danza de los diablos arlequines es dirigida por Apolinar Polo.

Otra modalidad es la danza de **Diablos espejos** cuya particularidad es el porte de muchos espejos alrededor de la máscara que llevan para reflejar el sol, el vestuario es totalmente rojo, realizan ciertas figuras y acrobacias que despiertan la admiración. La danza de los **Diablos y Kukambas de Guamal Magdalena** que se caracterizan por llevar especies de “perreros” con los que amedrentan a las llamadas “kukambas” que son especies de pájaros que en la danza, hacen posible la representación teatral al establecer la lucha del bien (kukambas) y el mal (diablos). En todas éstas se encuentran presentes los movimientos malabarescos y acrobáticos, llevan en sus zapatos una especie de espuelas que manejan con gran destreza al saltar sobre botellas y ejecutar pasos y saltos. Los sonajeros y castañuelas también se convierten en un elemento fundamental de la danza.

Cabe anotar que estas danzas, al desaparecer de las celebraciones del Corpus, encuentran en los festejos carnavales la oportunidad para desarrollarse adoptando las características propias de estas fiestas.

Danza de indio



Danza de indio

En el Carnaval de Barranquilla las Danzas de Indio tienen sus orígenes en las celebraciones de Corpus Christi y fiestas patronales. Cada una de ellas toma su nombre de acuerdo con ciertas figuras básicas que desarrollan en su coreografía, tal es el caso de la danza de **Indios Farotos, los indios de trenza** cuyo nombre es tomado de la de la figura coreográfica que ejecutan en su desarrollo (la tejida de la trenza) o la danza de los **Indios Chimilas**, esta última una de las más conocidas y que representa la historia de una princesa indígena que se rebeló contra su cacique y éste la castiga con la muerte.

Sus antecedentes se remontan a la conquista en el drama histórico religioso que narra las luchas entre españoles e indios durante esta época. Esta danza está conformada por unos personajes principales: el cacique, el capitán, la cacica, la capitana, la pola y los indios e indias rasos. Se divide en doce partes dentro de las cuales se cuentan: la reculada, el cruce de aros, la tejida de la trenza, la pelea de la pola, la muerte de la pola con la que termina la danza. Sus pasos generalmente saltados y rápidos y los gestos reverenciales llevan a los intérpretes a contar esta historia que no posee texto hablado.

Danza de los coyongos



Baltasar Sossa - Director de la danza de los coyongos.



Fundada en 1910 por las familias Sossa Noguera y Beleño³⁵, la danza de los Coyongos hace parte del repertorio carnavalero destacándose por ser una Danza de carácter imitativo incorporada dentro del grupo de Danzas de Relación por poseer una temática que se narra a través de versos que son ejecutados por los participantes.

La danza de los Coyongos se ubica en el área de la Ciénaga Grande y evoca la faena de las aves cuando están buscando su alimento. Los Coyongos son una especie de ave zancuda parecida a la garza que tiene su hábitat a la orilla de lagunas y ciénagas. En la interpretación de la danza se imita el paso del “pato cucharo”, “el pisingo” y “la garza” cuando salían a su pesca. Los movimientos son suaves y seguros, los pasos de avance se combinan con el ritmo producido por el pico de madera ubicado en la parte superior del vestido hecho en estructura metálica y forrado con telas de colores pastel.

Dentro de la estructura se ubica el intérprete que lleva el control de los movimientos del pico y de las pequeñas alas que revolotean después de ser espantados por el cazador. También utilizan medias negras simulando las manchas que ocasiona el barro en las patas de las aves cazadoras aun cuando originalmente sean blancas. Los instrumentos con los cuales se interpretan la música son básicamente el acordeón, la caja y la guacharaca.

Danza de los goleros

Fundada en el año 1919 por el señor Pablo Palmera, es una danza de relación que relata el diario vivir de los goleros, ave carroñera llamada así en la costa caribe, conocida también como chulo o gallinazo. Actualmente se encuentra dirigida por Apolinar Polo en el municipio de Sabanalarga. Musicalmente tiene dos ritmos: el primero muy acompasado y lento para permitir que los intérpretes disfrazados como goleros empiecen a declamar sus versos y su ronda alrededor de la presa, constituida por un burro muerto que es dejado al olvido por su dueño. A esta figura se le llama también “rito”. Otro ritmo un poco más animado que acompaña la acción de comer y el revoloteo por la satisfacción. El primero que se acerca a comer es el rey que se viste de blanco, rojo y negro. Después del rey casi instantáneamente inician la faena las demás especies de goleros como: el alguacil, el aura y el golero pichón que durante la interpreta-

³⁵ Testimonio de Baltasar Sossa, socializado en el marco del II foro del Carnaval organizado por la Corporación Cultural Barranquilla y el Centro Cultural Comfamiliar en el año 1998.

ción de la danza dicen sus versos. En el Carnaval de Barranquilla también se tiene conocimiento de otra danza con parecidas características llamada “El festín del Gallinazo” dirigida por Jovito Miranda, quien dice rendirle homenaje a esta ave que nos presta gran servicio al desaparecer cuanto animal muerto divisa desde las alturas.



Danza de los goleros dirigida por Apolinar Polo

Danza del caimán

De esta danza existen dos versiones ambas gestadas en el ambiente Caribe. La primera de ellas cuenta que un 20 de enero en las localidades de la Ciénaga grande del Magdalena, una pareja de pescadores se encontraba celebrando el cumpleaños de su hija Tomasita y en medio de un descuido la niña se acerca a la ciénaga siendo atrapada por un caimán que se la come. Su padre recibe la noticia muy consternado y en medio de su dolor decide acabar con los festejos. De allí surge el conocido estribillo que parte del diálogo y pregunta hecha por el padre a su hija mayor Juanita:

“Hoy día de San Sebastián

Cumple años tomasita
y ese maldito caimán
se ha comido a mijitica:



Hijita linda ¿dónde está tu hermana?
El caimán se la comió.

La segunda versión corresponde al área de Plato municipio ubicado en el Dpto. del Magdalena. Aquí se narra la historia de cómo un hombre en su afán de espiar a las mujeres mientras se bañaban en el río, le pide a un brujo guajiro que le prepare dos pocimas para convertirse en caimán y otra para regresarlo a su condición humana. Es así como en una ocasión mientras salía del río, la segunda poción se resbala de sus manos cayendo al suelo no pudiendo completar el embrujo y quedando convertido en mitad hombre y mitad caimán, de allí surge la conocida canción:

Voy a contar mi relato
Con alegría y con afán
Que en la población de Plato
Se volvió un hombre Caimán
Se va el Caimán, Se va el Caimán... Se va para Barranquilla.

El Carnaval de Barranquilla, enriquecido por su variedad cultural, por la dinámica misma de sus expresiones musicales y danzadas, por la creatividad de sus disfraces y de la literatura que alimentan las comedias y las letanías, también como festividad, se ve enfrentada a la inevitable transformación de un estado enmarcado en la *tradicionalidad*, hacia otro que se configura como *la actualidad*.

Durante el devenir histórico, la fiesta carnavalera se ha desarrollado, crecido y lógicamente transformando al compás de las características propias de cada época, de las necesidades propias de las poblaciones de cada época. Al principio tal vez impregnada de un matiz religioso y mítico, después dejándolas de lado, olvidándolas y por ende desapareciendo y otras meciéndose en la dicotomía de su verdadero carácter: ¿espectáculo **público o una celebración popular**? Lo que si es cierto es que en su esencia. El carnaval se gesta como una necesidad del espíritu humano de encontrar espacios de liberación, de disfrute, de goce, en el cual los sentimientos y emociones puedan mostrarse como la evidencia más pura de la condición humana, libre de restricciones, de reglas, de normas que disminuyan las pocas oportunidades del ser humano de mostrarse como verdaderamente es, en una sociedad que cada día coarta esas posibilidades.

Capítulo III

IMAGINARIOS Y DANZA

Danza y género

Como parte de los apuntes y reflexiones del presente texto, no sólo se abordan los aspectos relacionados con su puesta en escena o su papel dentro de eventos festivos como el carnaval de Barranquilla, sino que es posible develar aspectos que según la autora, resultan de vital importancia por cuanto influyen en la forma como se asumen bien sea en la interpretación, como la formación o simple divertimento. Las problemáticas surgidas del quehacer dancístico, pueden hacer de ella un tema posible de ser abordado desde diferentes disciplinas y ciencias, por ejemplo la psicología, la pedagogía hasta la misma medicina.

En el análisis de las problemáticas más comunes al enfrentar la danza como una alternativa de formación en las escuelas o como una opción profesional, es común encontrar ciertos puntos neurálgicos basados fundamentalmente en los imaginarios y creencias que envuelve la práctica de la danza, que afectan finalmente su incorporación sobre todo en los procesos de formación integral de niños y niñas.

El imaginario de que la danza por ejemplo es para “niñas” y que los niños deben alejarse de ella porque puede afectar su identificación de género, son algunos de los aspectos que se tratan en el presente capítulo. Son resultado de la investigación adelantada



por la autora a partir de su trabajo con estudiantes de la Universidad del Atlántico y el grupo de investigación CEDINEP³⁶.

Los imaginarios colectivos

Desde el punto de vista epistemológico, los imaginarios colectivos inician su proceso de conceptualización a partir de Durkheim, quien habla de las "*representaciones colectivas*" para referirse al conjunto de significados que existen en toda sociedad; Así mismo, lo asume como el instrumento que posibilita comprender la realidad y finalmente como los marcos de referencia en los cuales se dan a conocer las categorías de pensamiento de una sociedad.

Sin embargo, desde perspectivas actuales que se fundamentan en lo sociológico, antropológico o filosóficos, se ha encontrado cierto apoyo en la utilización del término "*imaginarios*" para referirse al mismo análisis que se efectúa de la percepción que los individuos tienen de su realidad en vida cotidiana. Es importante señalar que para Durkheim las representaciones colectivas están referidas a un espacio, a un tiempo, a unas normas y a una identidad, por lo tanto son "*portadoras de las significaciones sociales*"³⁷.

Para dar cuenta de los imaginarios colectivos, es importante partir del conocimiento de los significados sociales, dotar la realidad de significados que aunque aparentemente estables, son susceptibles de transformarse; y finalmente conocer la forma como actúan, piensan y sienten los individuos en una geografía y en un tiempo específico. Por lo tanto, el estudio de los imaginarios colectivos se inserta y analiza desde las vivencias, los procesos de institucionalización, las objetivaciones, los estereotipos, los significados y los hechos inherentes en la vida cotidiana.

En este sentido Agnes Heller plantea:

*"La vida cotidiana es la vida del hombre entero, o sea: el hombre participa en la vida cotidiana con todos los aspectos de su individualidad, de su personalidad. En ella se ponen en obra todos sus sentidos, todas sus capacidades intelectuales, sus habilidades, sus sentimientos, pasiones, ideas, ideologías"*³⁸.

³⁶ CEDINEP. Colectivo de educadores de la investigación educativa y pedagógica de la Universidad del Atlántico.

³⁷ Beriain J. *Representaciones colectivas y proyecto de modernidad*. Anthropos, pág. 3.

³⁸ Heller, Agnes. *Historia y vida cotidiana*, Grijalbo. México. 1985, pág. 39.



Los actores que forman parte de la vida cotidiana llevan a cabo una serie de procesos comunicativos, de interrelaciones sociales y de acciones que generan procesos verbales, de acciones y de pensamiento cargados de gran significación y que por ende, permiten comprender una realidad dada. En este sentido cada actor se desarrolla en unos ambientes en los cuales se expresa y comunica utilizando el lenguaje y los actos. Es allí, en la vida cotidiana, donde se ponen en evidencia *"lo que pienso y lo que en conjunto pensamos todos en torno a una situación dada...."* Este cúmulo de significados, de expresiones y de actos son los constructores de la cultura y ha sido a través de sus manifestaciones, y en este caso la danza, como se han entendido los acontecimientos humanos, permitiendo comprender la historia en un tiempo y espacio determinado.

La vida cotidiana está configurada por actores sociales (padres de familia, docentes, artistas, estudiantes, bailarines, etc.) quienes llevan a cabo procesos comunicativos, interrelaciones sociales, procedimientos y prácticas. Éstos a su vez, se encuentran mediados por unos lenguajes, discursos, gestualidades, acciones y prácticas que le dan sentido y significaciones a la vida escolar, social o familiar.

Es en la familia en particular, donde la interacción y los procesos de comunicación, proporcionan una manera, unas estrategias informales de aprendizaje de habilidades, valores y prácticas que poco a poco se convierten en constructores del desarrollo psicosocial del niño así como de su madurez emocional.

La cultura y la práctica de la danza

*La cultura es la fuerza totalizadora de la creación,
el aprovechamiento social de la inteligencia humana,
fuerza de resistencia, de solidaridad, de vida cotidiana,
fiesta de trasgresión, de misterio...".*

(GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ)

La cultura da cuenta de las diversas manifestaciones humanas que son el resultado de conductas socialmente configuradas y que llegan a sedimentarse hasta convertirse en expresiones cotidianas de la vida del colectivo en un "hoy", pero que sobre las cuales se van generando nuevas estructuras mentales que a su vez se van transformando haciendo posible la construcción de nuevas concepciones y valoraciones.



En la aproximación al concepto de cultura, es posible partir de lo planteado desde la antropología clásica, donde la cultura es considerada como *Ese complejo que comprende conocimientos, creencias, arte, moral, ley costumbres y cualquier otra facultad de hábitos adquiridos por el hombre como cimiento de una sociedad* (Tylor). Concepto que ha a la luz de los más contemporáneos como Kluckhnon y Geertz resulta un tanto confuso y advierten que se le da a la cultura el carácter de fenómeno sólo para ser aprendido y enseñado, descartando que tiene que ver también con el complejo proceso de configuración de acuerdo con las variaciones de la conducta humana.



Las danzas en Colombia como en la mayoría de los países, dan muestra de la diversidad cultural existente. Bailadores de torbellino del municipio del Líbano (Tolima)



La tendencia actual, sobre el estudio de la cultura, busca definirla y entenderla desde puntos de vista distintos a los de la antropología clásica. Ampliando su concepto a teorías relacionadas con la psicología, la sociología y la lingüística, por lo que se piensa la cultura más allá de ser un conjunto de hábitos, tradiciones y costumbres, traducido en un conjunto de instrucciones, reglas y lineamientos que regulan la conducta humana. La cultura supone que el hombre se desenvuelve en medio de su mundo social a través de una serie de actos que no necesitan ser enseñados (genéticos) al igual de una gran cantidad de actos enseñados y aprendidos, cargados de gran significación. Cada acto humano encierra dentro de su una gran carga significativa que de hecho transmite en mayor o menor grado los sentimientos de sus autores individuales y colectivos.

Desde la psicología es posible considerar otros aportes, que permiten entender la cultura desde una composición de estructuras psicológicas mediante las cuales los individuos guían su conducta. La cultura es pública porque la significación lo es. Los significados no son síntomas sino actos simbólicos. No es la terapia sino el análisis del discurso

Weber y Geertz definen la cultura desde una perspectiva más semiótica y establecen que: *«El hombre es un animal inserto en tramas de significación que el ha tejido»*. Consideran que la cultura es esa urdimbre y que su análisis ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimentada en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones, que en su descripción pueden intervenir estructuras de significación, ya que más que entidad física, es acción simbólica. Geertz considera que la Cultura es más que el conjunto de hábitos, tradiciones y costumbres. Su punto de vista supone que el pensamiento humano es social y público, el pensamiento es un tráfico de símbolos significativos (gestos, ademanes, etc.) desprovistos de su mera actualidad y usados para imponer significación a la experiencia. En este sentido el hombre posee actos genéticos (comer, sonreír) que no necesitan ser enseñados, pero a veces esos actos genéticos se cargan de una significación más profunda cuando están mediados por la cultura. (Sonrisa picaresca, comer burlesco). De esta manera se puede definir la Cultura como: *“...Esa urdimbre, ese conjunto de enlaces que constituyen el horizonte de significados a partir del cual nos movemos y existimos”*³⁹.

