



MINISTERIO DE CULTURA

37° FORO NACIONAL DE EXPERTOS EN DANZA

Metodologías para la enseñanza
de la danza folclórica
desde el contexto
de los territorios
colombianos

Mayo 19 al 21 / 2023

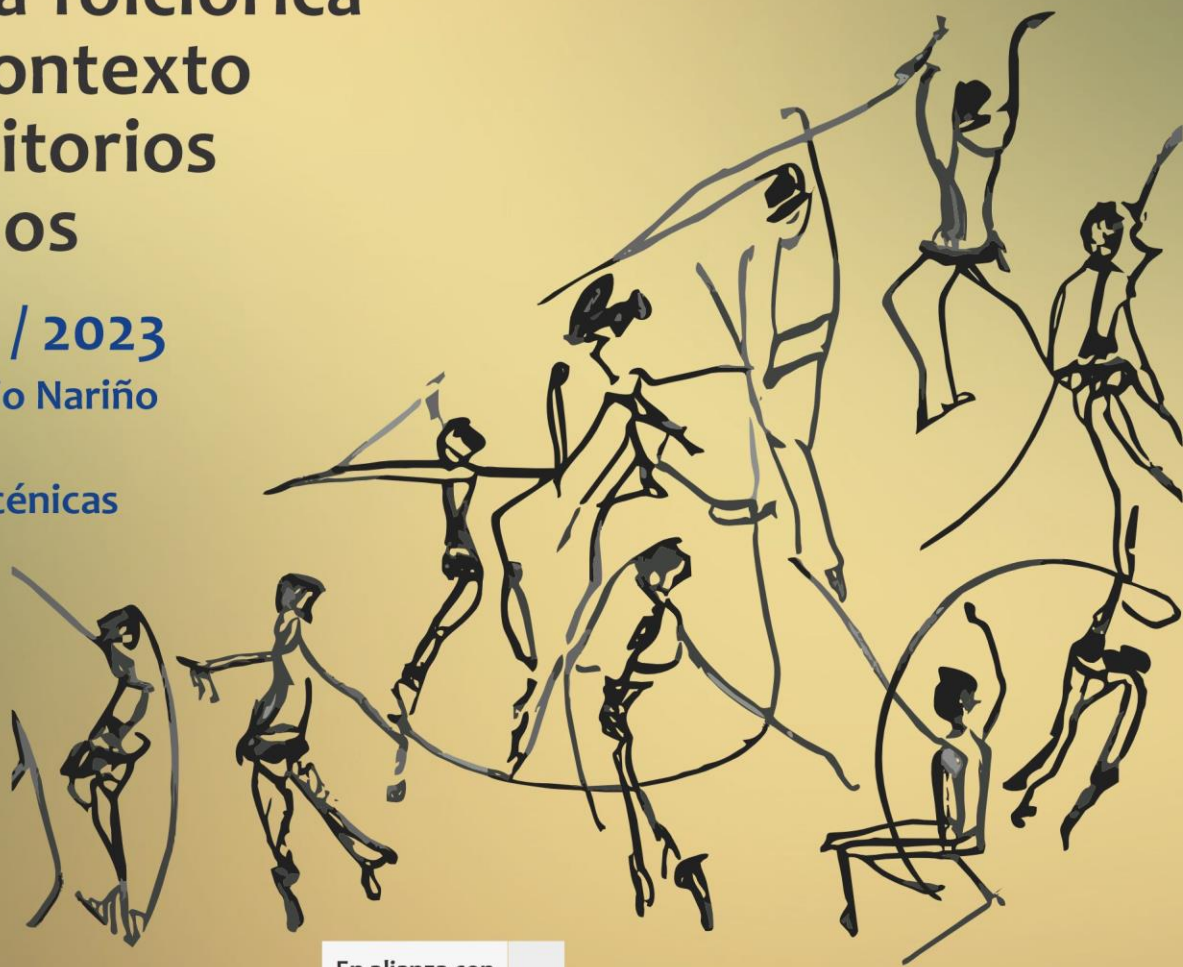
Universidad Antonio Nariño

Sede Ibérica

Depto. de Artes Escénicas

Cra. 7 # 16-75

Bogotá - Colombia



Organiza

En alianza con



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
Facultad de Ciencias y Educación
Licenciatura en Educación Artística

UAN
UNIVERSIDAD
ANTONIO NARIÑO

37° FORO NACIONAL DE EXPERTOS EN DANZA

Metodologías para la enseñanza de la danza folclórica
desde el contexto de los territorios colombianos

Organizador por

Los Danzantes Industria Creativa y Cultural

César Augusto Monroy Bocanegra

Presidente Fundador

Mario Alejandro Monroy Guzmán

Productor ejecutivo

Adriana Marcela Vásquez

Productora Logística

Mónica Patricia Luna Rivera

Coordinadora académica

Mario Alexander Veloza Zea

Realizador audiovisual

Comité académico

Mario Alejandro Monroy Guzmán

Los Danzantes ICC

César Augusto Monroy Bocanegra

Los Danzantes ICC

Angélica del Pilar Nieves Gil

Universidad Antonio Nariño

Francisco Alexander Llerena Avendaño

Universidad Antonio Nariño

Hanz Plata Martínez

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

En alianza con

Licenciatura en Danzas y Teatro
Departamento de Artes Escénicas
Universidad Antonio Nariño

Licenciatura en Educación artística
Facultad de Ciencias y Educación
Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Evento apoyado por el
Programa Nacional de Concertación
Ministerio de Cultura

CONTENIDO

PRÓLOGO	4
GLOSAS A LA PEDAGOGÍA DE LA DANZA FOLCLÓRICA Hanz Plata Martínez.....	9
LA VIVENCIA ESTÉTICA EN LA FORMACIÓN DE MAESTROS ARTISTAS EN LOS PROGRAMAS DE ARTES ESCÉNICAS DE LA UNIVERSIDAD ANTONIO NARIÑO Angélica del Pilar Nieves Gil.....	14
LA DANZA EN LA ESCUELA, EL AULA Y EL PUPITRE... DEL CONDUCTISMO AL APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO Cristian Rafel Pacheco Arrieta.....	18
LA DANZA FOLCLÓRICA PARA LA ESCENA Juan David Barbosa Silva.....	22
ENSEÑAR DANZA FOLCLORICA ENTRE LO PERMITIDO Y LO PROHIBIDO Pedro Pablo Murillo González.....	28
LABORATORIO LÚDICO DE INVESTIGACIÓN - CREACIÓN FORMATIVA: UNA PROPUESTA PEDAGÓGICA PARA LA ENSEÑANZA DE LA DANZA FOLCLÓRICA EN ENTORNOS COMUNITARIOS Jaime Castro Mozo.....	34
DANZA EN LOS TERRITORIOS, MÁS QUE UN BAILE Carlos Alberto Vázquez Rodríguez.....	38
METODOLOGÍAS DE ENSEÑANZA DE LA DANZA FOLCLÓRICA EN EL IPC. DEL AULA A LOS TERRITORIOS Y VICEVERSA Luisa Esperanza Gómez Rodríguez.....	44
METODOLOGIA DE ENSEÑANZA DE LA DANZA. UNA EXPERIENCIA CREADORA Javier Alonso Álvarez Arboleda.....	52
PRÁCTICAS FORMATIVAS DE DANZAS Y COMPARSAS EN EL CARNAVAL DE BARRANQUILLA Mónica Lindo De Las Salas.....	57
LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA, DE LO INFORMAL A LO FORMAL James González Mata.....	61

PRÓLOGO

Es con gran satisfacción y entusiasmo que me honra presentar estas memorias, fruto del 37° Foro Nacional de Expertos en Danza, un evento que reunió a destacados exponentes y profundos conocedores de los procesos formativos de la danza folclórica colombiana. Durante este encuentro, expertos provenientes de diversas ciudades de Colombia se congregaron con el propósito de compartir y discutir sus experiencias, investigaciones y reflexiones acerca de las metodologías para la enseñanza de esta rica manifestación artística.

El Foro de Expertos en Danza fue creado por Los Danzantes Industria Creativa y Cultural en 1990, como respuesta a la necesidad de un espacio de formación y cualificación de los hacedores de la danza en el país, siendo entonces, el primer evento en su género que ha brindado a sus asistentes la posibilidad para proponer, exponer, compartir y demostrar los saberes, a la vez que en este ejercicio dialectico se provoca la construcción del aprendizaje en cada uno de ellos.

Durante sus 33 años de existencia se han realizado 36 versiones del Foro de Expertos en Danza, implementando diferentes metodologías (Foro-Taller, Foro-Laboratorio, Foro-Investigación), estableciendo así, diversos enfoques analíticos de su campo de estudio. En este amplio trasegar, el Foro ha permitido el encuentro de reconocidos maestros, directores, coreógrafos, docentes y bailarines de danza tanto del país y como del extranjero, quienes han ahondado en diversas temáticas específicas de la disciplina artística como las coreografías, músicas, vestuarios, maquillaje, entre otros; así como de diferentes aspectos inherentes al hecho de su producción escénica.

Para esta versión, el Foro de Expertos en Danza se ha planteado como temática principal "Las metodologías para la enseñanza de la danza folclórica desde el contexto de los territorios". La danza folclórica colombiana, con sus diversas expresiones regionales, constituye un valioso patrimonio que debe ser apreciado y preservado, pues es un reflejo vivo de la riqueza cultural y diversidad étnica de nuestra nación. Su pasado se entrelaza con la historia, la tradición y las prácticas sociales de los diferentes departamentos del país, pero su presente se constituye como un territorio artístico, dominio de directores y coreógrafos donde dan movimiento a sus creaciones escénicas.