³⁹ Geertz, Clifford. La interpretación de las culturas. Gedisa. Barcelona. 1997, pág. 20.



La danza, por constituirse en una expresión humana, aparece en la cultura como una manifestación de las experiencias subjetivas y de lo que colectivamente se construye, por lo cual es posible entender cada momento histórico en el que se encuentran ubicadas. Es evidenciado no sólo por la expresividad corporal (las proximidades hacia el otro, los contoneos de ciertas partes del cuerpo que involucran la forma como es entendido el romance, el erotismo, la sexualidad, el contacto visual), sino en las letras de las canciones que acompañan la danza, los atuendos y parafernalias que la adornan.

Imaginarios y realidades de la práctica de la danza

Las acciones y las formas como despectivamente se habla de la danza al considerarla como una actividad de tipo femenino, denotan que existen unas creencias detrás de esos discursos que afectan unos comportamientos, actuaciones y sobretodo que influyen en el desarrollo cultural de una ciudad y en el proceso evolutivo al cual está expuesta la danza como manifestación de un grupo cultural y social.

El estereotipo bajo el cual se ha manejado la práctica de la danza conlleva de igual forma a una construcción de imaginarios por parte de los niños que lo alejan de su misma práctica. Es una constante en casi todos los países latinos, encontrar que la intervención espontánea de los niños es menor que la de las niñas en la interpretación de la danza, lo cual es un punto neurálgico al momento de propiciar la proyección y formación en las mismas.

Oscar Vahos⁴⁰ en sus escritos sobre la formación en danza, hace referencia a la desigualdad en el número de participantes hombres y mujeres en las agrupaciones de danza, siendo esta última (la mujer) la de mayor intervención a diferencia de los hombres. Así mismo afirma que tal vez esto se deba a la asociación que en el medio cultural y social se hace del hombre o mujer danzante con la homosexualidad.

"..Estamos ante un prejuicio muy extendido y bastante vigente, en el cual hay razones estadísticas, pero que objetivamente resultan absurdas y arbitrarias en cuanto a que no es una condición para ser bailarín ser homosexual o heterosexual, pues si bien la disposición y sensibilidad del homosexual hacia la danza, es históricamente cierta, la danza por sí, no determina al tipo de ejecutante, la danza simplemente está ahí para quien quiera tomarla"⁴¹

⁴⁰ Vahos, Oscar. Danza - Ensayos. Infinito. Medellín. 1997, pág. 127.

⁴¹ ..



Los hechos humanos han estado marcado por lo que pensamos, por lo que se dice, por los imaginarios que se colectivizan, o por las objetivaciones de lo que en conjunto se piensa en torno a situaciones particulares de la vida cotidiana. Si bien la danza ha permitido la cohesión de los grupos humanos que la practican, y ha llegado a materializar y marcar ciertos acontecimientos de la vida del hombre, también es cierto que los procesos de formación en la misma así como su práctica a nivel profesional, ha estado sujeta a los convencionalismos sociales y la manera como se mira culturalmente.

En este sentido, en el proceso natural de formación, de construcción de la personalidad y de asunción de una identidad, los seres humanos atraviesan por unas etapas o momentos que involucran procesos de socialización llamados procesos de socialización primaria y procesos de socialización secundaria.

La socialización primaria hace referencia a la construcción de valores y de concepciones como resultado de las vivencias e interacción de los individuos en el seno familiar, es decir de la interrelación con los padres, madres o encargados de la crianza. Lo que en esos espacios se dice o sucede, influye notablemente en la idea que los niños se hacen de las cosas y de la forma cómo las asume, así cómo la forma como construye su personalidad.

En relación con la Danza, como sucede con muchos aspectos y manifestaciones de la vida humana, lo que como hombres o mujeres se piensa de ella, de su práctica, de sus modalidades, ha sido producto de lo que desde niños se construye.

"He escuchado a mis hermanos y a mis padres que eso de bailar era sólo para mujeres y para amanerados de manos volteadas y colita alzada por los gestos que se hacían y el estilo que llevaban. Hoy puedo decir que no sé bailar, me siento con pena porque no sé bailar y parece que la gente se aburre de mí porque cuando lo intento, yo llevo un ritmo y la pareja otro"⁴².

La anterior es la expresión de un estudiante (hombre) mayor de edad durante una entrevista a grupos de estudiantes de educación física, quien manifiesta además, que pese a sus esfuerzos, tiene dificultad para la ejecución del baile a nivel social.

⁴² Entrevista al egresado del programa de Educación Física de la Universidad del Atlántico en el marco del proyecto Imaginarios y realidades frente a la práctica de la danza. 2006.



Es de anotar la importancia en este sentido del papel fundamental que cumple la familia al momento de estimular o inhibir los comportamientos de sus miembros, en particular al tratarse de los niños quienes, en su primera etapa están a expensas de los intereses y disposiciones de sus padres; son ellos los que consideran qué cosas son importantes para los procesos de formación integral de sus hijos.

Es común ver aún en nuestra sociedad y en pleno siglo XXI, como los padres en las temporadas de vacaciones, vinculan a sus hijos varones a las escuelas de fútbol, béisbol, o cualquier otro deporte, mientras que las niñas van directo a las escuelas de danza, música o manualidades. Muchas veces por miedo a que las actividades artísticas contagien de amaneramientos y demasiadas actitudes "sensibles" que distorsionen la verdadera condición masculina.

*"..Sin proponérselo, la familia ahonda la brecha generacional y convierte el baile o más comúnmente la Danza, en tabú, propiciando que los jóvenes, en su tan común actitud contestataria, rechacen ya no sólo sus raíces coreó musicales sino también todo lo que tenga que ver con los cuchos y prefieran lo de moda, impues-
to como se sabe, por los poderosos medios de comunicación"⁴³*

En el discurso, muchos padres afirman que la formación en danza es importante porque sus hijos e hijas pueden cultivarse en el arte, conocen su cultura, se divierten, se relajan, desarrollan sus talentos, pierden el miedo al público, ayuda a la mente sana en cuerpo sano, se alejan del vicio, no todo es matemática, ni historia, la danza es algo fundamental, se desarrolla una libre expresión. Sin embargo, en la acción, la realidad es otra.

Por otro lado, **La socialización secundaria** da cuenta de la forma como nos asumimos dentro de un colectivo social, desde el cual se construyen vivencias y se asumen experiencias positivas y negativas que estructuran de igual manera una identidad personal. Los espacios diversos, entre ellos el de la escuela, los equipos deportivos, los clubes, ayudan a esta consolidación ya que paralelo al de la familia, son espacios donde desde temprana edad se establecen relaciones de comunicación de otro nivel, con modelos de habla determinados, con fines, medios, intencionalidades, con reglas distintas y, con acciones reguladas por normas distintas pero que complementan a las dispuestas en la familia.

La Escuela, espacio en el cual se formulan participativamente propósitos relacionados con el desarrollo de los sujetos, es decir con la apropiación crítica y la

⁴³ Ibid., pág. 127.



transformación de los elementos y símbolos de la cultura con el fin de alcanzar el mejoramiento de la calidad de vida, no debe entenderse como el mero espacio físico donde se lleva a cabo el proceso educativo sino como el conjunto de estamentos que unidos conforman la llamada *comunidad educativa*. Cuenta con la intervención de estudiantes, educadores, padres de familia, egresados, directivos, docentes y administrativos, que con el objetivo de dar cumplimiento al deseo de llegar a un mejoramiento en la calidad de vida, participan en la formulación y ejecución de proyectos que como el PEI. Contribuyen de igual forma al mejoramiento de la sociedad.

El Ministerio de Educación Nacional. considera que *“La escuela se ha caracterizado por ser una proyecto cultural”*⁴⁴ a través de la cual el hombre puede llegar a una construcción y apropiación de su identidad cultural, de los componentes o códigos de la cultura llegando de igual forma a la reflexión y transformación de ellos con miras a generar y brindar mejores y mayores oportunidades de expresión dentro de una sociedad que exige cada día hombres con un mayor grado de compromiso consigo mismo y por ende, con el resto de la comunidad.

Si se tiene en cuenta el primer encuentro de los niños con la práctica de la danza se presenta en la mayoría de los casos en los primeros años de escuela, es fundamental la conciencia de su importancia desde lo institucional. Sin embargo, es común ver a nivel de la proyección, que estos acercamientos con la danza es privilegio para los niños y niñas más aventajados, o para aquellos que, a criterio de los docentes, pueden hacer las figuras y coreografías. Si bien la danza permite desarrollar capacidades y potencialidades guardadas en el interior de las personas, sería importante pensar a qué ritmo las incorpora cada uno.

Veamos un ejemplo:

“El día que nos citaron para organizar el grupo de danzas, se realizaron muchos pases, la segunda vez, bailamos al son de una música con esos pases, hasta el momento todo iba bien, en la tercera cita se escogieron los del grupo de danza y lo más curioso fue que a la hora de escoger, me nombraron y me siguieron tres muchachas, en ese momento pensé que los que habían nombrado eran los que habían quedado en el grupo y resulta que no era así, la decepción fue grande aunque no lo demostré, la excusa que encontré en ese instante era que como yo soy izquierda a veces tiendo a equivocarme, pero como yo soy una persona consciente de mis actos sabía que lo que había hecho no estuvo perfecto pero si bien.

⁴⁴ Ministerio de Educación. *La escuela como proyecto cultural*. Bogotá. 1986.



Mi hermano y mis amigas si quedaron, me apoyaron pero después se reían, luego me di cuenta de que no había salido del grupo por mala sino por rosca.... sin embargo hoy, me siento nostálgica porque si bien antes, cuando recordaba esa experiencia me reía, hoy siento inconformidad y frustración porque sé que podía sacar muchas aptitudes y desarrollar mucho para sentirme segura que es algo importante en mi vida”⁴⁵.

En caso contrario, se percibe como la existencia de espacios de formación en danza y sobre todo de grupos de danzas en las escuelas han permitido cimentar experiencias desagradables como la anterior o agradables como la que sigue a continuación:

“Yo tuve una experiencia muy hermosa porque participe en muchas danzas... participamos con mi grupo en muchos concursos de danzas intercolegiales y hasta me escogieron como candidata de mi curso.....por eso la danza para mí es algo hermoso, con ella se trasmite la alegría que lleva uno por dentro y contagia a los demás de esa carga positiva; se olvidan los problemas y las cosas tristes que te hayan pasado... algunas amigos piensan que la danza es una perdedera de tiempo, que es para gente sin oficio y yo pienso que no es así, porque la danza es dulzura como un caramelo que saboreas y te sigue gustando”⁴⁶.

Además de ser considerada como una expresión artística, en su esencia, la danza se constituye en una manifestación lúdica y festiva y fundamentalmente en una práctica física en la cual, elementos como el ritmo, la coordinación, la flexibilidad, el equilibrio, la agilidad, la elasticidad, la fuerza, entre otras cualidades físicas, se conjugan en una sola manifestación físico corporal que contribuye al desarrollo integral de quien la interpreta.

En este sentido, si la práctica de la danza posibilita el desarrollo de las cualidades físicas, en realidad también debe ser responsabilidad de los docentes formados en la Educación Física, quienes, asumiéndola e incorporándola en sus programas, contribuirían como lo hacen desde el deporte y la recreación a desarrollar las cualidades y capacidades motrices de los escolares.

Si a través de una correcta educación de la cultura física es posible despertar la creatividad, se está hablando de formar individuos capaces de relacionarse con actividades que le produzcan un nuevo conocimiento desde todos los campos y de ver la danza no sólo desde una óptica de lo artístico, sino como una actividad física de carácter estético, que involucre la crítica y la capacidad analítica.

⁴⁵ Entrevista a Estudiantes de Educación Física de la Universidad del Atlántico. 2003.

⁴⁶ Ibid.

En momentos en los que el mundo se transforma dando paso a nuevas formas culturales, la educación centrada en la expresión artística cobra vital importancia considerándose un elemento preponderante en la formación de un ser humano más sensible y tolerante. A través de ella pueden abrirse las puertas a sus manifestaciones emotivas sobre todo aquellas que se apoyan en la utilización de su cuerpo o de instrumentos. Tal vez no debe ser responsabilidad de unos pocos sino de todos los docentes, en especial los dedicados a la formación física y artística, que desde su quehacer despierten la sensibilidad y el gusto por lo artístico.

Un hombre que puede expresarse libremente a través de su cuerpo, de la voz o de un instrumento tiene la posibilidad de adquirir una mejor calidad de vida y fomenta su autoestima, ser mejor persona y ante todo, adquirir un sentido de pertenencia por las manifestaciones propias de su cultura.



*La población femenina en las escuelas de danza,
es evidentemente mayor que la masculina.*

Capítulo IV

¿ENSEÑAR O EDUCAR EN LA DANZA?

Parte de las estrategias para construir nuevos imaginarios, para entender la práctica de la danza en las culturas o para asumirla como una profesión o proyecto de vida en una sociedad como la colombiana, se encuentran en la forma como se articulan a los procesos de formación, bien sea en los centros de educación desde preescolar, o en las escuelas especializadas en la formación dancística y la relevancia que el mismo Estado con su Ministerio de Educación o Ministerio de Cultura le de a la misma como cimiento para la construcción de la identidad nacional.

Por mucho tiempo, **la enseñanza** se ha asociado con el término Pedagogía. Concepto que ha venido tratándose a partir del siglo XIX como Ciencia de la Educación y que ha apuntado desde entonces, a la explicación de los procesos específicos que se dan entre docentes y estudiantes y a los actos de comunicación que se generan entre ellos, los cuales están mediados por unas etapas, pasos y procesos que engloban o se materializan en actos pedagógicos.

Al respecto,

El acto pedagógico se compone de un conjunto de acciones, tareas, comportamientos que se dan entre docentes y estudiantes en un espacio, mediados por acciones comunicativas y que tienen un inicio, un transcurrir y un concluir o finalizar, además que se compone de unos episodios objetivos y subjetivos que reflejan intencionalidades. El decurso fáctico del acto pedagógico se expre-



*sa en un ciclo de tareas operativas: Preparación, consecución de recursos, asignación de responsabilidades, relaciones de los estudiantes con lo que se enseña y lo que se hizo para conocer los efectos generados en los estudiantes*⁴⁷.

De esta manera cada acto pedagógico obedece a un tipo de modelo pedagógico, con una perspectiva, unos objetivos e incluso unas terminologías o códigos propios que la identifican y lógicamente a un momento histórico.

Cada época da origen a los fundadores de movimientos pedagógicos, los cuales impregnan de una filosofía, una finalidad, unas enseñanzas y unas dinámicas de relación entre docentes y estudiantes que tienen características propias al momento histórico que se vive. Pero también surgen las críticas, aquellos que se dedican a observar lo conveniente o no de las distintas formas de enseñanza existentes. Desde la Escuela Tradicional del siglo XVII hasta las nuevas tendencias y propuestas pedagógicas tanto el docente como el estudiantes asumen roles que determinan la naturaleza del movimiento pedagógico en el cual se inspiran.

La Teoría de la Educación por su parte, plantea los elementos que determinan el carácter procesal de la enseñanza en una sociedad. Dentro de este proceso, se vislumbran unas fases que transforman gradualmente a los niños al pasar de un ciclo a otro. La Teoría de la Educación se estructura a partir de la política educacional del Estado que, en Colombia y en lo referido a la formación artística y corporal, reconoce la necesidad de formar y educar a los estudiantes de manera integral, *sin perder de vista la atención a las diferencias y responsabilidades individuales a través de conocimiento, la valoración, expresión y desarrollo de la dimensión corporal, la dimensión lúdica y la enseñanza de la diversidad de prácticas culturales*⁴⁸.

Al hablar entonces de una teoría de la educación, se hace referencia a los lineamientos que desde la constitución y las normatividades legales se expresan como horizontes que dan sentido a la educación. En Colombia se hace énfasis a la educación integral relacionándolo con la formación desde lo científico, lo político, lo ideológico, lo intelectual, lo laboral, lo moral, lo estético y lo físico para llegar a la construcción de un ser humano capaz de aportarle a la sociedad.

⁴⁷ Romero, Hernando, Discurso pronunciado durante el claustro de pedagogía del Programa de Educación Básica con énfasis en Educación Física, Recreación y Deportes de la Universidad del Atlántico. 2004.

⁴⁸ Ministerio de Educación. *Lineamientos curriculares de educación física, recreación y deportes*. Magisterio. Bogotá. 2000, pág. 14.



En relación con la educación en la danza, ésta se ve integrada a los planes y programas de estudio de la Educación artística o de la Educación física como un componente que se articula a estas prácticas con unas competencias y lineamientos propios. En la norma se contempla:

“Los lineamientos e indicadores de logros de procesos curriculares que se sugieren para esta asignatura se proponen facilitar cambios culturales significativos en la comunidad educativa. ...A través de proyectos pedagógicos estos lineamientos de Educación en Danza se pueden articular fácilmente a otros procesos de formación artística como la educación en teatro para que los niños y niñas tengan la oportunidad de vivir y gozar su dimensión estética y de cualificar culturalmente cualquier campo del aprendizaje, además de tener experiencias artísticas integrales”⁴⁹.

La educación física también destaca la práctica de la danza como el lenguaje del cuerpo y la lúdica que representa una forma específica de las relaciones entre los seres humanos; el lenguaje corporal manifiesta las vivencias, sentimientos, sensaciones, ideas y pensamientos que se expresan en formas de rituales, danzas y juegos.

Lo reiteran los lineamientos al decir que:

Estas manifestaciones representan buena parte de las costumbres, creencias y situaciones de la vida cotidiana de los pueblos. La institución escolar debe ofrecer la opción para que niños y jóvenes se vinculen a los procesos de organización que promuevan las danzas y la expresión, tanto por su contenido cultural y artístico como por la riqueza que ofrecen para la formación de quienes participan en su proceso. En este proyecto se construyen alternativas de enriquecimiento y desarrollo de la cultura de un país.⁵⁰

De esta manera, la danza desde la educación física abre la posibilidad para contribuir al desarrollo corporal, en la interacción social, la construcción y asunción de valores como la solidaridad, la responsabilidad y el respeto. Posibilita observar los comportamientos que dan cuenta de estos valores y ofrecen las condiciones que contribuyen a la reflexión y diálogo para llegar a acuerdos, consensos o cambios de comportamiento.

⁴⁹ Ibid., pág. 161.

⁵⁰ Ibid., pág. 88.



Sin embargo, en términos de lo ideal, se esperaría no sólo la construcción sino la aplicación de unas políticas claras que dinamicen los procesos de formación en danza desde temprana edad.

El proceso de formar en la danza

El proceso de formación en danza, más que entenderse como un simple manual de procedimientos en torno a la ejecución de una serie de pasos, figuras o coreografías de cualquiera de los tipos de danzas, es la oportunidad de maestros(as) y alumnos(as) de generar la reflexión, la discusión grupal de una práctica y de una experiencia impregnada de vida, de emociones y de sentimientos que parten de una individualidad, dando muestra al mismo tiempo, de ser la actividad más socializadora con la que cuenta la humanidad.

El concepto de formación, desarrollado inicialmente en la ilustración, no es hoy día operacionable ni sustituible por habilidades y destrezas particulares, ni por objetivos específicos de instrucción. Más bien los conocimientos, aprendizajes y habilidades son apenas medios para formarse como ser espiritual. *La formación es lo que queda, es el fin perdurable*⁵¹. El contenido contemporáneo del concepto de formación humana está más relacionado con el proceso de humanización, que giran en torno a los vectores o dimensiones de la universalidad, autonomía, diversidad y procesamiento de información, los cuales son fundamentales para concebir al hombre como tal.

*Al respecto, Formar, pues, a un individuo en su estructura más general es facilitarle que asuma en su vida su propia dirección racional, reconociendo fraternalmente a sus semejantes el mismo derecho y la misma dignidad*⁵².

La danza en su proceso formativo, no puede estar en manos de la improvisación, de lo espontáneo. Debe ser por el contrario, un proceso planeado, claro y con propósitos pertinentes al grupo que se esté trabajando. Evitar el inmediatez y el estar sujeto a los caprichos de un instructor, ya que la misma dinámica de su práctica, exige cimentarse sobre una filosofía clara por parte de quien la enseña y la ejecuta. Es decir, tener definidas las perspectivas, y el horizonte hacia el cual se pretende orientar, crear o compartir conceptos propios devenidos de la experiencia práctica o teórica.

⁵¹ Flórez Ochoa, Rafael. *Hacia una pedagogía del conocimiento*. MacGraw-Hill.1997, pág. 109.

⁵² *Ibid.*, pág. 111.



El maestro de la danza conduce hacia el conocimiento del cuerpo y de la mente como punto de partida para bailar. Tiene intencionalidades que comparte o que busca en otros. La danza sólo puede entenderse y comprenderse en la medida en que se generen vivencias y el contacto experiencial con la misma. No es posible aprenderla, ni aprehenderla desde una actitud pasiva y sin poner en movimiento lo físico aunado a lo emocional e iluminados por un espíritu creativo.

Los procesos de formación en danza están encaminados a orientar, e inducir hacia la ejercitación, práctica y conocimiento, la cual debe convertirse en los primeros años de vida de los seres humanos en una oportunidad de acercarse al conocimiento consciente de su cuerpo, de su capacidad lúdica y creativa. En este sentido, quien la asuma como práctica formativa entiende que la actuación de formar en danza no se limita al simple proceso de dar una serie de pasos y coreografías como se siguen al preparar un menú a partir de una receta, sino que debe estar fundamentada en una visión clara por parte de quien la asume, bien sea como campo de enseñanza o campo de interpretación. Es decir, tener clara las perspectivas y el horizonte hacia el cual se pretende orientar, crear o compartir conceptos propios devenidos de la experiencia práctica o teórica.

Sin embargo, es importante considerar que la danza hace parte de los procesos de formación integral de los seres humanos, derecho que se contempla en los lineamientos curriculares y hace parte de los planteamientos y políticas públicas referidas a la educación, pero que en la realidad muy poco es tenida en cuenta al momento de planear y ejecutar los planes de estudios.

La formación integral involucra varios aspectos generales y tienen especificidades sobre las cuales se construye y planea. Esos componentes son el Intelectual, social, humana y profesional. La danza, se interrelaciona con las demás disciplinas de tal manera que no podría pensarse en una educación desprendida de lo estético y corporal.

La formación intelectual apunta a fomentar en los estudiantes el pensamiento lógico, crítico y creativo necesario para el desarrollo de conocimientos. **La formación humana.** Se relaciona con el desarrollo de actitudes y la integración de valores que influyen en el crecimiento personal y social del ser humano como individuo. La formación humana debe abordar al sujeto en sus dimensiones emocional, espiritual y corporal. **La formación social,** fortalece los valores y las actitudes que le permiten al sujeto relacionarse y convivir con



otros. La **formación profesional** apunta hacia la generación de conocimientos, habilidades y actitudes encaminados al saber hacer de la profesión. La formación profesional incluye tanto una ética de la disciplina en su ejercicio como los nuevos saberes que favorezcan la inserción de los egresados en condiciones favorables en la situación actual del mundo laboral.

Rocío Espada⁵³, en sus Cartas a María, afirma:

"El movimiento es energía bien medida con transmisión de tus vivencias, de tus inquietudes, de tus capacidades, y esto se logra no sólo con la voluntad de uno mismo sino porque hay muchos docentes dedicados a formarte, estimularte, ayudarte y ennoblecerte".

Un maestro de la danza, debe ser consciente de su gran responsabilidad social, por ser el ente posibilitador del desarrollo integral, artístico y humano de sus estudiantes o futuros bailarines.

En este sentido los procesos de formación en danza se pueden abordar a partir de cuatro intencionalidades:

- Para formar en la danza como componente del desarrollo integral de los niños y niñas en las escuelas (danza escolar).
- Para formar formadores.
- Para recrearse en la danza.
- Para generar profesionales interpretes de la danza (bailarines).
- Para asegurar la continuidad en la preservaciones de las danzas tradicionales.

Formar en la danza como componente del desarrollo integral de los niños y niñas en los centros de educación preescolar, básica, media o vocacional significa contribuir además a la educación del movimiento, la educación musical, educación rítmica y educación estética de los niños y niñas. Por tanto, amerita involucrarla en los proyectos educativos institucionales como una actividad relevante toda vez que a través de ella es posible contribuir desde temprana edad al desarrollo de los aspectos creativos, expresivos y emocionales que propenden por la generación de individuos mentalmente sanos, con una plena conciencia de su cuerpo, de sus posibilidades comunicativas, de su relación con el otro y de su ubicación en un contexto cultural que a su vez le permite construir su identidad.

⁵³ Espada, Rocío. *Mis cartas a María*, pág. 25.

En este sentido, se reconoce que existe un tipo de pedagogía danzaría escolar la cual propende por la formación de niños y jóvenes en la adquisición de técnicas creativas y destrezas que contribuyan a la construcción de un mejor individuo, más seguro, más creativo y líder dentro de la sociedad en la cual se desarrolla.

El primer escalón que todo hombre sube en el gran edificio de su educación en el arte en general y la danza en particular se encuentra en su formación preescolar.

De allí que las estrategias para formar en danza en la escuela no se vea como un proceso aislado sino que se desarrolle en consonancia con los contenidos programáticos de los demás campos del saber. Por ejemplo, es posible que se puedan manejar conceptos matemáticos a partir del conteo rítmico de una coreografía, o que se identifique las características geográficas de una región a partir del reconocimiento de las componentes de una danza: Es más, que pueda asociar las formas de efectuar ciertos oficios al interpretar danzas de laboreo como sucede en la interpretación de las pilanderas, o la manta hilá, que se caracterizan por representar la forma de procesar el maíz o la lana en cada caso.



La danza es un componente vital en la formación integral desde temprana edad



El Ministerio de Educación de Colombia⁵⁴ al hacer referencia a los lineamientos curriculares en el campo de la educación física, habla de unas “tendencias” de acuerdo con el énfasis de su puesta en práctica en la escuela dentro de las cuales se encuentra el énfasis en la expresión corporal, danzas y representaciones artísticas, ante lo plantea:

No puede dejarse a la espontaneidad del movimiento del niño, pues éste requiere formar sus potencialidades a través de procesos dirigidos pedagógicamente y adecuados a sus necesidades....la educación física del niño es base de su formación integral favorecida por el carácter vivencial que compromete en la acción corporal las dimensiones cognitivas, comunicativas, éticas y estéticas. Ello requiere de ambientes y procesos apropiados de los cuales depende la calidad y significado de los aprendizajes....La institución escolar debe ofrecer la opción para que niños y jóvenes se vinculen a los procesos de organización que promuevan la danza y expresión, tanto por su contenido cultural y artístico como por la riqueza que ofrecen para la formación de quienes participan en su proceso. En este proyecto se construyen alternativas de enriquecimiento y desarrollo de la cultura del país⁵⁵.

Por otra parte, en los centros educativos, la danza es para todos y todas, no se debe convertir en un privilegio de los niños o niñas que posean las actitudes y aptitudes para ella. No significa colocar delante de la clase a los niños con

⁵⁴ *Op. cit.* Ministerio de Educación Nacional, pág. 49.

⁵⁵ *Ibid.*, pág. 89.



mayor talento interpretativo y dejar de lado a quienes tienden a equivocarse o que no tienen, según algunos docentes, “*el ritmo y la coordinación apropiada*”. Por el contrario, en la escuela debe prestársele mayor atención para que superen estas dificultades particulares; es fundamentalmente el objetivo de la formación en danza.

Quizá la mayor preocupación del maestro dedicado a la enseñanza de la danza en las escuelas, se encauza precisamente hacia aquellos estudiantes con dificultades, ya que el fin último es lograr que todos, durante esta edad, puedan tener la experiencia y oportunidad de la práctica de la danza como la tienen al enfrentarse a unos contenidos programáticos en cualquiera de las demás áreas del saber. He aquí la importancia de un docente comprometido con el conocimiento específico articulado con lo pedagógico, los cuales incluyen no sólo la didáctica sino la filosofía, la psicología, la ética y la moral.

Ha sido un lugar común que en los ambientes escolares lo cultural sea mirado desde el aprovechamiento del tiempo libre de los estudiantes, lo cual ha llevado a que los docentes confundan el valor estético y pedagógico de la danza con la funcionalidad festiva y de entretenimiento, que se convierten en últimas, en las alternativas o actividades propias para alegrar los actos cívicos, las reuniones sociales o las celebraciones anuales muy comunes en el periodo escolar. Por ejemplo, el día de las madres, el maestro, la tierra, el agua, etc.

Es tan inmediatista este propósito que muchos docentes de la danza, recurren a “recetas” coreográficas de los ritmos de moda para que los estudiantes, ante la premura de una fecha pronta de presentación, puedan mostrar el producto de un trabajo que por lo general no tiene un trasfondo educativo serio y responsable como lo amerita la formación en cualquier género de las artes o la ciencia. Este proceso evidencia una carencia de fundamentos pedagógicos y un descuido en la verdadera intencionalidad que debe seguir la danza en la etapa escolar, la cual, así como la informática o las ciencias naturales, hace parte del engranaje de la educación integral de los individuos desde sus primeros años.

Dos conductas básicas fundamentales en el hombre, nacen de su necesidad de jugar y bailar. Lamentablemente, la vida moderna atenta cada vez más contra ellas, privando al hombre del espacio y del tiempo indispensable para brindarse a ellas libre y plenamente. *La escuela debe permitirles a los niños y al adolescente reencontrar la libertad perdida por su especie y alentar esas manifestaciones.*⁵⁶

⁵⁶ Bozzini, María, *op. cit.*, pág. 23.