A través de la enseñanza de esta forma de expresión corporal, se fomenta la conexión con nuestras raíces, se fortalece la identidad cultural y se enriquece el panorama artístico de nuestro país. Por lo tanto, resulta fundamental contar con metodologías pedagógicas efectivas que permitan transmitir y enseñar esta disciplina de manera rigurosa y enriquecedora.

Para guiar estas reflexiones, se establecieron cuatro contextos contingentes como categorías de análisis: 1) La educación superior con las carreras profesionales o técnicas de danza; 2) La educación básica y media, entendida como la danza en el colegio; 3) La educación no formal con aquellos procesos que se dan en academias y escuelas de danza; y 4) La educación artística con los métodos de formación que los grupos y compañías de danza usan para capacitar a su bailarines.

Esta publicación recoge los textos, y los videos, sus lecturas y debates presentados durante esta versión del Foro de Expertos en Danza, los cuales abarcan una amplia gama de enfoques y perspectivas sobre la enseñanza del folclor colombiano. Estos valiosos aportes, provenientes de reconocidos académicos, investigadores y docentes, ofrecen una mirada idónea y diversa sobre los diferentes ámbitos en los que se enseña esta disciplina.

El Maestro Hanz Plata versa sobre la importancia de enseñar danzas tradicionales en las escuelas, respetando los cuerpos contemporáneos que las habitan y permitiendo que los estudiantes exploren y descubran sus propios movimientos e identidades. Destaca el uso de la improvisación como herramienta pedagógica y recomienda que los profesores utilicen elementos generales de la danza para explorar expresiones auténticas mientras se respetan las tradiciones culturales. El objetivo es crear individuos críticos y expresivos que puedan utilizar la danza como herramienta para el crecimiento personal y cultural.

La Maestra Angélica Nieves plantea el uso del principio de la experiencia estética en la formación de artistas docentes en el Departamento de Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño en Colombia, y cómo este enfoque ha ayudado a los docentes a reconocer la herencia ancestral, el conocimiento y la vitalidad de la construcción comunitaria en encuentros con otros y comprender las manifestaciones de la cultura popular y festiva como un fenómeno socio-cultural vivo y cambiante.

El Maestro Cristian Pacheco aborda las metodologías aplicadas en el aula de clase de la educación básica y media y reflexiona sobre cómo adaptar los contenidos curriculares a la enseñanza de la danza folclórica, destacando la importancia de integrar elementos teóricos, prácticos y culturales en los procesos de aprendizaje. Asimismo, se plantean estrategias didácticas para fomentar la participación activa de los estudiantes, desarrollar su creatividad y promover un sentido de pertenencia hacia las tradiciones dancísticas de nuestro país.

El Maestro Juan David Barbosa explora la enseñanza de la danza folclórica en Colombia y Latinoamérica, y su uso como recurso para adiestrar los cuerpos en las tradiciones. Nos presenta el concepto de "danza folclórica para la escena" y su funcionalidad en diferentes contextos, incluyendo la educación artística, compartiendo la experiencia en la Escuela de Danza de Funza y la importancia de generar formas disciplinarias en la conducta grupal para lograr un proceso de aprendizaje efectivo.

El Maestro Pedro Murillo discurre sobre la enseñanza de la danza folclórica como un proceso complejo debido a la diversidad y complejidad del lenguaje de la danza y los paradigmas y prácticas que existen en torno a esta expresión cultural. Su texto destaca la tensión entre la tradición y la contemporaneidad en la metodología de enseñanza de la danza folclórica y menciona la existencia de enfoques más diversos e inclusivos en la enseñanza de la danza. Además, se centra en la enseñanza de la danza folclórica colombiana en instituciones educativas y destaca la importancia de incorporar el contexto cultural e histórico de la danza en el proceso de enseñanza.

El Maestro Jaime Castro presenta su propuesta pedagógica del Laboratorio Lúdico de Investigación - Creación Formativa para la enseñanza de la danza folclórica en entornos comunitarios, la cual busca ampliar el significado del folclor y considerar la danza folclórica como un medio psicosocial capaz de transformar, fomentar la creatividad, el pensamiento crítico y la toma de decisiones. Además, destaca la importancia de un enfoque formativo que valore la capacidad del cuerpo para reinterpretar la danza folclórica a partir de sus propias necesidades creativas y comunicativas, y se promueve la construcción del conocimiento de manera horizontal entre el maestro-director y los bailarines-intérpretes que forman parte del laboratorio.

El Maestro Carlos Vásquez presenta la enseñanza de la danza en diferentes territorios presenta desafíos y es importante que la educación sea contextualizada. Se destaca el trabajo de instructores de danza en Barrancabermeja y San Vicente de Chucuri, quienes utilizan la danza como herramienta para la transformación y la construcción de comunidad. Además, se enfatiza la importancia de entender la danza como una manifestación cultural y una forma de construir y reconstruir identidades. Su texto también menciona la importancia de la danza en la cultura y la educación, y hace referencia a artículos que abordan este tema.

La Maestra Luisa Gómez nos presenta las metodologías de enseñanza de la danza folclórica en el Instituto Popular de Cultura (IPC) de Cali, las cuales se enfocan en la preservación y el fortalecimiento del folclor colombiano y en la identificación de éste como "el conocimiento del pueblo". Su texto también destaca la importancia del trabajo de campo, la observación y la reflexión en la enseñanza de la danza folclórica, así como la importancia de un diálogo entre la educación en danza y la comunidad. El IPC utiliza enfoques metodológicos que se centran en el aprendizaje experiencial, la investigación y la creatividad, y buscan preservar y salvaguardar la identidad cultural.

El Maestro Javier Álvarez habla sobre la metodología de enseñanza de la danza, destacando la importancia de tener en cuenta el cuerpo, el movimiento, el espacio, la energía y el tiempo, y menciona la necesidad de romper con la forma transmisionista de enseñanza y fomentar la creatividad en la clase. Además, destaca la importancia de conocer la danza folclórica colombiana en profundidad para poder enseñarla adecuadamente, y menciona la importancia de tener un perfil de maestro adecuado y flexible, y de desarrollar procesos escriturales para afianzar el aprendizaje.

La Maestra Mónica Lindo aborda las representaciones sociales de las prácticas de formación de la danza en el contexto del Carnaval de Barranquilla en Colombia, identificando tres modelos de formación, uno basado en el disciplinamiento, un segundo basado en la emocionalidad colectiva y un tercer modelo basado en la construcción colectiva. De esta forma nos plantea la importancia de reflexionar sobre la relevancia de las prácticas de entrenamiento tradicionales en el contexto actual.

El Maestro James González destaca la importancia de la educación artística en el departamento del Quindío, y cómo ha evolucionado desde la educación informal hasta la formal, haciendo énfasis en su labor de formación y consolidación de la danza tradicional en la región, con especial importancia en la formación de formadores y líderes en la danza. De igual forma, menciona los programas técnicos y formales de educación artística en la región, así como la falta de espacios de educación superior en danza en la ciudad de Armenia.

A todos los maestros invitados, muchas gracias por cada una de sus palabras las cuales reflejan su dedicación, conocimiento y pasión por la enseñanza de la danza folclórica. Sus contribuciones son fundamentales para enriquecer y fortalecer el campo de la educación artística en Colombia. Sus reflexiones nos invitan a repensar y transformar nuestras prácticas pedagógicas, reconociendo la importancia de la experiencia estética, la herencia ancestral y la construcción comunitaria en la enseñanza de la danza.

De igual forma, quiero destacar la alianza establecida entre Los Danzantes Industria Creativa y Cultural, entidad organizadora del evento, y dos importantes universidades de Bogotá, reconocidas por su trayectoria y trascendencia en la formación de licenciados en danza. Agradecemos a los maestros Angélica Nieves y Alexander Llerena de la Licenciatura en Danzas y Teatro del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño, y a los maestros Yury Ferrer y Hanz Plata de la Licenciatura en Educación artística de la Facultad de Ciencias y Educación de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. De igual forma, reconocemos el apoyo del Ministerio de Cultura y su Programa Nacional de Concertación a través del cual parte de este proyecto fue subvencionado. Esta conjunción de colaboraciones permitió la realización de un foro de gran envergadura, donde se promovió el intercambio de saberes y experiencias entre la academia, la práctica artística y la comunidad dancística en general. A estas instituciones y a los estudiantes y demás asistentes, que estuvieron presencialmente en el desarrollo del evento, agradecemos su compromiso y apoyo incondicional a la danza folclórica colombiana.

Este libro y esta serie audiovisual constituyen un valioso recurso para todos aquellos interesados en la enseñanza de la danza folclórica, ya sea como estudiantes, docentes, coreógrafos, bailarines o investigadores. En cada página, se encuentra el fruto de años de experiencia y dedicación por parte de los expertos que han contribuido a su realización. A través de sus reflexiones y propuestas, no solo se reconocen los aportes hechos por cada

uno de ellos y las entidades que representan, sino que además, se vislumbra un horizonte prometedor para la enseñanza de esta disciplina, donde es posible fusionar la tradición y la innovación, el conocimiento y la creatividad. En resumen, los textos aquí presentados reflejan el compromiso de la comunidad dancística por salvaguardar y promover esta manifestación artística, y nos brindan herramientas y reflexiones fundamentales para enriquecer nuestras prácticas pedagógicas. Espero que este compendio sea fuente de inspiración y conocimiento para todos aquellos que, al igual que nosotros, creen en el poder transformador de la danza.

Mario Alejandro Monroy Guzmán

Los Danzantes Industria Creativa y Cultural
Bogotá, Colombia
Mayo de 2023

GLOSAS A LA PEDAGOGÍA DE LA DANZA FOLCLÓRICA

Hanz Plata Martínez¹
Bogotá D.C.

“¿Pero usted por que los pone a improvisar? Lo que hay que hacer es enseñarles las coreografías folclóricas... todo ya está hecho” exclamó el afamado director al ver cómo en mi clase a partir de los aires tradicionales colombianos nos movíamos dejándonos acariciar por la música, algunos en el piso, otros sentados en sillas, otros como volando, sin importarnos si como nos movíamos, se parecía a como se mueven otros... recordando historias ancestrales, pero también contando nuestras historias actuales.

La Presencia de la Danza Tradicional en los Contextos Escolares

Darse la posibilidad de encontrarse y reencontrarse con la tradición hecha movimiento respetando la realidad de los cuerpos contemporáneos que habitan los contextos escolares, permite decolonizar (Dussel. 2003) las formas que durante años se han instalado en las metodologías para la enseñanza y aprendizaje de la danza tradicional o folclórica.

En la escuela la presencia de la danza se convierte en un terreno importante para la formación integral de los sujetos-cuerpo que la habitan, como también se abre un espectro amplio para validar lugares de investigación-otros (terrenos siempre marginados por la academia) visibilizando las subjetividades que en muchos momentos son excluidas de los contextos escolares.

“A menudo el papel que ha jugado el cuerpo en los discursos pedagógicos ha sido el de «cuerpo educado», un cuerpo que estaba regularizado y controlado; un cuerpo a menudo molesto a ojos de determinados modelos pedagógicos, al cual no se le ha permitido actuar autónomamente. Desde esta nueva dimensión que el

¹ Docente e investigador en artes escénicas-danza de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Ciencias y Educación, Licenciatura en Educación Artística; Coordinador del Área de Artes Escénicas del Programa e Integrante del grupo de investigación INTERTEXTO; candidato a doctor en Cultura y Educación y en América Latina de la Universidad de Arte y Ciencias Sociales, ARCIS (Chile); Máster en Creación de Guiones Audiovisuales de la Universidad de la Rioja, UNIR (España); Especialista en Pedagogía del Lenguaje Audiovisual de la Universidad del Bosque; Técnico Profesional en Fotografía y Camarografía de la Corporación Internacional para el Desarrollo Educativo, CIDE; Licenciado en Danzas y Teatro de la Universidad Antonio Nariño.

cuerpo nos ofrece creemos que es necesario hablar de «educar desde el cuerpo»
(Planella.2003)

La danza en el contexto escolar no está sostenida sobre el espectáculo que genera productos para la exhibición, donde se forjan seres egoístas y competitivos; por el contrario “educar desde el cuerpo” invita a construir en comunidad, respetando diversidades y evidenciando la importancia de la comunicación no verbal como un lugar para problematizar y dar respuesta a las culturas e identidades emergentes y cambiantes, en este sentido Molano resalta como “La identidad no es un concepto fijo, sino que se recrea individual y colectivamente y se alimenta de forma continua de la influencia exterior” (2018. p. 73).

La escuela en la contemporaneidad visibiliza cuerpos colombianos que, sostenidos en unas *tradiciones heredadas*, pero permeados por *tradiciones nuevas*, se proyectan al mundo mostrando la importancia la nueva danza identitaria que transita la escuela, una danza tradicional que rompe modelos arquetípicos y que construye identidades desde unas raíces ancestrales que le sostienen, pero proyectándose al tiempo real que le tocó vivir.

García Ruso señala frente al docente de danza en la escuela que “(...) El nuevo perfil del profesor, se aproxima más al de un profesional reflexivo y crítico, que al de mero ejecutor de técnicas y destrezas de enseñanza” (2002), atendiendo a esta reflexión, el nuevo docente de danza tradicional o folclórica no es un director que esculpe cuerpos a imagen y semejanza y que a manera de artesano replica en serie pequeños modelos de sí mismo, sino un sujeto mediador, para que los *cuerpo-danza* en la escuela descubran, aprendan y desaprendan asumiendo una posición crítica para reinterpretar desde el lenguaje corporal.

Las tradiciones (uno de los insumos de la danza escolar) siempre en constante cambio al interior de los territorios (definiendo esta categoría en sentido amplio) dan origen a danzas emergentes llenas de códigos identitarios que se construyen y se mantienen vigentes gracias a los *sujetos-cuerpo* que las acogen.

El docente en la escuela debe tener la habilidad de reconocer estos cambios y estimular el fortalecimiento de las identidades de los cuerpos que hacen danza y encuentran en ella un vehículo para su proyección.

Conviene aclarar que la danza escolar no tiene errores, no responde a formas o moldes y encuentra en la repetición una oportunidad de autodescubrimiento y reconocimiento, **jamás de censura o juzgamientos.**

Los procesos creativos en la escuela deben estar cimentados desde la valoración y respeto de las individualidades que transitan por la colectividad, haciendo uso de la pre-expresividad (Barba y Saverise), pero fracturando los puntos de equilibrio para encontrar y reinventar movimientos expresivos cotidianos y así llevarlos más allá, de tal manera que se apropien de forma significativa resultado de laboratorios y autodescubrimientos y no por la imposición donde se asumen *cuerpos extraños* que se instalan en los escenarios

educativos desde los supuestos de unos pocos, constriñendo la creación de los cuerpos que bailan.

“La creación es un proceso de interrogación, de investigación. Se debería fomentar la formación de maestros que investiguen sus propios procesos creativos y ejerzan la docencia como proceso de investigación de sus propias acciones e interacciones.” (Lynton Snyder, 2006).

La improvisación en tanto recurso pedagógico, en los contextos de la escuela, se convierte en una posibilidad valiosa para que, desde el inconsciente libre y poético, el sujeto cuerpo haga consientes las expresiones no verbales que le acompañan gracias a su experiencia en la cotidianidad, enriqueciendo tras cada exploración sus modos de danzar, nadie puede dar de lo que no ha experimentado y no por eso no sabe bailar.

El profesor de danza tradicional en la escuela contemporánea debe abrir escenarios mágicos que permitan a sus estudiantes experimentar y vivenciar esas manifestaciones bailadas por cuerpos ancestrales, sin imponer las formas técnicas avaladas por los expertos, “Es necesario buscar formas de educar a la persona desde el cuerpo para que esta «comunique» lo que sea vital para ella” (Planella. 2003); nunca ponerse de modelo para que lo copien, ya que la experiencia corpórea del docente no tiene similitud, ni cultural o temporal a la de sus estudiantes.

Recomendaciones para trabajar la danza tradicional en el aula escolar

En este texto se ha venido insistiendo sobre el respeto de las subjetividades de los diversos cuerpos que habitan la escuela, como también la reflexión frente a que la danza escolar no es una danza espectáculo; desde esta mirada se recomienda que el profesor de danza sea un investigador constante con el principio de formar y pensar desde y con el cuerpo y no que lleve a sus estudiantes solamente al entrenamiento y la exposición.

Se recomienda que en los contextos escolares se haga uso de los elementos generales a la danza como las calidades y dinámicas de movimiento que exploran los elementos básicos homogéneos a cualquier estilo, es relevante que el estudiante juegue con el tiempo, el espacio, el peso y la intensidad en equilibrio con sus tradiciones culturales, para lograr apropiarse de los modos auténticos de expresión, los cuales pone al servicio al momento de danzar de manera consiente.

El nuevo docente de danza tradicional debe estar capacitado para resignificar la forma, es decir hacer una postproducción (Bourriaud. 2007) de la técnica folclórica para actualizarla, fragmentarla y reelaborarla y que dé respuesta real a las comunidades escolares.

Es preciso favorecer el autodescubrimiento desde la danza alcanzando lentamente a un **cuerpo en vida** (Barba y Saverise) crítico que resiste a la presión social y educativa, un

sujeto-cuerpo que procure pensar desde el movimiento creativo y fracture los moldes coloniales- capitalistas (Rolnik.2019).

En Resumen

Este texto invita a la reflexión frente al compromiso del nuevo docente de danza tradicional que desde el conocimiento de la técnica tiene una mirada amplia para resignificarla y ponerla al servicio de los estudiantes que transitan por su clase.

Es un profesor diestro para identificar y valorar las evoluciones y diversidades de los *sujetos-cuerpo* que en la escuela encuentran en la danza un lugar que los acoge, los acompaña y les permite ser.

La danza en la escuela contemporánea debe usar pedagogías decoloniales para fortalecer la formación integral de los *cuerpos-danza*, seres críticos capaces de cruzar el límite del producto escénico y convertirlo en un recurso expresivo que construye país.

REFERENTES

- Barba, Eugenio y Saverise Nicola (2009) *El Arte Secreto del Actor*. Pórtico. México.
- Bourriaud, Nicolas (2007) *Postproducción*. Hidalgo. Argentina.
- Dussel, Enrique (2003) *El "Giro Descolonizador" desde el pueblo y hacia la segunda emancipación*. Departamento de filosofía UAM. En *El "giro descolonizador" desde el pueblo y hacia ... - Biblioteca CLACSO - DOCUMENTOP.COM* recuperado en febrero de 2023.
- García Ruso, Hermínia (2002) *La Danza en la Escuela y la formación de profesores*. Revista contextos educativos n°5. Universidad de Santiago de Compostela en <http://hdl.handle.net/10347/18747> recuperado en abril de 2020.
- Lynton Snyder, Anadel (2006) *Crear con el Movimiento: la Danza como Proceso de Investigación Reencuentro*, núm. 46, agosto, 2006, p. 0 Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, México.
- Molano, Olga Lucía (2018) *Identidad Cultural un Concepto que evoluciona*. Disponible en: <http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=67500705> recuperado en abril de 2023.
- Planella, Jordi (2005) *El Cuerpo Simbólico*. Revista de Educación, núm. 336 (2005), pp. 189-201. Barcelona.
- Plata Martínez, Hanz (2020) *Danza Tradicional Contemporánea: Rutas e Indagaciones para la Formación y la Creación*. La Esfinge. Bogotá.
- Rolnik, Suely (2019) *Esferas de la Insurrección: Apuntes para decolonizar el inconsciente*. Tinta limón. Buenos Aires.