El movimiento, plantea Laban⁵⁷,

es un rasgo de todas las actividades del hombre. ¿Por qué, entonces, pensamos que el baile contribuye a preparar para la vida (cosa que constituye la meta de la educación)? En la danza nos sumergimos en el proceso mismo de la acción, mientras que en otras actividades, nuestra atención se centra principalmente en las consecuencias prácticas de nuestras acciones.....Por medio de los movimientos de nuestro cuerpo podemos aprender a relacionar nuestro ser íntimo con el mundo exterior"

En este sentido es importante impulsar modelos de formación artística y cultural coherentes con la realidad social y cultural y que se encaminen al verdadero desarrollo integral de niños y niñas. La formación en la danza es la acción de orientar, encaminar e inducir hacia la ejercitación, vivencia, práctica y conocimiento de la manifestación artística llamada danza. La falta de una adecuada formación de personas dedicadas a la enseñanza de la danza, así como la carencia de programas de educación superior encauzados hacia la pedagogía de la danza, da como resultado una sociedad educativa limitada y mediocre, con preponderancia de actitudes *castradoras* de la creatividad y que bloquean el verdadero desarrollo integral de las nuevas generaciones.

La Constitución afirma que Colombia es un país múltiple y pluricultural, donde todos tienen derecho a una educación integral consecuente con las particularidades de cada grupo humano ya que cada comunidad tiene modos distintos de interpretar, asimilar e institucionalizar los procesos que tienen grandes significados, de expresiones y de actos que construyen cultura. No podría por lo tanto, negarse este derecho a las nuevas generaciones, quienes merecen ser formados en términos de calidad y conciencia social.



Inducir a los niños y niñas al reconocimiento de sus tradiciones, es importante para la construcción de su identidad cultural

⁵⁷ Laban, Rudolf. *Danza educativa moderna*. Paidós. Técnicas y Lenguajes Corporales. México, pág. 112.



BENEFICIOS DE LA DANZA

DESARROLLA
ASPECTOS FÍSICOS
ritmo, coordinación, flexibilidad,
equilibrio, agilidad, elasticidad,
lateralidad, fuerza, etc.

DESARROLLA
ASPECTOS EMOCIONALES:
genera individuos mentalmente sanos,
con seguridad de sí mismo a partir de
la plena conciencia de su cuerpo,
consciente de sus posibilidades ex-
presivas, es más abierto, espontáneo,
se relaciona más fácilmente y se ele-
va su autoestima



COHESIONA:
permite el entendimiento del
otro, teje sociedad y ayuda a
consolidar la identidad cultural.
Aumenta los procesos
comunicativos y propicia un
entendimiento social.

DESARROLLA
LOS VALORES:
éticos, estéticos, artísticos y
culturales (responsabilidad,
tolerancia, convivencia, respeto,
cooperación, identidad, etc.)

Formar formadores, Cuando la danza pasa a ser un elemento que se desarrolla con la intención de **Formar formadores**, se está hablando de unos procesos particulares para educar en la danza, éste hace referencia a aquella que se desarrolla en centros, universidades, corporaciones educativas, escuelas no formales o formales, cuyo objetivo es brindar las herramientas básicas para que los estudiantes puedan desempeñarse como futuros maestros o instructores del arte danzario, provistos de los conocimientos técnicos específicos, pedagógicos, sociológicos, psicológicos, filosóficos y metodológicos para llevar a cabo su labor en un campo en el cual se desarrollará profesionalmente.



Estas instituciones legalmente constituidas, funcionan bajo las normas instauradas en cada país, cumplen con unos proyectos educativos, unas reglamentaciones específicas y un cuerpo de docentes que buscan en conjunto el logro de los objetivos tanto institucionales como programáticos.

Normalmente quienes acuden a este tipo de formación no buscan ser bailarines profesionales, (aunque tal vez lo hayan sido o hayan tenido algún tipo de contacto con la danza en sus distintas modalidades), pero si la toman como una opción profesional dentro del campo pedagógico.

Ser profesor(a) o instructor(a) de danza, amerita por tanto un conocimiento no sólo teórico, sino práctico de la danza en toda su complejidad. Para poder actuar con responsabilidad y certeza, hay que “vivenciar” la danza. Se ha dicho que no necesariamente cuando se es buen bailarín, se trae consigo la condición futura de ser también un buen maestro (a). Hay quienes incluso, sin ser excelentes bailarines logran un status como maestros muy respetable, lo que quiere decir que para uno u otro respectivamente hay condiciones específicas que demarcan sus habilidades y su futuro ejercicio profesional.

En este ambiente académico existen profesores especializados en las áreas específicas o complementarias. Se cumplen con unas jornadas, unos horarios académicos y un calendario. El alumno tiene la oportunidad de escoger dentro de una gama de enfoques, estilos o ideologías expresados por sus profesores, lo que lo podría conducir a inclinarse por uno o por otra tendencia y puede ir perfilándose hacia un modelo pedagógico cuya intencionalidad no sólo apunte al conocimiento de unas “formas” de movimiento, sino que además se reconozca el compromiso y la responsabilidad social que como maestro se tiene y despierte en los estudiantes espíritu de liderazgo, de comprensión de sus valores culturales, de su reconocimiento y cuidado de su cuerpo y sobre todo de su lugar en la configuración de una nación.

Por otra parte, cuando el propósito es **recrearse a través de la danza**, se habla entonces de unos procesos formativos con un carácter lúdico, lo cual es habitual en ciertos programas de bienestar de algunas universidades, o de los planes de esparcimiento de clubes, academias, gimnasios, etc., que tienen como objetivo brindar una forma de distracción, recreación y de sana diversión a sus estudiantes o clientes, desprovistos de cualquier responsabilidad en el ejercicio de una técnica en particular.

La lúdica corresponde a la conducta del juego y al campo en el que se manifiesta esta conducta, dado por el espacio del individuo y el espacio de las relaciones que



*produce. En sus diferentes acepciones lo lúdico se relaciona con **ludus**: juego, diversión, pasatiempo, campo donde se ejercitan las fuerzas del cuerpo y del ingenio; **lucus**: chiste, broma; **lares ludentes**: Danzas; lúdico actividad del juego que produce placer; ludo: jugar, divertirse, ánimo desatado o libre de cuidados. En este sentido, lo lúdico responde en fin, como lugar de experiencia y creatividad.⁵⁸*

Lo lúdico y recreativo ha tenido un proceso de evolución y reconocimiento como necesidad y práctica social de expresión, esparcimiento, integración personal, sentido de pertenencia. En este sentido se impregna en la danza, brindándole esta oportunidad vivencial a quienes de cierta manera sólo buscan en ella esta intencionalidad.

En el caso de las universidades, como muchas empresas, se ofrece la danza como parte de los programas de bienestar con el fin de propiciar la recreación y el disfrute tanto de los funcionarios como de los estudiantes de carreras como la ingeniería, psicología, arquitectura, etc. Así como la integración de los empleados y funcionarios, quienes tal vez no contemplan la práctica de la danza como un ejercicio profesional.

Además del componente recreativo, estos programas se busca solucionar otros aspectos relacionados con la condición física y terapéutica, como el sobrepeso, el estrés, pero también pretende contribuir es otros aspectos de carácter social como disminuir la timidez, aumentar los niveles de socialización, la autoestima. Este tipo de proceso formativo está libre en muchas ocasiones de la rigidez o el cumplimiento riguroso de un programa.

Para generar **profesionales intérpretes de la danza**, es decir, bailarines, se sucede una interacción de un maestro(a) y un discípulo(a) que por vocación generan todo un proceso de creatividad artística y de interpretación profesional donde prima la disciplina y la rigurosidad; con la cual el maestro esboza sus propios principios y guía, mientras que el discípulo hereda principios que le transmiten y estructuran su conducta artística. En este ambiente se forman los seguidores, los divulgadores y analistas y los creadores. Se desarrollan técnicas específicas de acuerdo a cada modalidad de danza.

El Maestro (a) que trabaja por la danza sabe que en sus manos tiene a artistas bailarines a quienes puede guiar en pro de la consecución de un objetivo creativo. Les brinda la posibilidad de razonar la danza y no bailar por bailar,

⁵⁸ Ministerio de Educación Nacional. *op. cit.*, pág. 57.



sino llenar su interpretación de armonía y de esa expresión que le imprime la vida a sus obras. El maestro que trabaja por la danza encuentra en sus bailarines personas capaces de expresar a través de sus movimientos un sentimiento y de convertir la danza en un hermoso idioma universal sin fronteras.

El artista bailarín vibra con los aplausos de un público y encuentra en ellos su mejor recompensa. Es un ser distinto en la medida que se ve dentro de un complejo social como alguien más sensible y más susceptible con lo que lo rodea. En este sentido, la danza, como posibilidad artística y humana, debe cumplir la necesidad de aportar a la sociedad lo mejor del bailarín(a) y de recibir como retribución la posibilidad de satisfacer de igual forma todas sus necesidades.

Parfraseando a Noverre⁵⁹, Rocío Espada resalta que el artista bailarín sabe que para sobresalir en su arte tiene que ser capaz de ayudarse del genio, de la imaginación y del gusto. Es decir, sacar provecho de las cualidades y el talento que el estudio no puede dar pero que, innatos en el artista, constituyen su fuerza.

En momentos en los que el mundo se transforma dando paso a nuevas formas culturales, la educación centrada en la expresión artística cobra vital importancia considerándose un elemento preponderante en la formación de un ser humano más sensible y tolerante porque a través de ella puede abrirse las puertas a la práctica de sus manifestaciones emotivas sobre todo aquellas que se apoyan en la utilización de su cuerpo o de instrumentos. Un ser humano que puede expresarse libremente a través de su cuerpo, de la voz o de un instrumento tiene la posibilidad de adquirir una mejor calidad de vida y de estimular los sentimientos de autoestima y de creatividad.

Existen otras maneras de encarar la danza. En este caso a partir de procesos más informales de formación, y son aquellos que están ligados a la intención de **asegurar una continuidad en las preservaciones de las danzas tradicionales**. Retomando la experiencia intrínseca en ciertas danzas tradicionales del Carnaval de Barranquilla donde el saber se ha transmitido de generación en generación, se topa con la prueba más fehaciente de hacer escuela a partir de procesos naturales de transmisión o bien pueden constituirse en procesos informales de educación.

En carnavales como los de Barranquilla, los grupos tradicionales han implementados sus propias maneras de enseñar; es decir su propia "didácti-

⁵⁹ Espada, Rocío, *Mis cartas a María*. Librerías Deportivas. Madrid, España, pág. 27.



ca". Una didáctica que se convierte entonces en el conjunto de métodos y técnicas que señalan el campo hacia una acción que conduce lógicamente al logro de objetivos. La formación en este tipo de grupo, se da por imitación. Generalmente el director, o el más antiguo en la danza se encarga de que los integrantes más jóvenes o los niños "*aprendan los pases*", las figuras coreográficas utilizando un lenguaje propio y sin ninguna rigurosidad a nivel de la estructura formal que presenta un ensayo de un grupo profesional o de escuela con un coreógrafo contratado.

Los lugares donde se llevan a cabo los procesos varían de acuerdo con las exigencias. Por ejemplo, cuando se inician los "ensayos" generalmente no asisten muchos, así que se realizan en las casas de los directores, se ruedan los muebles, no hay ropa especial, sólo se le dice al tamborero que toque y todos empiezan a seguir los movimientos que ejecuta el director o el encargado por éste, se aprende a seguir el paso sobre la música y se enseña la coreografía por demostración de los líderes, se discute, se habla, se opina y finalmente se llegan a consensos.

Cuando se aproxima el carnaval, el número de participantes en la danza aumenta lo cual hace que se busquen espacios más grandes como las calles pavimentadas, las canchas deportivas o los parques. Al momento del desfile, los aplausos se convierten en el mejor alimento para los bailarines que se mueven sin cesar logrando captar la atención de los espectadores o de los medios de comunicación. Por otra parte, en el proceso de elaboración de vestidos participa la familia, cada integrante aporta la tela, cada quien compra la cantidad que esté dentro de sus posibilidades. Por esto es común ver que no siempre hay igualdad en cuanto a calidad de telas y tipo de confección entre los integrantes de un mismo grupo de danza tradicional.

Este es sólo uno de los ejemplos. Otro bien puede ser aquel que se genera por percepción directa en medio de acontecimientos festivos o celebraciones públicas, cuando los portadores demuestran sus habilidades en la ejecución de sus danzas y cantos y luego aquellos que se incorporan a la agrupación posteriormente ejecutan las figuras y pasos por imitación, no necesariamente porque alguien les enseñe.



Grupo de actores y hacedores del Carnaval que participaron en el espectáculo "Carnaval de Barranquilla para el Mundo" durante el 2005 en Estados Unidos

¿Qué elementos hacen parte de la ejecución de la danza?:

El movimiento es definido como el desplazamiento que efectúa el cuerpo o cualquiera de sus segmentos y componentes externos o internos partiendo de un punto o posición inicial hasta llegar a otro recorriendo una distancia ó trayectoria a través de un espacio. En la danza, el movimiento más que constituirse en uno de sus componentes fundamentales, es un resultado, ya que proviene de la generación de impulsos que lógicamente se materializan en acciones. No es un simple desplazamiento de un segmento corporal, sino que conlleva de manera implícita un gesto expresivo y una intencionalidad.

Alberto Dallal⁶⁰ afirma que existen dos tipos de movimientos: *Aquellos que surgen de las necesidades impuestas por la naturaleza (rascarse, contraerse por un dolor abdominal, secarse el sudor) y aquellos que surgen por la influencia de lo cultural, es decir, movimientos "no naturales" (un gran salto, un*

⁶⁰ Ibid., pág. 22.



arabesque, un arco atrás, etc.). Sin embargo anota que existen movimientos que aunque han surgido de lo cultural, pueden llegar a convertirse en acciones naturales. Por ejemplo: subir escaleras, manejar un teclado o conducir un vehículo.

El movimiento no sólo se encuentra en las funciones vitales, sino también en la expresión de todas las emociones internas que los seres humanos experimentan a lo largo de su existencia. Por esto que su estudio conciente es necesario para determinar nuevas formas y estrategias educativas desde temprana edad, la cual debe estar impregnada de una visión más preventiva que correctiva o terapéutica.

De esta manera en el proceso de la educación del movimiento para la interpretación de la danza, es posible partir de tres elementos importantes, son ellos: **El espacio, el tiempo y la energía.**

El Espacio:

Definir el espacio es caracterizar la ubicación en que actúan los cuerpos, en la extensión o zona ocupada y en las dimensiones abarcadas. En cuanto al ser humano y sus movimientos, se habla de un espacio "personal" o esfera del movimiento, lo cual comprende ese espacio posible de abarcar con la masa corpórea en posición estática o dinámica, y un espacio "general", relacionado con las zonas por las cuales trazamos trayectorias y que también, podemos compartir con los demás.

El cuerpo, afirma Robert Cohan⁶¹, *está hecho para moverse*. Durante miles de años ha ido evolucionando para poder realizar todos los movimientos necesarios para la supervivencia sobre la superficie del planeta, de esta manera el espacio no es simplemente aire vacío, sino un elemento tangible por el cual moverse, al igual que los es el agua para un pez, determinante de la pauta de su movimiento

En la presentación de una obra danzada ante un público, se habla por ejemplo del **espacio escénico**, que no es más que esa zona donde los bailarines y bailarinas, solos o en colectivos, desarrollan sus desplazamientos, describen sus trayectorias y coreografías, mientras son observados por un público.

⁶¹ Cohan, Roberto. *El taller de danza*. Plaza & Janés. Madrid, pág. 43.



Un espacio escénico es el área en la cual el artista bailarín hace realidad sus sueños logrando una comunicación con el espectador que responde al estímulo de su danza de forma emotiva.

Al hablar de los procesos de formación en danza, uno de los elementos principales para iniciarse en ella, es reconocer que existen no sólo los tipos de espacio, sino que dentro de él es posible pensar el cuerpo, desde sus **niveles** de ubicación y de sus trayectorias.

El tiempo:

En la danza, todas las secuencias, rutinas, coreografías o ejercicios se desarrollan a un ritmo determinado, lo cual le proporciona al bailarín una cierta orientación o su ubicación en momentos de la ejecución de su obra. El tiempo como uno de los elementos que determinan el ritmo, es el periodo en el cual se suceden los acontecimientos, las acciones, los desplazamientos, las situaciones, la vida misma. En este concepto se enmarca la noción de ritmo y de velocidad como elementos fundamentales al ejecutar composiciones coreográficas o sucesión de movimientos de manera armónica. Uno de los sentidos que más exige su desarrollo en el campo de la danza, es el ritmo, ya que éste determina la armonía con el movimiento y la coordinación coreográfica individual y colectiva.

Un coreógrafo al convertir en movimiento una pieza musical, conoce las melodías, la armonías tonales pero sobre todo el ritmo, los compases y tiempos en los cuales está compuesta la música y de ésta manera, facilita la creación de las estructuras motrices de sus composiciones coreográficas.

La energía:

Aquella que se ha definido siempre como lo que no es posible crear ni destruir pero si transformar, es la pieza clave para determinar el nivel de comunicación de las acciones. La energía permite leer en los movimientos, grados de fluidez en aquellos que son ejecutados para comunicar sensaciones sin hablar.

Un movimiento puede describir trayectorias denominadas cadenas cinéticas, las cuales parten de un punto; puede ser una articulación y encuentra un final. Cuando este final es el resultado de la proyección del movimiento hacia un espacio externo, puede denominarse como movimiento fluido. Aquí la energía se prolonga a través de cada uno de los segmentos corporales (eje, de la arti-



culación escapulo humeral, pasando por todo el brazo hasta sentir que sale por los dedos de las mano). Pero también existen los movimientos cuya trayectoria se ve interrumpida abruptamente, es como si chocara con algo que no es más que la orden interna de finalizar con el movimiento. Esto produce los llamados movimientos cortados cuya trayectoria es interrumpida.



Es común encontrar una relación de estos movimientos o manejos de energía con las sensaciones que se producen en el espectador. Por ejemplo, los movimientos cortados pueden llegar a significar gestos de agresividad (una discusión, una pelea). Por el contrario, los movimientos fluidos por lo general van asociados o se relacionan con sensaciones más tiernas y dulces.

Pero esto no quiere decir que no sea posible realizar propuestas o esquemas coreográficos a partir de los opuestos (un movimiento cortado para expresar algo tierno) sobre todo en las expresiones contemporáneas de la danza.

La destreza en la danza se puede lograr una vez se tenga conciencia de la energía muscular o la fuerza necesaria para ejecutar, sostener y resistir. La energía está muy ligada al uso de la respiración cuya utilización denota una calidad específica del movimiento. Por ejemplo, sensaciones como la fatiga o la exaltación, se relacionan con una respiración rápida, poco profunda, en tanto que la respiración tranquila y suave sugiere cierto grado de dominio y control de sí mismo.



El grado de energía determina la calidad de los movimientos y el tipo de comunicación que se quiere mantener o sostener. Un cuerpo en quietud pero con una energía centrada en una intención y su mirada fija en un punto, tal vez llega a transmitir más que quizá un cuerpo que efectúa toda clase de movimientos desordenados y con grados de energía dispersos que denota la falta de claridad en la intención.

Los niveles:

Los Niveles (alto, medio o bajo), tienen que ver con la forma creada por el cuerpo dentro de su espacio vertical. Estas formas se relacionan con las posibilidades de ejecutar movimientos de extensiones (que se asocian con figuras lineales) o contracciones (que se asocian con el volumen).

Un nivel alto, es el que adopta el cuerpo cuando hay una completa extensión del mismo o tiende a alcanzar su espacio superior (por sobre su cabeza). En los niños para su fácil comprensión y vivencia, es común asociarlo con imitaciones como: caminar como gigantes, alcanzar una estrella, atrapar una nube, ser como un árbol, etc. Lo cual motiva al conocimiento a partir de lo vivencial.

En el nivel medio existe un punto de equilibrio entre el nivel alto y el bajo, que permite ejecutar flexiones del cuerpo, inclinaciones, o posiciones también llamadas en "pliè". Por ejemplo, imaginarse como gatos, adoptar una posición de sentado en la silla de un parque o de una mesa, etc.

El nivel bajo, por su parte, se relaciona con una mayor proximidad del cuerpo a la superficie terrestre. Es como si la gravedad atrapara toda la masa corpórea o por lo menos éste adopta una mayor proximidad hacia ella. Dentro de los ejercicios más comunes se encuentran el imaginarse como culebrita, un gusanito, o que se está durmiendo.

Algunos autores como Oscar Vahos⁶², permiten identificar en estos tres niveles, unos de transición, permitiendo referirse a nivel medio medio, medio bajo, alto alto, entre otros, denominado de manera más clara la posición que adopta el cuerpo. **La trayectoria**, está asociada con el número de puntos que son ubicados en el espacio vertical u horizontal y que se recorren a partir del movimiento, bien sea de todo el cuerpo o de alguna de sus partes. Por ejemplo, de arriba hacia abajo, hacia adelante hacia atrás, en zigzag, círculos, espirales, diagonales, etc.

⁶² Vahos, Jiménez Óscar. Danza-Ensayos. Medellín, 1997.



Nivel alto



Nivel medio



Nivel Bajo



La danza y el desarrollo motriz

En los seres humanos, el desarrollo de las capacidades motrices se da paralelamente con los procesos de maduración de los diversos niveles del cerebro los cuales van desde los más altos -los centros espinales-, hasta los más bajos, la corteza, en consonancia con la definición propia de las funciones. Así mismo, podría decirse que están supeditados a las dinámicas culturales, a las costumbres del grupo familiar y social. De esta manera se identifican acciones con características propias y que pueden distinguirse por grupos de edades.

a) Descubro, respondo

Desde la medicina y la psicología, se afirma que los bebés se caracterizan por ejercitar las funciones de su aparato neuromuscular, de esta manera se ponen en evidencia los movimientos tipo bilaterales, (manifestados por ejemplo cuando ambas piernas patean simultáneamente). En las primeras etapas de la vida, todos los movimientos incluyen un gran número de articulaciones que finalmente no se centran en una sola. Por momentos se producen de manera simultánea y rápida y se detienen sin razón aparente, como los puntapiés que se generan a partir de la extensión del tren inferior que se dirigen a una sola dirección y que conjugados con los sonidos es los más parecido a aquellas manifestaciones espontáneas de la danza primitiva.

Aunque el bebe no imita los movimientos que observa a su alrededor desde temprana edad, si responde a los estímulos internos (hambre, dolor, malestar) y aquellos que le ofrece el medio externo y que se expresan a través de movimientos llamados orgánicos, involuntarios o espontáneos, como por ejemplo, asustarse, responder a una temperatura, a un color o a un sonido. La aparición de los primeros intentos de locomoción en los bebés traen consigo toda clase de estiramientos flexibles y continuos que no parecieran tener objeto, se producen por el simple placer, combinan el flujo, los sonidos y los impulsos motrices.

Considerando la falta real de un propósito práctico o útil de las tempranas actividades de los niños, se puede decir que el único fin es su deseo instintivo de desarrollar sus movimientos e impulsos. En este sentido se entiende que el esfuerzo es el común denominador de las diversas pugnas del cuerpo y la mente que se hacen perceptibles en la actividad infantil. Éstos se desarrollan naturalmente gracias al juego y se refinan posteriormente a través de la disciplina de la danza.



b) Observo e imito

A medida que el niño y la niña van creciendo, se hacen más capaces de expresarse, y se empiezan a identificar los movimientos característicos de su futura personalidad, durante esta etapa sus movimientos incluyen el impulso de imitar, por lo que el maestro puede entonces brindar al niño la oportunidad de observar a los demás y realizar inmediatamente lo que ha advertido, desarrollando al mismo tiempo, el sentido de observación del movimiento y un conocimiento cada vez mayor de la acción. El niño despliega así gran creatividad aumentando el dominio sobre su actividad corporal, esto sumado al gusto y propensión hacia la actividad lúdica del juego en compañía de otros niños, acrecienta las habilidades en esquemas inteligentes que le obligan a coordinar sus movimientos con los de sus compañeros.

Para Froebel ⁶³ por ejemplo, *el juego se convierte en un objetivo pedagógico...., daría al niño una ocupación concorde con toda su naturaleza, fortaleciendo su cuerpo, ejercitando sus sentidos, manteniendo ocupada su mente que despierta y, por medio de sus sentidos haciéndole conocer la naturaleza y las criaturas que le rodean; especialmente, guía su corazón y sus afectos, llevándolos al terreno original de toda la vida y a la unidad consigo mismos.*

En este sentido, los procesos de educación en la danza durante estas edades por un lado se fundamentan en lo lúdico y por el otro procuran no sectorizarse ni fijarse hacia un punto corporal en particular, sino que debe tratarse de trabajar el cuerpo como un todo. De esta forma los docentes en procura del desarrollo integral y de la personalidad propenden por relacionar las actividades corporales con las demás disciplinas académicas, logrando una integralidad en el aprendizaje para que a través de las mismas ejercitaciones físicas, del conteo en esquemas de danza, de la imitación de movimientos, etc. sea posible incorporar conceptos matemáticos, de las ciencias naturales o sociales.

c) Mayor conciencia, más complejidad

La edad comprendida entre los 7 y 10 años, es considerada la etapa más productiva de los niños, ya que es justamente aquí donde empiezan a definirse sus actitudes y preferencias, las capacidades físicas se aumentan, lo cual conlleva a que se preste especial atención a las acciones que propenden por el desarro-

⁶³ Froebel, en Evans, G. *Psicología moderna de la educación*. Madrid. 1990, pág. 27.



llo de la coordinación, la flexibilidad, el equilibrio, el ritmo, la lateralidad, la agilidad. Los niños comienzan a tener conciencia de su parte posterior, tienen mayor coordinación en la ejecución porque aprecian el desarrollo de un movimiento desde su punto de partida hasta su punto de llegada y el trayecto que los une.

En cuanto a lo expresivo, los niños son más susceptibles a las correcciones⁶⁴, les gusta que el profesor coloque sus cuerpos en la posición correcta y que, mediante el tacto, les ayude a efectuar el movimiento a la perfección. La creatividad es más desbordante ambiente de los medios masivos de comunicación como la televisión lo cual acrecienta no sólo su comprensión en torno a la realidad que lo rodea sino que desarrolla aspectos motores más complejos.

En este sentido el aprendizaje de la danza se convierte en un elemento adecuado si se combina metódicamente con el componente expresivo y las cualidades físicas, tratando de estimular la espontaneidad y no coartarla ya que ellos se expresan, crean y construyen a partir de aquello que él conoce, de lo que le interesa, no de lo que le interesa al adulto.

d) Mi cuerpo se transforma

El aprendizaje de la danza en niños desde los 11 años lleva implícito un enfoque más mental del movimiento. El reconocimiento de los estados de ánimo, de las sensaciones subjetivas de los movimientos entran en juego; los movimientos se convierten en hábitos y del niño surge la necesidad de trabajar en forma más específica. De hecho, su constitución orgánica ya está preparada para acciones centralizadas y exigentes. Es de anotar que proporcional a la ventaja de lo mental en el movimiento, también es común notar una especie de disminución en sus capacidades motrices, tal vez por la acción misma de enfrentarse a los cambios en su organismo, propios de su desarrollo. Las niñas experimentan un crecimiento mayor que el de los niños, sin embargo, es una etapa de fácil aprendizaje. La comprensión y el reconocimiento de los estados de ánimo son relacionados ahora con los movimientos sostenidos o súbitos, fluidos y cortados.

⁶⁴ Joyce, Mary. *Técnica de Danza para niños*. Martínez Roca. España, pág. 45.



e) Soy diferente

Esta es la etapa de la adolescencia, en la cual el desarrollo psicológico se evidencia, el cuerpo está totalmente desarrollado y las capacidades para captar la calidad de los movimientos van en aumento en relación con el control y el nivel de exigencia. Es común el aumento del peso corporal que luego se estabiliza debido a los procesos neurovegetativos que se llevan a cabo, y que se acompañan por lo general de una mayor fatiga, sueño y cansancio.

Cabe anotar que en términos de la interpretación danzada, los adolescentes están en la máxima posibilidad y capacidad de desarrollar un nivel de mayor exigencia. Es decir, existen más capacidades para la aprehensión de la técnica, desarrollada de una forma metódica y rigurosa mayor que lo puede conducir a un completo dominio de sus cualidades físicas, donde lo corporal y lo psicológico se conjugan.

Aspectos como la alimentación y los adecuados antecedentes en su formación física desde temprana edad, se empiezan a notar, ya que entre mayor y mejor haya sido este proceso en la infancia, mejor se vera evidenciado en la adolescencia y la adultez.



Capítulo V

LA PUESTA EN ESCENA DE LA DANZA

En el presente capítulo se abordan los conceptos fundamentales para emprender la experiencia de llevar una danza a escena, donde, una vez estructurado el concepto coreográfico, se cumple con el propósito de socializarla a partir de la demostración pública en un espacio escénico.

Quien interpreta, enseña, compone y crea en el ámbito de la danza, debe conocer los fundamentos básicos de lo que significa presentarse ante un público, ya que si bien pareciera centrarse únicamente en el acto de "danzar", esto va más allá y son justamente esos otros aspectos los que determinan la calidad de la misma y sobre todo la oportunidad de seguir aportando al desarrollo y evolución de la danza, sea cual fuera la clasificación o tendencia a la que pertenezca.

La expresión "**puesta en escena**" deviene del contexto artístico teatral y se utiliza para significar lo que es llevar o colocar un espectáculo sobre el escenario. Es así como se hace uso de todos los elementos que le posibiliten proyectarse ante un público que de manera expectante siempre se encuentra a la espera de observar de manera creativa, funcional, atractiva y responsable las obras artísticas utilizando para ello todos los componentes del lenguaje escénico.

Un escenario es el espacio en el que se desarrolla la acción teatral, musical o danzada. Es allí donde cobran vida los espectáculos que,



como tales, cuentan con un elemento importante que es el público o los espectadores. Desde sus inicios la configuración de los espectáculos tal vez no haya necesitado de un lugar especial. Sólo se generaban a partir de su realización ante un público que rodeaba al artista en busca de la comprensión de su mensaje. Posteriormente se fueron creando lugares especiales con recursos que facilitaban la interpretación y la percepción por parte del artista y el espectador.

El espacio escénico⁶⁵ es el lugar donde se desarrolla la obra, siendo un espacio tridimensional definido o delimitado habitualmente por el arco de embocadura (alto y ancho) y el fondo del escenario. Arquitectónicamente los espacios escénicos están diseñados para que exista una relación del público con el escenario.

En este sentido, es fundamental el concepto de «espacio escénico» para el trabajo de dirección o composición, reconociendo al mismo como una totalidad técnico-conceptual en la cual se desarrolla la danza y en general las llamadas "*artes de presencialidad*" como lenguajes estético expresivos, para abordarlo como ordenador fundamental o prioritario.

Históricamente, entre los tipos de escenarios más conocidos se encuentran:

- a) Escenario de proscenio
- b) Escenario de corbata
- c) Escenarios circulares o de arena.
- d) Escenarios no convencionales.