LA VIVENCIA ESTÉTICA EN LA FORMACIÓN DE MAESTROS ARTISTAS EN LOS PROGRAMAS DE ARTES ESCÉNICAS DE LA UNIVERSIDAD ANTONIO NARIÑO

Angélica del Pilar Nieves Gil²
Bogotá D.C.

El Departamento de Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño forma maestros artistas: licenciados e intérpretes, desde hace más de 40 años bajo los principios orientadores de sus fundadoras las maestras Delia Zapata Olivella, Rosario Montaña y bajo la mirada iluminadora del doctor Manuel Zapata Olivella.

Desde sus inicios sus fundadores entregaron a la sociedad colombiana una propuesta curricular innovadora, basada en tres principios: i). El reconocimiento de la danza y el teatro como una dupla indisoluble, entendida desde el pensamiento ancestral. ii). La comprensión de la tradición como un fenómeno socio cultural vivo. iii). El beber de las fuentes vivas en contextos festivos a lo largo del territorio nacional.

Esta propuesta curricular se ha fortalecido con el pasar de los tiempos gracias a la articulación con las pedagogías contemporáneas, la creación de didácticas propias a partir de procesos creación investigación (Asprilla, 2017), de investigación y desarrollo, y sobre todo de la tozudez de maestros comprometidos con la educación y la transformación de nuestra sociedad. Desde el año 2014, se ha trabajado de manera rigurosa y sistemática en la potenciación del currículo a partir de la Vivencia como principio artístico pedagógico en

² Doctorante en Ciencias sobre el Arte (Universidad de la Artes de la Haba Cuba). Doctorante en Educación (Universidad Santo Tomás). Magister en Desarrollo Educativo y Social (Universidad Pedagógica Nacional), Especialista en Docencia del Arte Dramático, Licenciada en Danza y Teatro (Universidad Antonio Nariño). A lo largo de su trayectoria se ha especializado en procesos de formación, investigación y proyectos de creación en el área de las artes escénicas. Directora de la Fundación cultural y artística Acto Kapital espacio para la formación artística de niños, niñas y jóvenes. Espacio en el que ha dirigido la Compañía Danza Kapital representando a Colombia en países como; México, Perú, Ecuador, Panamá, Ecuador, Venezuela, Bolivia, Chile, Republica Checa y Bélgica obteniendo diversos reconocimientos por su destacado nivel artístico. En ámbito distrital ha sido seleccionada por IDARTES como una de las mejores compañías de danza en festivales como Recreo los niños quieren bailar, Niños y niñas al Parque, Festival distrital de danza folclórica, Festival Ritmos y bailes Populares del Mundo, Festival Colombia al Parque y Festival Danza en la Ciudad. Investigadora Senior, Par evaluador - categorizadora por Minciencias. Actualmente ejerce como docente investigadora en la Universidad Antonio Nariño - Líder del Grupo de Investigación Didáctica de las Artes Escénicas UAN categorizado en A1, docente de la Secretaría de Educación, espacios en los que ha desarrollado importantes procesos de carácter investigativo en el campo de la pedagogía de las artes y los estudios culturales.

la formación de maestros artistas comprometidos con el estudio de las tradiciones, inmersas en la cultura popular y festiva de nuestro país.

La Vivencia como principio, atraviesa paisajes vitales como los contextos festivos, las manifestaciones populares cotidianas, festivales escénicos, encuentros artísticos y pedagógicos, que asumidos como territorios revelan la importancia del estudio de las Culturas Populares en las discusiones del ámbito académico³.

Con el fin de acompañar al lector en la comprensión de la Vivencia como principio artístico pedagógico en los procesos de formación de los programas, nos situamos en la tríada interdisciplinar del maestro-artista-investigador. Que, a partir del aprendizaje experiencial, nutre un ámbito específico de investigación en arte, partiendo de la etnografía, la trasciende por la naturaleza del acontecimiento del encuentro sensible, avanza de la racionalidad del método científico hacia la construcción de posibilidades para la creación, a partir del estudio de la tradición y las culturas populares. (Nieves Gil y Llerena Avendaño, 2018).

La configuración de este maestro artista investigador, se sitúa entre la experiencia de pertinencia sensible y la experiencia de pertinencia cognoscitiva, denominada por Jauss (2002) la vivencia estética. Esta vivencia se vale de un cúmulo de experiencias de carácter transformador, que posibilitan la indagación y la reflexión de las expresiones artísticas, como experiencias auténticas que comunican rasgos de las culturas, en palabras de Borda y Moncayo (2009), se puede equiparar a la concepción de un maestro sentipensante.

El maestro artista que goza de la vivencia, sufre afectaciones de tipo sensible, cognitivo y corpóreo que le movilizan para afrontar de manera crítico reflexiva los procesos de subjetivación intercultural desde la posibilidad del goce emancipador. Esa emancipación de la que habla Ranciére (2003, p. 11), al poner en juego las dos facultades del acto de aprender: inteligencia y voluntad.

En este sentido, el maestro-artista en formación como centro del aprendizaje experiencial, es el protagonista de la acción educativa. Cuya intención de aprendizaje es movida por los impulsos: social, del hacer, expresivo e investigativo (Dewey, 1929). Por tanto, se hace necesario que él se comprometa al acercamiento con otras culturas diferentes a la propia, a interactuar y construir vínculos socioculturales, estéticos y éticos. De esta manera, a sufrir las consecuencias de la transformación mutua (Dewey, 1998).

El aprendizaje experiencial, cimentado en el principio artístico pedagógico de la Vivencia, se estructura en cuatro fases: Contextualización, EAPEAT, Indagación epistémica y creativa, y Socialización evaluativa, como se puede leer a continuación.

³ Adicional a este punto, en la institución, la gran mayoría de los componentes curriculares están dedicados a las Danzas Populares del país, tales como: Danza del Pacífico, Danza Caribe, Danza Andina, Danza Llanera.

La contextualización: en esta fase el maestro - artista vive el proceso de formación centrado en los referentes teórico - experienciales y sus disertaciones: i). orienta el aprendizaje de las bases, fundamentos y técnicas del curso: ii). Usa el material recabado en las EAPEAT realizadas, películas, documentales, etc., que se complementan con lecturas y trabajo en clase. iii). Propone referentes: audiovisuales, audios, obras y lecturas para la discusión en clase; modera el debate argumentativo.

La Experiencia Artístico-Pedagógica al Estado Actual de la Tradición EAPEAT: es una aventura etnográfica, que sucede en los territorios en donde los maestros artistas viven in situ las manifestaciones tradicionales de las culturas populares. Es entendida como una experiencia de carácter investigativo que agencia la aproximación, la indagación y la reflexión en torno a las tradiciones vivas⁴ en los territorios portadores de estas. En el transcurso de esta aventura etnográfica, se da la observación participante en las prácticas artísticas y culturales (danzarias, teatrales, musicales, plásticas, literarias y gastronómicas entre otras) en el marco de la cultura festiva de nuestro país. Es así como se hace posible que los maestros artistas apropien los múltiples sentidos de la experiencia, encamando huellas factibles de leer.

La indagación epistémica y creativa, se da en el laboratorio de creación a partir de la información recabada, construida, recopilada, en las anteriores etapas, en un diálogo entre las disciplinas artísticas. Los maestros artistas en formación inician el proceso creativo, utilizando toda la información como insumo, fuente o detonante. Proponiendo escenas, imágenes, historias, acciones, coreografías, secuencias de movimiento, ejercicios, canciones, etc., que, mediadas por los maestros, se configurarán en las dinámicas de creación. Dichas dinámicas van aumentando su grado de complejidad, de acuerdo al nivel de formación en que se encuentre el maestro artista en formación, los contenidos y competencias a desarrollar (clase abierta, muestra escénica, ejercicio escénico o montaje conjunto).

Las creaciones que surgen del laboratorio y se configuran como material escénico, se presentan ante público en la etapa evaluativa. Para la realización de estas creaciones se organizan equipos de trabajo o comisiones (dramaturgia, danza, música, vestuario, escenografía, producción y gestión). Estas comisiones tienen las funciones de aportar elementos para la sustentación teórica de la creación, el diseño y definición de los elementos estéticos.

En línea con lo anterior, se puede comprender que la creación se constituye en el resultado del trabajo colaborativo, en equipo, experiencial, alrededor de una inquietud o necesidad creativa. Es muy importante que en esta etapa se evidencie el trabajo de base, la fundamentación, la técnica y el diálogo entre las disciplinas.

⁴ Se comprende la tradición como construcción social que se afecta y se transforma permanentemente.

La socialización evaluativa: se divide en dos partes: la socialización de creaciones y la evaluación colegiada. La primera se concibe como un elemento fundamental en el proceso formativo. Los maestros artistas en formación presentan dos veces en el periodo académico los avances y resultados del proceso de cada uno de los cursos disciplinares con fines evaluativos. La presentación al público hace parte del proceso comunicativo de la creación. Poner en tensión la propuesta creativa, al ponerla en diálogo con el espectador, permite que maestros artistas en formación apropien los aprendizajes de conceptualización, fundamentación y las didácticas para la creación. La segunda es la evaluación colegiada, una forma de evaluación pluralista, que integra a la comunidad académica en un espacio de retroalimentación y reflexión de los procesos de las didácticas artísticas y sus resultados de aprendizaje, producto del trabajo en cada uno de los cursos disciplinares. Estas socializaciones se retroalimentan de manera cualitativa por un cuerpo colegiado que identifica sus fortalezas y necesidades. En esta parte se puede evidenciar los saberes construidos y apropiados por los maestros artistas en formación.

La Vivencia como principio artístico pedagógico ha contribuido a que los maestros artistas en formación reconozcan en las culturas populares sus herencias ancestrales, saberes, y la vitalidad de la construcción comunitaria en el encuentro con el otro y con los otros.

Además, ha contribuido a la configuración de un maestro artista con postura crítica y propositiva desde su rol, que entiende las manifestaciones de la cultura popular y festiva como un fenómeno socio cultural vivo y cambiante.

REFERENCIAS

- Asprilla, L. I. (2014). La producción de conocimiento desde las artes. Propuesta para un Programa Nacional de las Artes adscrito a Colciencias. *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, (23), 6.
- Borda, O. F., y Moncayo, V. M. (2009). Una sociología sentipensante para América Latina (pp. 9-19). Siglo del hombre.
- Dewey, J. (1998). *Democracia y Educación*. Madrid: Ediciones Morata.
- Jauss, H. R. (2002). *Pequeña Apología de la Experiencia Estética*. Paidós.
- Nieves Gil, A del P. y Llerena Avendaño, F. A. (2018). La Vivencia como Principio Artístico-Pedagógico en la Formación de Licenciados en Artes Escénicas. *PAPELES*, 9(18), 56-62.
- Rancière, Jacques, R. (2003). El maestro ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual. *Uni-pluriversidad*, 3(3), 73-79.

LA DANZA EN LA ESCUELA, EL AULA Y EL PUPITRE... DEL CONDUCTISMO AL APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO

Cristian Rafel Pacheco Arrieta⁵
Barranquilla, Atlántico

Para abordar la educación artística en el escenario escolar colombiano se hace imprescindible tener como marco la Ley que rige la Educación en Colombia, Ley 115 de 1994, y el Decreto que compila toda la legislación en términos de educación, como lo es el Decreto 1075 de 2015, en ese orden de ideas, contrastaremos que la educación artística en el escenario escolar a la luz de la ley, que tiene todas las garantías para su desarrollo, mas no así en la realidad de la escuela.

Al revisar la norma encontramos que la Ley 115, en su artículo 20 al determinar los Objetivos generales de la educación básica, en su literal a) dice "Propiciar una formación general mediante el acceso, de manera crítica y creativa, al conocimiento científico, tecnológico, artístico y humanístico y de sus relaciones con la vida social y con la naturaleza, de manera tal **que prepare al educando para los niveles superiores del proceso educativo** y para su vinculación con la sociedad y el trabajo;" de igual manera, en el artículo 23 al determinar la obligatoriedad de las áreas del conocimiento que se debe impartir encontramos en el literal c) la educación artística.

Cabe destacar que la reglamentación de la Educación artística en Colombia tiene como única bitácora El Documento N° 16, Orientaciones Pedagógicas para la Educación Artística en Básica y Media. Que, dicho sea de paso, define la educación artística así:

La Educación Artística es el campo de conocimiento, prácticas y emprendimiento que busca potenciar y desarrollar la sensibilidad, la experiencia estética, el pensamiento creativo y la expresión simbólica, a partir de manifestaciones materiales e inmateriales en contextos interculturales que se expresan desde lo sonoro, lo visual, lo corporal y lo literario, teniendo presentes nuestros modos de relacionarnos con el arte, la cultura y el patrimonio⁶.

⁵ Especialista en Gestión Cultural. Diseñador Textil. Licenciado en Ciencias Sociales. Licenciado en Artes Escénicas. Magister en Ciencias de la Educación. Docente e aula de Educación Artística Danza en el Distrito de Barranquilla, cofundador de la Escuela Distrital de Arte de Barranquilla. Ex - Coordinador del Programa de Ejecución de la Danza de la Escuela Distrital de Arte de Barranquilla. Artista Plástico Ceramista. Autor del libro La Danza Tradicional en el Aula.

⁶ Definición de Educación Artística y Cultural divulgada por el Plan Nacional de Educación Artística, en virtud del Convenio 455 celebrado entre los ministerios de Cultura y de Educación de Colombia,

Es este panorama jurídico la educación artística parecería que tiene todas las garantías para su enseñanza, sin embargo, la realidad es otra. Al indagar en temas como: La danza en el PEI, El estatus de la Educación Artística - Danza, Los cuerpos que enseñamos y el Cuerpo Escolar, encontramos otras realidades, donde nos toca trasegar del conductismo al aprendizaje significativo, tomando este último como herramienta metodológica más asertiva para la enseñanza de la danza.

En cuanto al escenario de enunciación, para entrar en materia, se abordará el tema desde la experiencia vivida en el Caribe colombiano y en especial en el distrito de Barranquilla, desde una óptica personal en calidad de docente de aula.

Al mirar La danza en el PEI, se encuentra que la educación artística es citada en la mayoría de éstos, como un saludo a la bandera, letra muerta o como simple enunciado. La E.A. y en especial la danza en la mayoría de los establecimientos educativos se presenta bajo el imaginario de las manualidades y en el caso de la danza en particular, como lúdica de divertimento colectivo o grupal que a su vez representa a la institución en eventos y actividades similares u otras de otro orden donde se quiera sobresalir o figurar. Esto se evidencia en la falta de programas académicos, mallas curriculares y DBA, asociados a este saber específico, remitiéndose a los proyectos educativos transversales que no tienen injerencia directa en la comunidad educativa y por ende no tiene seguimiento alguno ni valoración académica, pues están más referidas al Hacer que al Saber.

Hablar del El Estatus de la Educación Artística - Danza, en la escuela, es advertir dos grandes escollos, el primero la falta de docentes titulados, con conocimientos desde lo pedagógico que diseñen programas curriculares para la enseñanza de la danza, consecuente y pertinentes con los ciclos propedéuticos de la enseñanza formal de la educación básica y media, los cuales puedan plantear el desarrollo de la actividad pedagógica y docente, desde los intereses de la normativa y potencializar la danza como un fin, mas no como medio en la educación. El otro escollo es la contratación paralela con maestros de danza y/o coreógrafos, que basan su enseñanza en el hacer y dejan de lado o no priorizan en el saber, esto da como resultado, estudiantes que se mueven bien e incluso bailan bien pero que no tienen fundamento teórico ni conceptual para cuestionar el ejercicio de repetición y exigir el ejercicio de interpretación.

En cuanto a "Los cuerpos que enseñamos", cabe anotar que la pedagogía tradicional fue diseñada bajo la premisa de la existencia de tres generaciones claramente identificadas niños, jóvenes y adultos. Donde niños y jóvenes obedecían y aprendían, y los adultos enseñaban siendo ellos los portadores de la verdad absoluta.

Pero de esa época hasta estos días ha pasado mucha agua bajo el puente. En el escenario escolar de hoy encontramos que los adultos de antes hoy son un conglomerado disímil, donde "cohabitan" Generación Baby Boomer, Generación X, Generación Y o Millennials y

en el marco del Congreso Regional de Formación Artística y Cultural para la región de América Latina y el Caribe. Medellín, 9 de agosto de 2007.

Generación Z y los antiguos niños y jóvenes hoy son la Generación Z y la Generación Alfa, todos con sus características particularizantes los austeros, los ambiciosos, los del éxito obsesivo, los frustrados y los irreverentes. En este escenario se encuentra la escuela como institución y dentro de ella, la danza que divaga entre lo identitario, lo tradicional, el nacionalismo, lo folclórico, y la descolonización en un cuerpo parlante con sus propios intereses.

En ese orden de ideas, El Cuerpo Escolar, un repositorio voluble, inconstante, caprichoso, frívolo, distante, raizal, memoria, amnésico, tradicional, popular, festivo, lúdico y político. En este escenario el docente hace reiterativo su cuestionamiento con la eterna pregunta de la educación, ¿cuál ha de ser el Cómo?, ¿el por qué?, y el ¿para qué?, de la educación artística -Danza. Es en ese momento donde el camino se bifurca en dos los conductistas, que amparan su método en lo tradicional y folclórico donde ellos son guía, foco, faro, brújula, derrotero, acierto y error o los constructivistas que ven en el aprendizaje significativo la valoración del ser, con un conocimiento previo, un ser pensante, un ser proponente, y cuestionador de las formas y maneras de la enseñanza de la danza, un ser que reclama su posición en el escenario histórico, que aporta desde su memoria y su ancestralidad nuevos códigos comunicacionales corpóreos, pero también un ser alienado por los medios de comunicación y redes sociales, plataformas de contenidos y demás elementos del ciberespacio comunicacional del aquí y del ahora.

Este es el escenario de la danza en los contextos escolares del siglo XXI. Se necesita entonces un cambio radical en la mentalidad de los dirigentes de las instituciones educativas, para que ponderen y valoren las artes y la danzas como un pilar fundamental de la formación de los individuos, que vislumbren en el horizonte institucional de sus colegios, un perfil de egresados sensibles, apreciadores de las artes y la danza, egresados perceptivos y receptivos del hecho estético, tradicional e identitario de sus tradiciones, propositivos a cambios de conducta valorativas de nuestra identidad en la sociedad moderna, que valoren y practiquen las manifestaciones estéticas y culturales. Dirigentes educativos, que entiendan que la enseñanza de las artes y la danza en particular deben ser instruida como un fin y no como herramienta subordinada a otras áreas del conocimiento, que se enseñe con las bases suficientes para que el estudiante egresado de la educación media, pueda decidir en el futuro mediato su inclinación a la práctica de la danza o a la contemplación crítica, estética y reflexiva de ella. En ambos casos se habrá ganado un ser más a la civilidad.

REFERENCIAS

Documento N° 16, Orientaciones Pedagógicas para la Educación Artística en Básica y Media, República de Colombia Ministerio de Educación Nacional, Viceministerio de Educación Preescolar, Básica y Media, Bogotá D.C. - Colombia, www.mineducacion.gov.co 2010 Primera edición.

Ley 115 de 1994, Ley General de Educación.