¿Qué se requiere para llevar a escena una obra?

a) Un cuerpo de bailarines capacitados, conocedores de la técnica que identifica su expresión danzada. Bailarines y bailarinas conscientes de su papel y responsabilidad como artísticos, capaces de proyectar ideas creativas, que surjan como producto del trabajo en conjunto o de la inventiva de su director(a) o coreógrafo(a).

Es importante para el cumplimiento de cualquier objetivo en la compañía o agrupación de danza, que exista un verdadero sentido de pertenencia para con el trabajo, ya que sin la confianza y amor por las actividades a seguir, el camino a recorrer será infructuoso.

⁶⁵ López De Guereñu, Javier. *Decorado y tramoya*. México, 2000, pág. 23.



Un artista bailarín debe ser una persona preocupada por el estudio, la lectura, la comunicación con otras personas lo que le permite a la vez nutrirse de referentes que le sirvan de base en sus momentos creativos. Un alto grado de sensibilidad, así como la capacidad de asombro ante las pequeñeces que puede ofrecer la cotidianidad son parte importante en su proceso de formación. Lo son también otras actitudes y valores como el sentido de responsabilidad, tolerancia, puntualidad, respeto, voluntad y esmero por su trabajo individual y el que se genera muchas veces en forma colectiva. La creatividad, el ingenio, la constancia, la disposición y la certeza son las estrategias para llegar al cumplimiento de sus aspiraciones personales y por ende de la agrupación de la que hace parte.

Un artista bailarín que no escucha, que no se conoce así mismo y que no es consciente de su propio cuerpo como el instrumento de comunicación que es, muy difícilmente, no triunfara, no podrá trascender.

En países como España, el Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales⁶⁶ establece unas categorías relacionadas con el ejercicio profesional así:

⁶⁶ Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Resolución de 20 de septiembre de 2001, de la Dirección General de Trabajo por la que se dispone la inscripción en el Registro y Publicación del Acuerdo relativo al Convenio Colectivo único para el personal laboral de la Administración General del Estado.



Primer bailarín: es el trabajador profesional de la danza en cualquiera de sus modalidades que, a las ordenes de un repetidor*, maestro, coreógrafo, o director artístico ejecuta e interpreta los pasos o secuencias de baile que, debido a su complejidad técnica y artística, o a su presencia escénica diferenciada del conjunto, merece, por parte del coreógrafo, la calificación o rol de papel protagonista o destacado de la coreografía.

El bailarín solista: es quien ejecuta e interpreta los pasos o secuencias de baile que, debido a su complejidad técnica y artística, merece por parte del coreógrafo la calificación de solista por tratarse de roles o papeles complementarios, realizando pasos a dos o pasos a tres.

Bailarín del cuerpo de baile: Ejecuta e interpreta los pasos o secuencias de baile calificados por el coreógrafo como conjunto en los cuales participan todos los componentes del conjunto, sin cumplir ningún papel relevante.

b) El director(a) artístico(a): Contribuye en la materialización de una obra a escena. Realiza un trabajo en conjunto con el coreógrafo, escenógrafo, los músicos, bailarines, etc. Es quién distribuye los roles de los intérpretes y guía el curso del trabajo. Es importante que un director(a) artístico(a) posea un conocimiento general de cada una de las aptitudes interpretativas de sus bailarines y bailarinas, así como de los componentes escénicos, del concepto de iluminación, de escenografía o musicalización que requiere para no desvirtuar la idea original de la obra.

c) El instructor (a): Es uno de los personajes fundamentales en el proceso de consolidación de una agrupación artística dedicada a la danza, se ocupa de la enseñanza y perfeccionamiento de las técnicas consecuentes con el género dancístico a interpretar; instruye en cuanto a la interpretación de los pasos básicos, los patrones que identifican una danza, las posturas, los tipos de desplazamiento, las expresiones, el sentido y funcionalidad de lo que interpretará. Es quien guía al bailarín(a) en la identificación de las sensaciones, emociones en relación con el movimiento. Busca por lo general, el acoplamiento entre bailarines y la claridad en la técnica que identificará a la agrupación.

* Repetidor: Es aquel trabajador profesional de danza que, con suficientes conocimientos técnico y coreográfico se encarga de dirigir los ensayos de las coreografías, observando la correcta ejecución de las mismas de acuerdo con el contenido artístico creado originalmente por el coreógrafo.



d) El coreógrafo(a): Se ocupa del diseño planimétrico y estereométrico de la obra; es decir, su trabajo se centra en el montaje de las coreografías que sustentarán la obra. Su trabajo está intrínsecamente ligado con el concepto del director artístico y del cuerpo de bailarines que participan en el colectivo. Indica de manera clara los pasos, desplazamientos y composiciones que sustentarán las danzas, lo cual requiere de una capacidad creativa, facilidad de comunicación, sensibilidad estética y musical, conocimiento de las técnicas del movimiento y del cuerpo como medio de expresión.

En el ambiente educativo es importante asumir la coreografía como un fenómeno de creación colectiva además de personal⁶⁷ ya que esto permite al niño una mayor conciencia de su cuerpo en relación consigo mismo y con los demás.

¿Qué es una coreografía?

El término coreografía ha sido definido de manera general como el “arte de componer danzas”; También, los movimientos y esquemas de una composición dancística. Sin embargo, el término como tal, permite aclarar que en su conceptualización se presenta una doble composición: la primera de ellas relacionada con la **Esteriometría**, la cual se refiere a la descripción de la significación expresiva de la danza y la segunda, con la **Planimetría** o representación gráfica de los desplazamientos y figuras que se realizan dentro de la danza.

El término coreografía es utilizado para indicar los procedimientos técnicos y artísticos que se aplican en la ejecución de una danza⁶⁸ cuando ésta obedece a un plan de montaje. Cuando se habla de las danzas tradicionales, se designa como coreografía la estructura de las danzas, tal y como vienen de la tradición.

En cualquier interpretación danzada, sea ésta **espontánea** (donde no se sigue un plan definido o no se fija atención a las figuras ritmo plásticas) o **estructurada** (en la que se fijan pautas y determinan orden lógico de figuras), la coreografía está presente, como lo están también ciertas condiciones fundamentales que influyen sobre el movimiento corporal:

⁶⁷ Bozzini De Marrazo, Maria Cristina y otros. *Mi cuerpo es mi lenguaje*. Ciordia, Buenos Aires. 1978, pág. 225.

⁶⁸ Guerrero Pic, Martha. *Danzas y bailes internacionales*. Kinesis. 2005, pág. 6.



Las características físicas y psicológicas del bailarín.

La técnica, que ha sido entendida como la manera eficiente, eficaz y ágil de ejecutar un movimiento. Al respecto Laban⁶⁹ *una técnica siempre se dirige a la adquisición de experiencia específica en la ejecución, necesaria para un estilo determinado*. A través de la técnica se ayuda a tomar conciencia y reafirmar en la persona su propia potencialidad; permite interpretar diestramente la danza.

El estilo: Es decir, si se hace referencia a una danza que utiliza la técnica de lo clásico, contemporáneo o popular y a la vez con que funcionalidad se interpreta.

Los elementos del movimiento: niveles, espacio, tiempo.

De acuerdo con lo anterior, el coreógrafo debe contemplar además las exigencias de la música, el vestuario, la escenografía e incluso la selección de bailarines. En cuanto a la musicalización, es común utilizar melodías ya existentes o músicas escritas especialmente para la danza, en cuyo caso el coreógrafo debe trabajar conjuntamente con el compositor para que así como acontece con la propuesta de movimiento, lo que se escuche también comunique de manera complementaria a la danza.



La utilización de elementos que apoyan la danza, son llamados Parafernalia.

⁶⁹ Laban, Rudolf. *Danza educativa moderna*. Paidós. 1991, pág. 118.



Cada coreógrafo asume formas diferentes de emprender su proceso creativo en torno a la puesta en marcha de una idea coreográfica.

Algunos tienen una idea totalmente formada de la danza que quieren crear antes de reunirse con los bailarines, otros la conciben al guiar y observar las improvisaciones de los bailarines mientras experimentan con las ideas dadas, e incluso otros desarrollan una estructura general y después se deciden sobre las combinaciones específicas de pasos mientras trabajan con los cuerpos de los bailarines. Algunos emplean extensos apuntes, dibujos y notaciones de danza. Es decir, unos planifican y otros trabajan por instinto e improvisación; hay quien estudia la partitura y quien simplemente escucha la música. Con frecuencia el físico y la destreza de un bailarín en particular sugieren ciertos movimientos. Una vez que se ha llevado a cabo la composición dancística, el coreógrafo debe enseñársela a los bailarines, mostrársela y luego observarla mientras ellos la imitan.⁷⁰

De esta manera, se concibe al coreógrafo como una persona que debe estar en permanente actualización, con referentes que le permita materializar sus ideas en los cuerpos de bailarines que se convierten en el pincel que, junto a una acuarela de conceptos coreográficos, produzcan maravillosas obras de arte escénicas.

Aunque en ocasiones se estigmatiza al coreógrafo como una persona alejada de la lectura, de lo académico y que enfoca su atención a la creación y organización de secuencias de movimientos, es imposible crear si no se tienen referentes conceptuales de lo que se quiere, para ser coherentes con la propuesta escénica y con lo que el público espera observar.

Según Kurt Sach⁷¹, La primera formación coreográfica en el periodo étnico fue sin duda la organización circular, colocándose hombres y mujeres sin orden preconcebido. En ella se llevaban a cabo ceremonias de tipo religioso, exorcismos y encantamientos lo cual exigía que este círculo fuera muy cerrado, tanto para que no pudieran evadirse los espíritus invocados como para que no penetraran las fuerzas negativas que circundaban el exterior.

La misma dinámica del ritual, lo mágico y místico, indujo a aquellos hombres dotados espiritualmente para servir como mediadores entre los espíritus y el

⁷⁰ Biblioteca de Consulta Microsoft Encarta. 2002, 1993-2001.

⁷¹ Kurt, Sach, en Ossona Paulina, *La educación por la danza*. Barcelona. Paidós, pág. 44.



hombre, a ejercer un papel protagónico en el ritual. Este personaje saltaba dentro del círculo en actitud ceremonial, realizando movimientos y contorsiones mientras, sumido en su trance es observado por los demás en actitud respetuosa. Podría decirse entonces que en el marco de estas ceremonias rituales surge el primer germen de **solista** y la base del espectáculo, entendiendo el espectáculo como aquello que se genera al atrapar la atención de otros que observan mientras alguien actúa

Con la evolución misma del hombre y sus manifestaciones lúdicas, festivas y rituales surge una ruptura en la figura circular dando origen a la formación en cadena, la cual se mueve por todos los espacios en forma serpenteante con el fin de dispersar las malas energías y desorientar a los malos espíritus que no podían sumarse a los danzantes. A esta altura de la evolución de la danza, la figura en cadena da origen al **guía** quien conduce al resto de los danzantes sumido en un trance que le otorga la fortaleza para orientar y recorrer grandes trayectos de tiempo y espacio.

A esta formación coreográfica, le siguen otras: las de los grupos de hombres solos y mujeres solas. Esto se relaciona con la función o el papel del hombre y la mujer en las distintas culturas. El hombre primitivo ubicaba su propia funcionalidad en el mundo, su razón de ser, su misión, su naturaleza misma. Así mismo las mujeres, distinguiendo que en el universo existe lo blanco y lo negro, lo claro y lo oscuro, lo cóncavo y convexo, lo positivo y lo negativo, aspectos que influyen notablemente en la conformación de las danzas creaban de esta forma un tipo de expresiones de movimiento interpretadas únicamente por hombres (las cuales eran llamadas **danzas solares** o de guerra) y otras que sólo podían ser efectuadas por mujeres (a las cuales llamaban **danzas lunares** o de la fertilidad).

Posteriormente, estos grupos primitivos, atendiendo a las leyes de la complementariedad, se juntan formando otras figuras de círculos concéntricos donde se entremezclan de manera ordenada (hombres y mujeres), que entran y salen (círculos concéntricos), y ejecutan enfrentamientos de líneas. A partir de allí, las formaciones coreográficas evolucionan y en los albores de la edad media se empiezan a observar figuras que involucran danzas de parejas tomadas de manos (vals, mazurcas, polkas), las cuales van configurando las manifestaciones sociales donde los cuerpos distaban a nivel de proximidad física. Sin embargo este fenómeno ha pasado a ser hoy, una fusión de cuerpos y un intercambio de energías que sólo pueden ser explicadas a la luz de las expresiones urbanas contemporáneas.

El cuerpo humano, afirma Ángel Acuña⁷², es receptor de los acontecimientos sociales y culturales que se suceden a su alrededor. Además constituye una unidad biológicamente cambiante que en contacto con su entorno, se halla sujeto a significados diversos, importantes para la comunicación social. En este sentido, las diferencias sexuales entre hombre y mujer no sólo obedecerían a factores biológicos predeterminados, sino también a la influencia de factores sociales y culturales.

Junto con los elementos que intervienen en una puesta en escena, se encuentran:

a) El vestuarista. Quien se encarga de realizar los diseños, escoger las texturas y colores de los atuendos que se utilizarán en la interpretación de la obra. Lógicamente es un trabajo que está aunado con el concepto que desee imprimirle el director artístico a la obra dancística. El vestuarista materializa la elaboración de las prendas y piensa en función de la practicidad y comodidad de los artistas bailarines sin ir en detrimento de las mismas danzas. Piensa en el color y su significado, en las texturas y sus propiedades escénicas. El vestuarista complementa su trabajo con la intervención del **maquillador** para cumplir con la caracterización de los personajes de acuerdo con la obra.



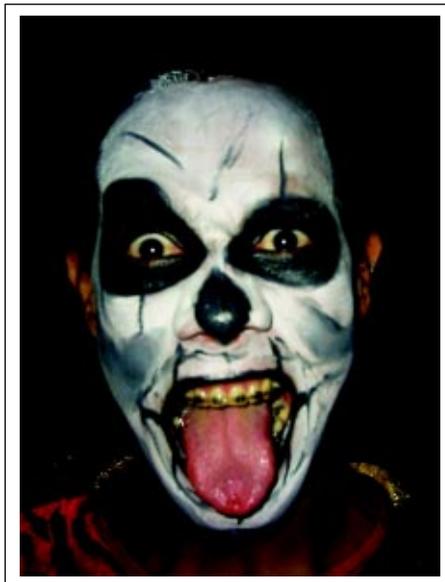
Kathy Flesch Guinovard durante su espectáculo de coronación "Encanto Caribe". 2005. Imagen de El Heraldo.

⁷² Acuña, Ángel. *La cultura a través del cuerpo en movimiento*. Wanceulen. España. 2004, pág. 40.



*María Isabel Dávila Clavijo durante su coronación. "el Mundo esta de Fiesta" 2006
Imagen de El Herald.*

Así de importante como es el vestuarista, también lo es el maquillador, ya que se encarga de contribuir en la caracterización de personajes y de realzar las expresiones básicas del bailarín, teniendo en cuenta no sólo su biotipo, sino el papel que desempeñará durante la puesta en escena.



El bailarín Carlos Morelos en su caracterización de Muerte en la danza del Garabato

b) El ingeniero(a) de sonido es la persona formada en aspectos de manejo de la sonoridad de los espectáculos. Se encarga de verificar la ecualización, frecuencia, intensidad de la música o las voces que se emplean como parte importante de la puesta en escena de una obra danzada. Asesora al director musical y a los músicos en cuanto a su mejor ubicación, el uso de aparatos amplificadores del sonido, etc.

El ingeniero de sonido tiene en cuenta el significado del mismo en el espectáculo, los efectos que se quieren lograr y la comodidad auditiva del público.



Robinson Liñan, director del grupo musical Los Chamanes durante su interpretación ante el público de Israel. 2002

c) Director(a) musical. Existen en la danza dos maneras de manejar los aspectos musicales. El primero de ellos tiene que ver con la realización de las coreografías a partir de piezas musicales ya existentes o de crear la música para composiciones coreográficas ya creadas. En ambos casos, el director musical es pieza fundamental porque con sus conocimientos, puede determinar la pertinencia y coherencia en el empleo de ciertas músicas o en su defecto puede contribuir en la creación de piezas originales que estén de acuerdo con



el concepto general de la obra, teniendo en cuenta que la música también cuenta, ya que sus intensidades y estructura influyen en las emociones de los espectadores.



*El grupo musical es fundamental en la puesta en escena de las danzas tradicionales.
Los Chamanes (Cancún-México) 2005*

d) El técnico(a) de iluminación, es la persona encargada de iluminar adecuadamente al intérprete de la danza o al colectivo artístico que se desenvuelve en el escenario. Contribuye con sus conocimientos a que el público pueda percibir espacios, tiempos, atmósferas y situaciones importantes en el desarrollo coreográfico. Hoy día se vale de los avances tecnológicos, de la computarización, de equipos sofisticados con lámparas, linternas, frésneles, gobos, aparatos móviles, etc. que generan una sensación de tridimensionalidad en la escena. El iluminador se encarga de elaborar el libreto y diseño de la ambientación luminotécnica de la obra, los colores a utilizar, las posiciones de cada reflector, los efectos que los colores puedan ejercer sobre el público en cada escena o baile. Realiza el montaje de luces y se encarga de su control durante el desarrollo del espectáculo.

La función de la iluminación escénica según Monroy⁷³ se puede clasificar en dos divisiones principales: Primero: "alumbrado" y segundo "interpretación". La primera refiere únicamente la visibilidad. Sólo exige que se pueda ver a los danzantes en escena. Los problemas de interpretación son más amplios y abarcan ciertas consideraciones, como color, intensidad y contenido emocional o psicológico de la obra misma. Estas dos divisiones en el campo de la iluminación escénica sirven, simplemente para fines de análisis. Lo importante de esta separación, es advertir que son fundamentos complementarios, ninguno debe estar por encima del otro, debe existir una armonía de lo que se ve y de cómo se ve.



*Bailarinas Japonesas de Flamenco, teatro de Fukuoka.2.002,
nótese el efecto de los elementos en el telón de fondo.*

f) Director o Jefe de escena. Es la persona que durante la realización del espectáculo se encarga de la "disciplina" tras la escena; es decir, da las respectivas ordenes de entradas y salidas al escenario, ordena cuando abrir y cerrar los telones, controla los tiempos en escena, previene a los técnicos, artistas y demás personas de tramoya para salir a escena. Garantiza el orden de los miembros tras bambalinas. En general es la persona que conoce perfecta-

⁷³ Monroy, Mario. *Las luces, más allá de un lenguaje*. Los Danzantes. Bogotá, 1996.



mente la obra y que junto a los demás directores contribuye en una ejecución impecable del espectáculo.

g) El escenógrafo (a), también llamado decorador. Es responsable de efectuar los diseños escenográficos de acuerdo con el tema de la obra o de la danza, al diseño de los vestuarios, los implementos utilizados y junto con el ingeniero de luces coordina la ambientación que debe implementarse como complemento del espectáculo.

Una escenografía se entiende como el conjunto de decorados que se montan en el escenario para ser utilizados en una representación⁷⁴. Este grupo de elementos componen un espacio teatral y su función es crear un ambiente y una atmósfera adecuadas para el desarrollo de la obra. Pueden clasificarse de modo general en:

- **Realista:** intenta recrear un lugar específico, lo más real y natural posible.
- **Abstracta:** Consta de plataformas, escaleras, cortinas, paneles, rampas u otros elementos sin determinar. Muy utilizado en la danza moderna. El escenario abstracto funciona mejor en producciones en las cuales el tiempo y el espacio donde se desarrolla la acción es irrelevante, o bien donde se persigue, por parte del director y el diseñador, crear una sensación de atemporalidad y universalidad.
- **Sugerente o funcional:** ausencia de detalles que fomenta la universalidad y la imaginación, aunque se alcanza una cierta situación en un tiempo y espacio concretos. Estos escenarios pueden parecer fragmentarios, desnudos o surrealistas.

En la actualidad, el manejo escenográfico puede ser tan rico y variado como la misma tecnología lo permita. Por ello puede recurrirse al empleo de maquinas y sistemas de elevación (poleas, engranajes, ascensores, giratorios, cuerdas, cables, tensores, etc.). Maquinas de efectos escénicos (para imitar el sonido y la imagen de un mar, terremotos, nieve, entre otras), proyectores de imágenes, lluvia, vuelo de actores, etc. Existen diferentes tipos de escenografías, entre de las más usadas se encuentran los telones pintados, las islas, los módulos y las pantallas.

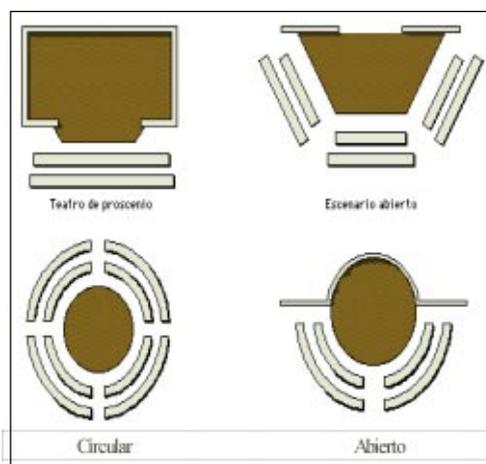
⁷⁴ Fernández, Marisa. *Taller de danzas y coreografías*. Editorial CCS. Madrid. 2000, pág. 74.

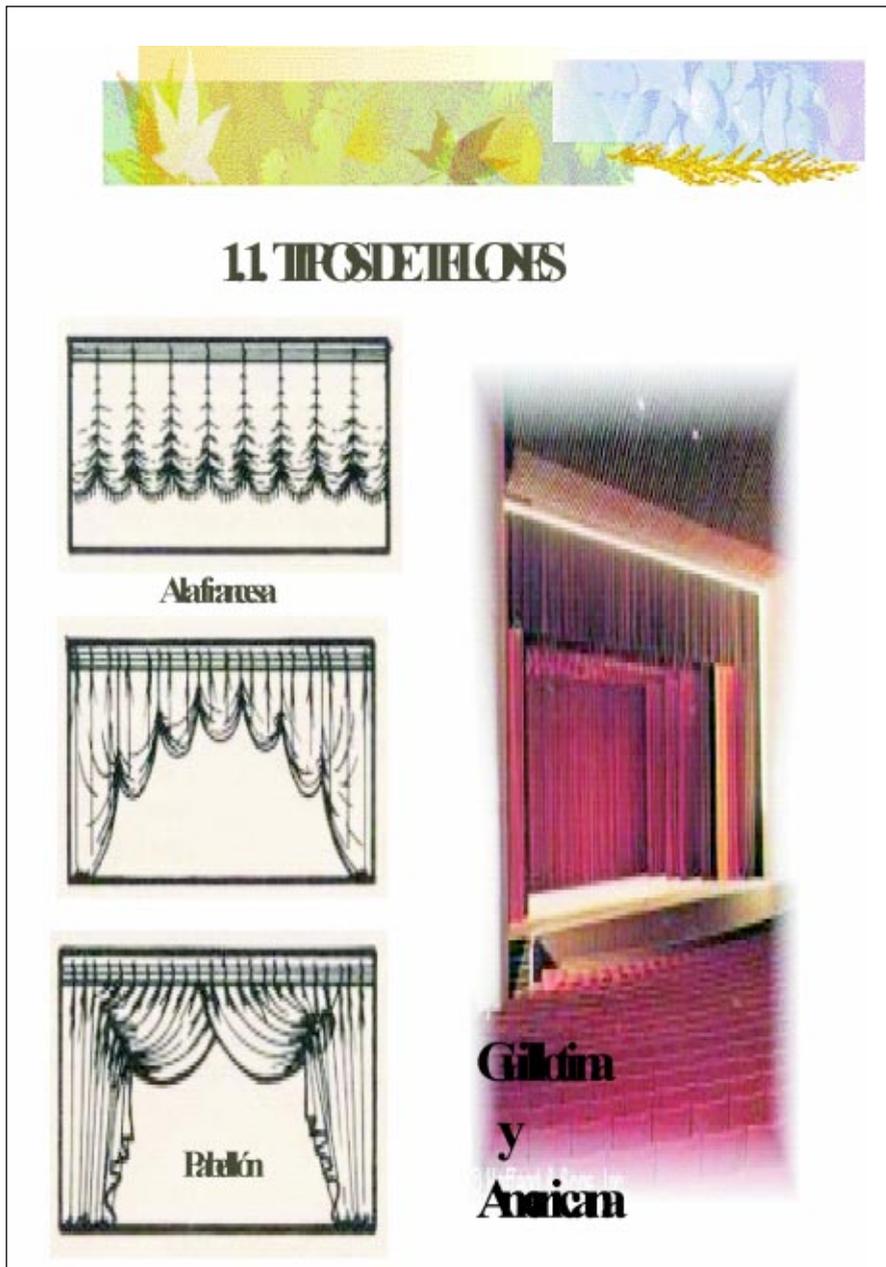
h) Asistente de prensa. La vida de una compañía de danzas no se limita únicamente a la creación de una obra y de su puesta en escena. Amerita también la existencia de alguien que se encargue de su difusión y publicidad entre los distintos públicos. Esta es la función del asistente de prensa, quienes al encargarse de todas las gestiones de publicidad y de promoción de la agrupación y de su obra, garantiza el éxito de la misma. Es quien programa las ruedas de prensa, envía los boletines a los medios de comunicación y mantiene informado al público en general de la trayectoria de la agrupación.

i) El director(a) General, es el motor que moviliza y le da vida a la institución. Se encarga de conseguir y administrar los recursos financieros en los cuales se apoyará la realización de la obra. Determina salarios, prepara las giras, da la orden de montar nuevos repertorios, gestiona nuevas presentaciones, los sitios de ensayo, contrata a los respectivos instructores, coreógrafos y demás personal de apoyo.

Aunque en muchos países latinoamericanos, el ideal de una “compañía de danzas” está generalmente atravesado por un sinnúmero de inconvenientes los cuales giran casi siempre en torno al tema financiero, si existen organizaciones dedicadas a la proyección de la danza de manera profesional. Aunque no se cuente con un cuerpo técnico especializado, ha sido común encontrar un director artístico que también hace las veces de instructor y coreógrafo, o de un vestuarista que con sus conocimientos y formación en cuanto a escenografía aporta en el diseño de la misma. Otras entidades centran su trabajo en la colaboración conjunta y el aporte de sus miembros que juntos se distribuyen las funciones y juntos aprenden buscando siempre un horizonte de calidad en sus obras.

El escenario





La puesta en escena se constituye en el paso previo al estreno o primera presentación de la obra artística ante el público, o la adaptación que en cada ocasión se le da, teniendo en cuenta las características propias de cada escenario. Es decir, la obra es llevada del salón de ensayos al sitio real o a un espacio que cumpla con las características del mismo, teniendo en cuenta los elementos externos que influyen en su realización.



La combinación entre vestuarios, color, iluminación, los niveles, los espacios, hacen parte de la puesta en escena de una obra

Al llevar a escena una obra o danza, se pretende afianzar al bailarín con el espacio de interpretación (sea abierto o cerrado) y determinar los aspectos técnicos que complementarán la obra, por ejemplo, el tipo de teatro, la ubicación de las patas, la textura del piso, la iluminación y su efecto real sobre el color de los vestuarios, la ubicación del público, los tiempos reales de acuerdo con la amplitud del escenario, entre otros factores que permiten dar nuevas y diferentes visiones a las que puedan ofrecer el escenario donde se realizan los ensayos rutinarios.

En este aspecto se tiene en cuenta el tipo de maquillaje a utilizar, la ubicación de los músicos en escena, y en general los detalles que intervendrán en el espectáculo desde antes de su inicio hasta la despedida ante el público.

Aquí, el director(a) artístico es la persona encargada y responsable de darle forma a nivel general a la obra artística ya que es él quien tiene una visión en su conjunto de lo que se quiere y de la funcionalidad de cada elemento escénico. Lo anterior reafirma la necesidad de que el director artístico es una persona que maneje y conozca el lenguaje de las luces, del sonido, del color, de la coreografía para poder corregir, sugerir y tomar decisiones que propendan por el mejoramiento de la obra.



En el caso de las obras no estacionarias o en espacios abiertos: Una obra no estacionaria, justamente es aquella que es pensada para su ejecución en avance permanente, en lo que se denominan “desfiles”, “paradas”, “corsos”, donde por lo general deben tenerse en cuenta los siguientes aspectos:

- a) No se ejecuta para un solo público.
- b) Es más “sincera” en términos de puesta en escena, es decir no existen las ayudas técnicas que ofrece un teatro (iluminación, sonido, piso, escenografía, etc.).
- c) Su planimetría admite fugazmente las figuras de interpretación estacionaria.
- d) El esfuerzo físico, técnico e interpretativo de los bailarines es mayor.
- e) El acompañamiento musical es menos perceptivo, por que las condiciones del espacio abierto dispersan la sonoridad, a no ser, claro está, que se cuente con un equipo que amplifique el sonido y que pueda acompañar permanentemente la danza.



*Las coreografías para recorridos en calle, atienden a las necesidades propias del espacio que se recorre y del público ubicado a cada lado de las vías.
(Comparsa Torito en Carnaval 2010)*

De esta manera, las coreografías deben ser pensadas con figuras individuales y pasos que permitan el constante avance. Los agarres en pareja para efectos de cargadas deben ser breves y evitar la concentración en puntos estacionarios. Por ejemplo, con círculos concéntricos que sólo tengan movilidad en el lugar. Por el contrario, resultan funcionales las configuraciones en hileras paralelas de dos o cuatro en fondo, los cruces, retrocesos cortos para avances largos, Las agrupaciones o bloques, las figuras serpenteantes, los zig zag, los bloques o rectángulos que efectúen pasos de avances.



*En el caso de bailes como la Cumbia cuyo patrón coreográfico se sustenta en el círculo, se ve obligada a estructurar planimetrías que le posibiliten el avance rápido durante desfiles.
Cielo Suárez y su cumbia "La Sabrosa" 2006*

Reflexiones sobre la organización de las agrupaciones de danza, en el contexto colombiano

Independientemente del estilo que una agrupación artística adopte, son comunes las series de situaciones, que cada una de ella atraviesa, desde su conformación como organizaciones legal, formal o informalmente constituidas, hasta la puesta en escena de sus obras. Al interior de estas agrupaciones, se gene-



ran situaciones, algunas que llenan de orgullo y satisfacción, otras que se tornan conflictivas; unas que posibilitan el avance y otras, simplemente suman en el marasmo a las mismas. Dentro de estos conflictos internos el más común es el relacionado con el aspecto económico.