Decreto 1075 de 2015. "Por medio del cual se expide el Decreto Único Reglamentario del Sector Educación"

LA DANZA FOLCLÓRICA PARA LA ESCENA

Juan David Barbosa Silva
Funza - Cundinamarca

Los procesos de enseñanza de la danza folclórica en los contextos de agrupaciones, compañías o grupos de danza en Colombia y en Latinoamérica, han sido principalmente un acercamiento a conceptos metodológicos y pedagógicos que les permiten sistematizar sus desarrollos dancísticos, viendo la danza como el fin y el folclor como el recurso utilizado, que permite adiestrar los cuerpos que buscan conocer de las tradiciones, y así, bailar con conceptos claros o no, de otras técnicas.

Mediante el presente documento buscaré resolver el cuestionamiento de qué es DANZA FOLCLÓRICA PARA LA ESCENA, cuál es su fin y por qué el utilizar este concepto como método de enseñanza.

La danza folclórica es un legado de los pueblos que ha permitido que se generen esos sentidos de apropiación territorial, ese sentido de pertenencia que da cabida al concepto de lo típico, son estas danzas que han nacido del sentimiento y la tradición de las comunidades, atravesando diferentes caminos en el tiempo, siendo el legado transmitido por la oralidad, dando métodos básicos y reglamentaciones implícitas en la construcción del hecho folclórico danzado que generan unas condiciones en la interpretación, como el no tocar la pareja, el tener la falda a determinada altura, el marcar el acento con el pie derecho o el izquierdo y así, infinidad de condiciones que dan un carácter técnico que ciñe la informalidad y el disfrute primario del ejecutante, convirtiéndose éste, en experto de lo que baila, recuperando el disfrute una vez conoce las reglas de la ejecución. Es decir, si yo quiero disfrutar, bailar con tranquilidad y poder moverme con "libertad", debo primero convertirme en un sabedor de dicha danza.

En ese mismo sentido sistémico, se trasladan dichas reglamentaciones o condiciones de interpretación a los investigadores, observadores, analistas o bailarines foráneos que desean tener ese conocimiento territorial. Este saber se alcanza a través de métodos de observación, vivencias cortas por permanencias en los territorios debido a festivales, procesos de investigación, entre otros más, que permiten el desarrollo de adquirir el conocimiento del hecho folclórico, el cual no será totalmente legítimo, pues el sólo hecho de trasladar dicho conocimiento a estancias territoriales diferentes, como los contextos académicos o artísticos de los grupos de danza de otras localidades, incluso me atrevería a decir que los mismos grupos de danza locales conformados con el fin de la formación danzaria, no proporcionan el mismo sentido raizal del hecho folclórico, puesto que

implícitamente se producen cambios de mayor o menor calado en su significación, por lo que nunca serán igual al hecho folclórico vivo.

En este marco teórico, es importante plantear el concepto del “carácter de la interpretación”, que se sintetiza en discernir cómo el intérprete siente el vibrar de un tambor, el acorde de un tiple, o lleva en la sangre ese sentimiento al dar cada movimiento en su ser, eso tan intangible pero tan presente que solo se siente internamente al bailar, y cómo lo trasmite a otro ser humano a través de ese ‘no sé qué y no sé cómo’, esas llamadas energías que permiten sentir la vivencia del otro. ¿Pero esto cómo se logra?, ese sentir, esa vivencia, ese carácter no se obtiene con haber participado en un taller, asistido a un festival raizal o haber hecho una investigación en el territorio, así se haya vivido un periodo corto en el sitio. Esta interpretación que contiene el carácter fiel y vivo de la tierra se obtiene por los genes heredados de la familia, la raza, el saber comer de la tierra, el saber oler el río o la montaña, eso que se aprende con el tacto de los pies descalzos con los primeros pasos de la vida buscando los brazos de la madre, ese diario vivir, y el saber del pueblo que se lleva en ese aprender tradicional que brota a flor de piel dando ese carácter propio del territorio. Eso no lo logrará nunca un foráneo que, por más estudio, investigación, talleres o cursos, no será un intérprete vivo de la tradición. Pero entonces, esto significaría que ¿perdimos nuestro tiempo como bailarines de danza folclórica?, ¿perdimos la guerra antes de empezar las batallas?, ¿no vale la pena hacer danza folclórica?

Estos interrogantes nos llevan a otra línea conceptual que es la funcionalidad, pero no en referencia a la función de lo tradicional, sabiendo que ‘la función’ es el término correcto, la funcionalidad sería la condición funcional de dicha función, aunque parece un trabalenguas su explicación es mucho más sencilla, la función es el para qué hacemos algo, por qué lo hacemos, qué buscamos al realizar estos procesos, cuál es el fin, su operatividad, su facilidad de uso, su conveniencia. Es así, que cuando me refiero a la funcionalidad de la danza folclórica, ésta toma otra connotación más allá de la vivencia raizal, del concepto de lo típico, de lo demográfico, se buscan otras dimensiones que salen de su contexto y de ese carácter territorial, para encontrar funcionalidades mediadas por diferentes áreas como procesos académicos, dancísticos, investigativos, de recuperación y mantenimiento de las tradiciones entre muchas más.

Solo nombraré algunas funciones para ilustrar la idea, pues me adentraré más en el objeto central del presente texto que es la funcionalidad de la danza folclórica. Cuando se habla de procesos de investigación se busca el conocer a profundidad las vivencias de un territorio, el porqué de una danza, la funcionalidad tradicional, sus orígenes, etc. Si habláramos de los intereses investigativos de un grupo de danza estos serían el aprender los pasos, la didaxis, conocer la utilización correcta del vestuario y la puesta en escena más acertada al hecho folclórico vivo estudiado. Sin embargo, la danza folclórica tiene otras funcionalidades que se utilizan en el devenir de los grupos de danza, instituciones educativas, centros recreativos, sitios de desarrollo social, entre otros, que permiten que esta manifestación dancística sea utilizada para diferentes fines. Llegado a este punto, es

claro que no hablo de la danza folclórica viva, sino de los elementos que permiten que mediante la música y algunos pasos de origen tradicional que se recaban de la memoria colectiva, sean estos utilizados de manera recreativa o como medio para inculcar la identidad nacional en los colegios, entre otras formas más.

La experiencia y recorrido en el campo de la danza me ha permitido identificar a grupos o compañías de danza folclórica o ballet que realizan puestas coreográficas con desconocimiento total del hecho cultural y sin sentido tradicional, utilizando como herramienta de creación, la música y algunos otros conceptos básicos del folclor, por lo que dicha práctica escénica tan sólo produce representaciones erróneas del hecho folclórico. De otra parte, están las agrupaciones que se basan en la exploración del movimiento de una manera consiente y profesional en una sola técnica, que usualmente es el ballet clásico, que es puesto en escena utilizando elementos de la danza folclórica como la música y el vestuario.

Con base en lo expuesto, se puede inferir que la búsqueda de una utilización de la danza como fin social está en toda la funcionalidad de ésta, desde los contextos tradicionales, académicos, o de divertimento y de la misma danza como tal. Sin embargo, también es de ver que la búsqueda de una sistematización de la danza, incluso en la tradición, encuentra una búsqueda condicional de interpretación que da un carácter a las danzas y su sentido propio de acuerdo con la funcionalidad. A partir de este análisis y junto a la Escuela de Danza de Funza del Centro Cultural Bacatá, se ponen en la práctica dichos hallazgos, teniendo en cuenta la preocupación por la tradición, la danza folclórica, pero también los procesos formativos de la población funzana, se busca una funcionalidad de la danza folclórica en el desarrollo de la educación artística en los integrantes de la escuela de danza.

En el año 1998 al llegar a Funza, encuentro un grupo de danza que buscaba oportunidades en su desarrollo dancístico, sin tener muchos referentes y horizontes en su proceso. En ese entonces, me propuse transmitir todas las danzas aprendidas en diferentes agrupaciones y estudios de investigación, buscando que estos jóvenes se apropiaran de sus tradiciones. La experiencia dio que no podía mantener un solo grupo porque eran muy volátiles y no se generaba proceso, además que no todos aprendían de la misma forma, debido a sus edades, condiciones de aprendizaje, entre varios motivos más. Otro factor relevante, fue que el interés de varios de los integrantes se enfocaba en aprender otras técnicas de la danza diferentes al folclor, pero sin querer dejar de bailar las danzas tradicionales. La necesidad de generar formas disciplinarias en la conducta grupal se volvió una verdadera exigencia. El hecho de tener niveles de educación fue fundamental ya que los nuevos bailarines no querían bailar con los integrantes más avanzados y los avanzados creían que detenían su proceso al estar con personas que no eran de su 'nivel'.

Todos estos factores precisaron escribir un programa académico que permitiera dar una línea de educación, que no sólo les diera la oportunidad a los aprendices de formarse como bailarines de danza folclórica, sino también aprender otras técnicas como el ballet, el jazz y el contemporáneo. Mi preocupación siempre fue el que el interés por la danza folclórica no

se perdiera debido al interés por otras técnicas. Esta problemática llevo a generar unos métodos y sistematización de la danza folclórica en razón a los retos que planteaban los estudiantes que estaban a la par aprendiendo danzas académicas donde si tenían un sistema metódico, claro y sistematizado que dejaba atrás las formas de enseñanza de la danza folclórica.

Por otro lado, la lúdica se encontró como método de enseñanza para el acercamiento a la danza de los nuevos integrantes, quienes a través del juego y las formas progresivas de dificultad en cada aprendizaje los retaba a querer aprender cada día más y llegar a los grados de dificultad más altos.

Uniando el programa académico con un método de enseñanza de la danza folclórica permitió un desarrollo y proceso competitivo con la danza académica enseñada dentro de los procesos de la escuela, así mismo, dando herramientas de interpretación con la línea de teatro y permitiendo acercamiento a la música y talleres de danza folclórica.

Al tener estos avances formativos con tres líneas claras: un programa, un método y la disciplina; genera el crecimiento artístico de los integrantes y de la escuela, generando líneas de proceso en los cuales se pudiera explorar en el desarrollo dancístico ahora con un reto, poner en las mismas condiciones la danza folclórica con la danza académica dentro de los procesos de montaje de los grupos más avanzados de la escuela y por ende el grupo representativo, la compañía de danza.

Este método genera a los intérpretes unos códigos y lenguaje propios del proceso, los cuales permiten una línea conductual no solamente en la interpretación, sino en la disciplina artística, junto a los conocimientos teórico-prácticos, dando a los bailarines un desarrollo artístico, creativo y pedagógico bajo una línea de educación creada para ser implementada desde los cinco años de edad y con un avance sistematizado que permite el crecimiento paulatino, claro para cada nivel, que da en el proceso un conocimiento acorde a la edad, al desarrollo artístico y la condición disciplinar.

Ahora bien, LA DANZA FOLCLORICA PARA LA ESCENA, nace del concepto que habla de la "danza folclórica escénica"⁷ propuesta por el maestro mexicano Rafael Zamarripa, donde se sistematiza métodos de enseñanza y se crea una técnica especial para desarrollar la puesta en escena de la danza folclórica con unos elementos clásicos, pero pensada en el desarrollo propio de la ejecución para un espectador, "...mi trabajo en la danza consiste en no deformar las danzas, pienso primero qué es lo que quiero decir, qué es lo que quiero mostrar al público y después se van creando los ambientes, la iluminación y la música de acuerdo a un escenario." (Rafael Zamarripa).

En este sentido, pensar la danza para la escena, es ver las diferentes posibilidades y recursos que permiten crear historias, sensaciones, composiciones, movimientos, formas coreográficas, que se convierten en una infinidad de materializaciones de ideas llevadas a

⁷ <https://olganajera.com/>

cabó en un escenario. Así, la Escuela de Danza de Funza del Centro Cultural Bacatá toma como método, todo este proceso de enseñanza creado a través de la prueba y el error durante los 25 años de investigación sobre el movimiento y la puesta en escena, teniendo como principio cardinal la danza folclórica tradicional colombiana, que exige tener los cánones de esta base como fundamento de la interpretación, pero tomando como recurso la danza académica para poner en un mismo criterio de valor todas las técnicas utilizadas y teniendo a la danza folclórica como una técnica clara, sistematizada y fundamentada, que con sus métodos dan a explorar el movimiento técnico académico con bases de la tradición colombiana. En ese mismo sentido la música y las planimetrías son estudiadas matemáticamente para generar una sincronía en la interpretación.

Actualmente, en la Escuela de Danza de Funza se tienen 117 grupos en proceso, con un poco más de los 2.500 bailarines, quienes bajo este método de la danza folclórica para la escena generan su formación en un sentido que busca el desarrollo técnico, pero también conceptual, bajo unos códigos corporales y verbales propios de la escuela. Esta línea educacional busca tener bailarines con unas competencias interpretativas, no solo en la danza folclórica, sino también en el jazz, el ballet, el contemporáneo e incluso en ritmos latinos y urbanos. No buscamos deformar las danzas, buscamos mantener los cánones de la tradición con un alto sentido de respeto por las mismas, pero pensando la danza desde un sentido de estudio, método, interpretación y disciplina en el trabajo de la técnica y método propio de la escuela en busca de la puesta en escena creada para públicos y espectadores, que encuentran una visual diferente en la interpretación de los ritmos colombianos. En ese mismo sentido, los bailarines se vuelven versátiles puesto que pueden interpretar un ritmo tradicional de una manera cercana al hecho folclórico si así fuese la necesidad, pero también son bailarines que pueden combinar técnicas de la danza académica con la técnica de la danza folclórica colombiana diversificando sus cuerpos y siendo conscientes de lo que bailan, con conceptos claros y diferenciales de la tradición y la DANZA FOLCLÓRICA PARA LA ESCENA.

Para concluir me permito enfatizar las ideas principales que formulo en el texto:

La danza folclórica es un hecho raizal que tiene su interpretación basada en el saber tradicional y su apropiación conduce al disfrute natural y propio de su región, dando sentido y naturalidad al hecho folclórico, y son su contexto, vivencia y entorno los que mantienen viva al cien por ciento la danza. El hecho de trasladar la danza folclórica de ese entorno natural y raizal, ésta pierde parte de su naturalidad y de una u otra forma genera un cambio en el hecho folclórico, dejando de ser su funcionalidad territorial nativa y se transforma a una búsqueda de explorar la preservación, mostrar los hechos folclóricos en otros espacios o tomar un sentido académico.

La danza folclórica es usada en diferentes contextos como un método para llegar a un fin y no como el fin en particular, con lo cual, se le resta su sentido de tradición y se convierte en una herramienta pedagógica o metodológica. El estructurar un

método de la danza folclórica, permite construir una sistematización del proceso formando una línea educacional, la cual produce unos códigos, interpretaciones y lenguajes propios del mismo, dando carácter y sentido corporal y conceptual a los intérpretes. En este sentido, la danza folclórica para la escena como método de formación de la Escuela de Danza del Centro Cultural Bacatá de Funza, es implementada con el fin de sistematizar los procesos de enseñanza allí desarrollados, tomando el jazz, el ballet, el contemporáneo y otras danzas académicas, como complemento de puestas en escena en donde se toma como base los cánones de la danza folclórica colombiana, dándole un sentido escénico, sin deformar las danzas, pero poniendo en práctica todo el método transversal metodológico y artístico de la escuela, que mediante su programa académico, da unas herramientas corporales, técnicas y conceptuales a los bailarines que son preparados para ser versátiles y tener clara su interpretación ante el espectador.

REFERENCIAS

- Abad, A. (2004). *Historia del Ballet y de la Danza Moderna*. Madrid: Alianza S.A.
Cunningham, M.
- Lesschaeve, J. (2009). *El bailarín y la danza*. Barcelona: Global Rhythm Press S.L.
- DRAE Diccionario de la Real academia Española. (2001) Madrid: Vigésima segunda edición.
- Sánchez, J.A. (1999). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha. Wigman, M. (2002).
- El lenguaje de la Danza. Barcelona: Ediciones del Aguazul disponible en <https://olganajera.com/>
- Instituto Distrital de Cultura y Turismo (2005) *Pensar la danza*, Bogotá, Diana Patricia Zuluaga.

ENSEÑAR DANZA FOLCLORICA ENTRE LO PERMITIDO Y LO PROHIBIDO

Pedro Pablo Murillo González⁸
Sincelejo, Sucre

“Siempre que enseñes, enseña a la vez a dudar de lo que enseñas”

José Ortega y Gasset

Hacer un recorrido por las fibras metodológicas en el proceso de enseñanza de la danza folclórica de un territorio es sin lugar a dudas una tarea llena de múltiples matices, no sólo por lo diverso y complejo que es el lenguaje dancístico sino por los paradigmas y prácticas que pueden existir frente a esta expresión cultural, más allá de ser considerada una manifestación ceremonial, encuentro social, nicho de vida comunitaria, arte, deporte u oficio. Todo en síntesis es una suma de lo que recibimos, transformamos y devolvemos a cada comunidad y a la madre tierra. En este sentido, al hablar de la danza folclórica colombiana o sucreña en particular, es inevitable pensar en la suma de vivencias y contribuciones de muchos maestros, portadores, bailadores, instructores, gestores culturales, líderes comunitarios, organizadores de festivales, académicos... y líderes naturales que un día decidieron incursionar en este basto mundo del arte y la cultura para probar suerte, desnudar las emociones, vivir nuevas experiencias, aportar conocimientos y hacer apuestas para dejar su legado a través del tiempo.

Es importante reconocer que siempre ha existido una tensión a nivel metodológico entre la tradición y la contemporaneidad, toda vez que nos cruzamos no sólo con los referentes empíricos de las comunidades, sino también con sus acontecimientos coreomusicales y la necesaria búsqueda permanente de la “verdad de las cosas” que se pensaba estaba en el campo académico, pero luego se fue descubriendo que residía en el seno de las comunidades y sus hacedores, quienes las han revitalizado a través del tiempo. Debemos reconocer en este sentido que gran parte de la información que ha circulado de nuestra danza folclórica colombiana se debe a las traducciones e interpretaciones que han hecho reconocidos antropólogos, arqueólogos, sociólogos, folcloristas, historiadores e investigadores del arte desde la década del 50 del siglo XX, en procura de dar cuenta de las expresiones coreomusicales enraizadas en el territorio nacional. Con el tiempo supimos conceptualmente de nuestro folclor y su enseñanza gracias a publicaciones como: la Revista

⁸ Magister en Educación, Especialista en investigación educativa, Licenciado en Danza.

Colombiana del Folclor del Patronato Colombiano de Artes y ciencias (editada por el Instituto Colombiano de Antropología desde 1.952), el Diccionario Folclórico de Colombia de Harry Davidson (editado por el Banco de la República en 1.970), el Compendio General del Folclor de Guillermo Abadía Morales (editado por Instituto Colombiano de Antropología en 1.970), Aluna: Imagen y Memoria de las Jornadas Regionales de Cultura Popular de Colcultura (editado en 1.990) por nombrar sólo algunas, y con especial reconocimiento de algunos folcloristas como Jacinto Jaramillo, Javier Ocampo López, Octavio Marulanda, Delia Zapata Olivella, Carlos Franco, Alberto Londoño, Oscar Vahos, Cielo Patricia Escobar, entre otros maestros, quienes nos abrieron las puertas para atrevernos a leer, escribir, traducir y comprender parte del legado de la danza folclórica de nuestro país.