Si bien en el contexto mundial, existen las compañías que poseen un respaldo total, que administrativamente se encuentran óptimamente organizadas, la situación financiera es resuelta con facilidad, existen roles claramente definidos en cuanto a su conformación (director, coreógrafo, técnicos, etc.), son capaces de organizar y ejecutar un plan de trabajo, en la realidad del contexto cultural colombiano, son pocas las instituciones artísticas que gozan de estos privilegios.

Sus esfuerzos y energía entonces, se dividen entre lo artístico y el cómo resolver el sostenimiento de una planta de personal, de unas instalaciones físicas para ensayos (la mayoría de los directores de agrupaciones de danza adecuan su vivienda como espacio de trabajo de sus bailarines); cómo retribuir económicamente a su cuerpo de bailarines, modistos, escenógrafos, cómo vender el producto de sus obras y creaciones, y sobre todo, cómo vivir de su arte.

Es admirable entonces la gestión, que sus directores emprenden, logrando superar las dificultades haciendo uso de conocimientos que empíricamente van consolidando en medio de la práctica y de la experiencia, para poder enfrentar y entender el complejo mundo de la gestión administrativa.

Los inicios de una agrupación artística, están determinados por el interés de una persona o de un grupo de personas que, con un pensamiento o aspiración en común, desean satisfacer su necesidad de expresión lúdica, artística y cultural o simplemente contribuir con el realce de una manifestación tradicional o popular ante los miembros de una comunidad o de un país.

De esta manera, al emprender un proyecto de tal importancia, su inspirador o inspiradores, deben estar conscientes de que para llegar a la proyección de sus obras o creaciones artísticas, se hace necesario tener al lado, personas con conocimientos de marketing, de administración y que, con su gestión, posibilite hacer trascender su trabajo. Ya que no todo buen artista resulta ser un buen administrador de su trabajo, y no todo buen gerente de una institución, resulta ser un buen artista.

Quizá la causa de la poca proyección de las agrupaciones artísticas colombianas aun en el nuevo milenio, se deba a que el coreógrafo es también bailarín,



músico, vestuarista, escenógrafo y gerente, bien puede considerarse como una loable hazaña, es cierto que limita las posibilidades de crecimiento de su propia organización.

Otras de las situaciones conflictivas, consiste en el marcado descuido por lo investigativo, se elaboran propuestas danzadas sin la rigurosidad que implica el conocer a fondo sobre lo que se está trabajando. Y es en doble vía: desde el desconocimiento mismo de las técnicas corporales utilizadas, (lo cual determina la "forma" como se manifiesta el cuerpo), hasta el sentido y naturaleza de la propuesta (el fondo, el significado de las cosas).

Así mismo, la falta de una cultura de formación en lo estético, en lo artístico y sobre todo en lo relacionado con la danza desde temprana edad, resulta afectando el tipo de bailarín que ingresa a una compañía de baile. Son múltiples los testimonios que dan cuenta de la llegada tardía a los caminos de la formación en danza desde el punto de vista académico, dada la falta de reconocimiento que existe en torno a que la danza puede ser también considerada un proyecto de vida.

El reconocido bailarín y coreógrafo Álvaro Restrepo, expresó en el marco de una entrevista: ".... Fue una vocación tardía, porque tenía una edad en la que ya muchos bailarines en el mundo empiezan a pensar en el retiro"... Su entrevistador prosiguió..."Pero Álvaro Trabajó duro. Mordió el polvo para domar y moldear un cuerpo adulto, en un campus de danza de alta competición, donde los cuerpos de niños y adolescentes danzan con la gracia de las mariposas que nunca sabrán que son hermosas."⁷⁵

Este sentir se corroboró con un estudio del *New York Times*⁷⁶, "En la mayoría de las profesiones, 40 años no es viejo, en el ballet se acerca a lo geriátrico", lo cual contrasta con la expresión "varias de las máximas estrellas del American Theater tienen más de 40 años". Y sumada a estas situaciones, también el problema del estigma del género masculino en la danza, es común, por lo que la autora dedica un capítulo especial a este tema.

La reflexión sobre el estado de las agrupaciones de danza en el país, involucra otros aspectos como la falta del sentido de unidad como gremio, lo cual debili-

⁷⁵ Santamaría, Germán. "El cuerpo, la parte visible del alma". En Revista *Diners*. Enero de 2000, pág. 12.

⁷⁶ Rockwell, John. "Para los bailarines de ballet, la vejez llega rápidamente". *The New York Times*. 28 de mayo de 2006.



ta cualquier intento de construcción de propuestas y de políticas que desde las entidades del estado apunten a la satisfacción de las necesidades básicas del gremio. Los esfuerzos de esta manera apuntan a resolver los intereses particulares más que a los colectivos.

La formación en danza como una propuesta transformadora

Una forma de aportar a esta dinámica de debilidades, es justamente propiciando la generación de espacios de formación, programas de profesionalización y de pregrado que ofrezcan herramientas vitales para el desarrollo del pensamiento crítico y propositivo frente al quehacer docente e interpretativo. Por ello, la estimulación del ejercicio de la escritura, de la lectura del diálogo formativo, de la creación de espacios de discusión, pueden conllevar a la construcción de propuestas investigativas que conlleven a una comprensión de los métodos, metodologías, teorías, didácticas, contenidos y formas de enseñar la danza, y no sólo eso sino que se develarían el tipo de interés (Habermas) que iluminan sus acciones.

Enfrentarse al ejercicio responsable de consolidar los proyectos educativos institucionales de las escuelas donde laboran o de sus propias escuelas, abre la posibilidad a una futura legalización de las mismas instituciones, de la normatización de unos planes de estudios que pueden ir prospectando, lo que sería una construcción conjunta de las competencias profesionales en el campo de la danza.

La danza no puede seguir siendo mirada desde el inmediatismo de una coreografía que genere impacto visual, o desde la simple composición de figuras en abstracto, se debe analizar de manera profunda antes de ser llevada a escena, no es posible seguir pensando en formar bailarines que vivan del movimiento y para el movimiento sin pensar en él, con una mirada integral, una visión de mundo y permeada por referentes internacionales y desde otras técnicas interpretativas y artísticas.

Los tiempos de globalización en los que se encuentra sumergida la cultura colombiana afecta sin lugar a duda el futuro y la proyección de la danza tradicional. Por ello quien educa en la danza y sobre todo en la tradicional debe ser consciente de esto. Su encuentro con los conceptos debe trascender hacia una lectura más profunda y transversalizada por las demás teorías de las ciencias humanas.



Un estudiante decía, que el profesor de folklor se ha quedado con la simple mirada de lo que dicen los libros, y a eso le llama “investigar”, ¿cómo es posible repetir sin detenerse a pensar por un instante en la profunda razón de las cosas y en las verdades que se replican por quienes ha escrito textos de una historia que no vivieron, o que son tomadas de fuentes inexactas o de un solo informante? Este es el detalle que debería ocupar los procesos de formación, y apartar el convencionalismo de que una actividad formativa se debe enmarcar en el conjunto de “recetas” de pasos y figuras de aquello que me nutrirá como coreógrafo de futuros montajes y puestas en escena.

Por su parte el componente interpretativo también se erige no sólo en las habilidades intrínsecas, sino en la experimentación consiente del ejercicio creativo, del reconocimiento del otro con su individualidad y valores. La Danza, cobra de esta manera un papel preponderante en las comunidades del Caribe colombiano, porque es motor que viabiliza la convivencia, desarrolla posibilidades psicomotoras y socio afectivas tributando hacia un desarrollo personal más humano y sensible, por ello quienes asumen los procesos de formación se enfrentan a una responsabilidad social y a un compromiso con las nuevas generaciones. La formación en danza es un proceso de nunca acabar, son infinitas los campos que pueden intervenirse e innumerables las experiencias que pueden generarse y servir de punto de partida que contribuyan en el desarrollo de la historia cultural de Colombia.

Bibliografía

- ABELLO VIVES, Alberto y otros. Poblamiento y ciudades del Caribe colombiano. Observatorio del Caribe Colombiano. Gente nueva. Bogotá. 2000.
- ACUÑA, Ángel. La cultura a través del cuerpo e movimiento. Wanceulen. España. 2004.
- ÁVILA PENAGOS, Rafael. La cultura. Modos de comprensión e investigación. Antropos. Bogotá. 2001.
- BARBERO, Martín, Pretextos. Editorial Universidad del Valle. 1996.
- BELL, Carlos. Los movimientos sociales y su incidencia en la estructura urbana de Barranquilla. Dcrear. 1998.
- BERIAN, Josexto, Representaciones colectivas y proyectos de modernidad. Antrophos. Barcelona. 1988.
- BERGER y LUCKMAN. La construcción social de la realidad. Amarrouto. 1986.
- BOZZINI, María. Mi cuerpo es mi lenguaje. Ciordia. Buenos Aires. 1991.
- COHAN, Roberto. El taller de danza. Plaza & Janés. Madrid.
- DALLAL, Alberto. Cómo acercarse a la danza. Plaza y Valdés. México. 2001.
- . La danza contra la muerte. Universidad Nacional Autónoma de México. México. 1993.
- . El dancing mexicano. Oasis. México. 1984.
- DEMORAGAS, Miguel. Semiótica y comunicación de masas. S.N. 1976.
- DILTHEY, Wilhelm. Teoría de las concepciones del mundo. Altaza. España. 1995.
- DROPSYJ, Jacques. Vivir en su cuerpo. Expresión corporal y relaciones humanas. Paidós. Buenos Aires. 1973.
- ESCOBAR, Cielo. Al ritmo de nuestro folclor. San Pablo. Bogotá. 2002.
- ESPADA, Rocío. Mis cartas a María, Librerías Deportivas Esteban Sanz. Madrid. 1997.
- EVANS, G. Psicología moderna de la educación. Madrid. 1990.
- FERNÁNDEZ, Marisa. Taller de danzas y coreografías. CCS. Madrid. 2000.



- FOLGOSO, Gisleno. Didáctica de la educación física. Corporación Unicosta. 1996.
- FLÓREZ OCHOA, Rafael. Hacia una pedagogía del conocimiento. McGraw-Hill. Bogotá. 1997.
- GARCÍA CANCLINI, N. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Grijalbo, México. 1995.
- GEERTZ. En MELICH, J.K. Antropología simbólica y acción educativa. Paidós, Barcelona. 1996.
- GEERTZ, Clifford. El surgimiento de la antropología posmoderna. Gedisa. Barcelona. 1998.
- . La interpretación de las culturas. Gedisa. Barcelona. 1997.
- GUEDEZ, Víctor. Educación y proyecto histórico pedagógico. Universidad Nacional. Caracas. 1987.
- GIDDENS, A. Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización. Taurvs. 2000.
- GUERRA, Ramiro. Coordinadas danzarias. Ediciones Unión. La Habana. 1999.
- GUERRERO, Marta. Danza y bailes internacionales. Kinesis. 2005.
- HELLER, Agnes. Historia y vida cotidiana. Grijalbo. México. 1985.
- HABERMAS, J. Teoría de la acción comunicativa, vols. I y II, Cátedra, Madrid. 1989.
- HUNTER, David y WHITTEN, Philip. Enciclopedia de Antropología.
- INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO DE BOGOTÁ. Danza contemporánea. Recuentos y reflexiones. Ombligo e Kazabe. Bogotá. 1997.
- JIMENES, GILBERTO. Para una concepción semiótica de la cultura. Xochimilco. S.N. 1982.
- JARAMILLO URIBE, J. Historia de la pedagogía como historia de la cultura. Tercera edición. Fondo Nacional Universitario. Bogotá. 1990.
- JOYCE, Mary. Técnica de danza para niños. Martínez Roca. España. 2000.
- LABARRERE REYES, Guillermina y VALDIVIA, Gladys. Pedagogía. Editorial Pueblo y Educación. Cuba.
- LABAN, Rudolf. Danza educativa moderna. Paidós. Técnicas y Lenguajes Corporales. México. 1991.
- LARA, Celso. Contribución del folklore al estudio de la historia. Guatemala.
- LÓPEZ DE GUEREÑU, Javier. Decorado y tramoya. México. 2000.
- LÓPEZ DEL AMO, José Luís. Manual de Educación física y deportes. Técnicas y actividades prácticas. Océano. Barcelona.
- MAGENDZO, Abraham. Currículo y cultura en América Latina. Santiago de Chile. Impresos. 1991.
- MARULANDA, Octavio. El folklore de Colombia. Arte Estudio.
- MAXNEEF, M. Desarrollo a escala humana una opción para el futuro. Proyecto 20 Editores. Medellín. 1996.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL. Lineamientos curriculares de la educación física, recreación y deportes. Magisterio. Colombia. 2000.



- . La escuela como proyecto cultural. Bogotá. 1986.
- Muñoz, Blanca. Cultura y comunicación. Introducción a las teorías contemporáneas. Barcanova. Barcelona. 1989.
- MONROY, Mario. Las luces, más allá de un lenguaje. Los Danzantes. Bogotá. 1996.
- OROZCO, Martín y SOTO, Rafael. Carnaval, mito y tradición.
- OSSONA, Paulina. La educación por la danza. Paidós. Madrid. 1990.
- PARCKER, Moira. Técnica de danzas para niños. Madrid.
- PATRONATO COLOMBIANO DE ARTES Y CIENCIAS. Nueva Revista Colombiana del Folklore. Bogotá. 1997.
- PORLAN, R. Constructivismo y escuela. Sevilla. Diana. 1995.
- PORTACCIO, Montalvo. José, Colombia y su música. Bogotá. 1995.
- PÉREZ, Manuel Antonio. El son de negro. Proyecto de creación y gestión. Barranquilla. 2002.
- POMBO, Gerardo. Kumbia. Legado cultural de los indígenas del Caribe colombiano.
- QUICENO, Humberto. Corrientes pedagógicas contemporáneas. Instituto de Educación y Pedagogía, Cali, junio de 1996.
- REY SINNING, Edgar. Joselito Carnaval, segunda edición, Caballito de mar ediciones, 1997, pág. 29.
- RODRÍGUEZ, JOSÉ GREGORIO. Pedagogía y saberes. Universidad Nacional. 1998.
- ROCKWELL, Jhon. The New York Times. 28 de mayo 2006.
- SÁNCHEZ MENDOZA, Juan. La danza y la educación física. La Tarea. Revista virtual de Educación y Cultura. España. 1997.
- SANTAMARÍA, Germán. El cuerpo, la parte visible del alma. En Revista *Diners*. 2000.
- SHILDER, Paúl. Imagen y apariencia del cuerpo humano. Paidós. Buenos Aires. 1983.
- SIEGEL, Marcia. Revista *Danza en los EUA*. 1988.
- STENHOUSE, L. Investigación y desarrollo del currículo. Morata. Madrid.
- STANISLAVSKY, C. Un actor se prepara. Paidós. Madrid. 1990.
- VAHOS, Oscar, Danza ensayos. Medellín. 1997.
- VASCO, Carlos. Currículo, pedagogía y calidad de la educación. Universidad Nacional de Colombia. 1997.
- . Currículo, pedagogía calidad de la educación. Revista *Educación y Cultura*. No. 30. FECODE.
- VATTIMO, G. y otros. En torno a la posmodernidad. Anthropos. Bogotá. 1994.
- VALDES, Eduardo y otros. Colombia al filo de la oportunidad. Presidencia de la República. 1996.
- ZULETA, Estanislao, Educación y democracia. Tercer milenio. Bogotá 1995.