Hoy podemos decir que lo que hemos llamado “verdad de las cosas” no deja de ser más que el producto de lo que cada persona ha experimentado, elaborado y develado con su discurso verbal, escrito o escénico, en muchas ocasiones repitiendo mecánicamente lo que otros han dicho, o agregando y mejorando lo que otros dicen, y asumiendo posturas personales y nuevos caminos investigativos a expensas de la crítica y la contradicción que como es natural siempre están presentes en los hechos folclóricos por aquello de lo anónimo, colectivo, popular, empírico... y mutable que está presente en estas prácticas comunitarias.

Décadas atrás se nos vendió la idea de la danza folclórica como una forma del arte que sobrevivía entre las clases populares y periféricas, de estrato bajo o vulnerables, o de sectores marginales campesinos y que su esencia se debía transmitir sin transformaciones por doquier por aquello de lo identitario. Se nos dijo a muchos que no se podía cambiar ni modificar lo que ya estaba y de hacerlo se estaría ofendiendo a los maestros portadores de tal manifestación o expresión folclórica. Unido a ello se nos insinuó en tono de ruego que había que rescatar a la misma frente al peligro de la modernidad, y que existían otras formas de danza que ponían en riesgo las nuestras y estaban vetadas en nuestro contexto. En este mismo sentido la noción que se tenía del cuerpo cuestionaba la estilización y aplicación de técnicas como la clásica, urbana o contemporánea. Nos quedaba claro entonces que la única alternativa que se tenía era hacer folclor dancístico para no estar en la mira de la comunidad. Ser bailaror de folclor significaba entonces que también se debía asumir un pacto de respeto por aquello de “lo propio” reflejado en la forma de bailar, vestir y presentarse frente a los demás, aun desconociendo en esencia el porqué de cada cosa.

Con base en lo anterior, el modelo pedagógico imperante en la mayoría de los procesos locales es el tradicional, desconociendo incluso sus teorías y postulados. Se enseña en el patio, en la sala, en la calle, plaza, salón de colegio... y cualquier espacio que se preste para el encuentro. La noción de **Escuela - comunidad** está integrada por los herederos, portadores o líderes naturales de la danza folclórica en determinada localidad. La metodología empleada incluye o no un calentamiento corto y la mayor parte del tiempo está dedicado a la práctica viva de la danza o a la producción coreográfica bajo la

instrucción del líder comunitario que teóricamente maneja cierta información, pero no siempre profundiza en la misma y es quien transmite la estereometría y planimetría y toma decisiones generales a nivel escénico. La formación del líder y grupo se apoya en testimonios de la tradición oral, el uso de vídeos, intercambios de experiencias en festivales y eventos comunitarios. Muchos de estos procesos son empíricos y asumidos con voluntariados y sin apoyo estatal. Estos mismos líderes asumen jerárquicamente la autoridad del grupo.

Paralela a ésta, existe la **Escuela - grupo**, más inquieta por la preparación física y el virtuosismo en el baile, y está bajo el liderazgo no sólo de un instructor empírico si no de una junta o equipo de trabajo que se divide funciones y toman decisiones conjuntas frente a lo técnico corporal, coreográfico, escénico y organizativo. Su modelo es más del aprender haciendo porque se concentra en el manejo de unas destrezas y habilidades motoras y artísticas de sus miembros desde lo simple a lo complejo, haciendo seguimiento y depuración del trabajo práctico. Se tiene más conciencia y cuidado del cuerpo, las herramientas de trabajo y tiempo de encuentros. Estas organizaciones son de hecho o jurídicas y tienen formas de autogestión para suplir sus necesidades con aportes de sus miembros o la solicitud de apoyo a entidades. Tienden a despertar más interés en los adolescentes, quienes se mantienen por mucho tiempo en éstas.

Gracias a la presencia de muchas organizaciones culturales posicionadas a nivel local y algunas casas de la cultura se ha ido dando paso a la **Escuela - taller**, con un carácter más incluyente y diverso, más centrada en el ser que danza y en la necesidad de profundizar en los contenidos, herramientas de trabajo, técnicas y formas organizacionales para garantizar la sostenibilidad del proceso. Se percibe en éstas el uso de métodos más participativos y colectivos inspirados tan vez en la pedagogía activa y constructivista por las formas de trabajo colaborativo que emplean, el uso de dinámicas de grupo, acompañamiento personalizado, aplicación de la autoevaluación, la coevaluación y la heteroevaluación y charlas y espacios formativos para conceptualizar las danzas y sus técnicas. Tienen instructores que crean trabajos escénicos generando mayor participación creativa de los integrantes. Desarrollan sus procesos a través de talleres y ensayos con el uso de la improvisación guiada y plenarias de retroalimentación. Hay mayor complicidad de los participantes no sólo en lo artístico y escénico sino también en la gestión y apoyo institucional. Los espacios de trabajo suelen ser propios, en calidad de préstamo o comodato. También hay trueques a cambios de servicios culturales. Quienes dirigen estos procesos son en gran parte líderes con formación técnica laboral o profesional en campos a fines con la danza que combinan sus tiempos entre la danza y otras formas de ganarse el sustento con emprendimientos personales o grupales y presentan propuestas de gestión al Ministerio de Cultura y entes públicos y privados territoriales. La mayor población es de adolescentes y jóvenes.

La presencia de las universidades e instituciones que ofrecen estudios técnicos laborales en danza y ONGs con ofertas de cursos, diplomados y seminarios han dado lugar a la

Escuela - laboratorio, generado espacios para la investigación creación o al menos estímulos para que muchos bailarines e instructores de danza empíricos locales ingresen a estas en calidad de becarios y tengan la oportunidad de prepararse en diferentes campos de la danza. También la posibilidad de estar en los procesos de bienestar institucional como integrantes de los grupos de danza con mayores alternativas para cualificar su labor para sustentar su permanencia. Las formas de trabajo implementadas en estas dinámicas obedecen en gran parte a la necesidad de garantizar semilleros y agrupaciones que estén a la altura para dar renombre y representar culturalmente a estas entidades educativas. Se contrata para esta labor a monitores o maestros destacados en el territorio que garanticen dicho trabajo. El papel de estos aplica la implementación de una especie de eclecticismo metodológico en el que docente tiene el mayor protagonismo con sus herramientas de trabajo, pero al alumno se le asignan responsabilidades investigativas, desempeños escénicos y creativos. Hay producción de material didáctico y se suele participar en zonales universitarios, festivales y eventos académicos de su interés. En estos espacios se fortalecen las nuevas generaciones de directores y coreógrafos de la región.

En la actualidad nos preguntamos más sobre el oficio del maestro o coreógrafo y su metodología; en ocasiones con excesivo uso de la mayéutica para llegar a reflexiones que aterricen la realidad para dejar el mero practicismo. Muchas respuestas son dadas a medias, otras esquivas y en su mayoría no respondidas. A muchos les ha tocado buscarlas por cuenta propia hablando con maestros, yendo a festivales, acampando en celebraciones especiales, intercambiando experiencias, asistiendo a espacios formativos de profundización, comprando literatura, música, vídeos e información sobre danza, folclor, arte y cultura especialmente. De esta forma hemos entendido que aquello que llaman metodología camina de la mano con las didácticas y los modelos pedagógicos impregnados en las prácticas del territorio desde lo más antiguo o tradicional hasta lo más reciente o contemporáneo. Gracias a estas reflexiones comprendemos que nos hemos cobijado con una gran colcha de retazos llamada danza folclórica colombiana, tejida a través del tiempo gracias a la presencia de muchas culturas asumidas en cierta forma como expresiones propias y foráneas, producto de la colonización. Como resultado de ésta se generó una serie de cruces e hibridaciones raciales y culturales forzadas, prestadas, imitadas o voluntarias que hasta hoy nos han permitido apropiarnos determinados bailes o danzas haciéndolas nuestras, reescribiéndolas y defendiéndolas como propias, reconociendo que en cada una de estas hay algo de lo afro o negro, de lo europeo o blanco, de lo indígena o americano e incluso de lo árabe e islámico, haciendo alarde a aquella "Raza Cósmica" de la que hablaba José Vasconcelos y que luego reafirmara el maestro Orlando Fals Borda en la historia Doble de la Costa con un profundo discurso frente a este tema. En este sentido no sólo aprendimos técnicas y conceptos estéticos, también asimilamos discursos académicos, teorías y reflexiones desde qué y cómo bailar, planear, enseñar, evaluar y preparar el cuerpo y espacios análisis para contemplar el oficio de ser bailarines, maestros o coreógrafos. Gracias a este contexto hemos avanzado en el entendimiento frente a la educabilidad y enseñabilidad de la danza en nuestro territorio,

pero falta mucho aún porque es un camino no tan fácil y con muchos aristas, cambios y transformaciones que nos han enseñado a resistir, persistir e insistir en medio de lo adversa, placentera, riesgosa, efímera y desagradecida que muchas veces puede ser esta práctica comunitaria y artística.

A través de la vivencia misma se ha podido comprender que una cosa es baile natural y espontáneo de nuestras comunidades y otra enseñanza sistemática y académica de la danza. Las experiencias propias de las comunidades con sus rituales, ceremonias y acontecimientos festivos tienen su propio ecosistema, y ello implica saber manejar y transmitir esta información en las aulas, grupos o escuelas de danza desde la necesidad de un saber pedagógico, metodológico, artístico y humanístico, que ayude a estudiar y comprender estas formas culturales. Es necesario crear puentes entre los abuelos y portadores de las comunidades y los círculos académicos para mediar en los procesos de enseñanza para que la tarea de la escuela se centre en la estimulación del sentir, percibir y descubrir para no quedarse en la mera imitación e interpretación, y dar paso a la creación y recreación como derecho propio al igual que las generaciones anteriores.

Con base en lo anterior se reafirma que la danza folclórica no debe ser una mera repetición de patrones, sino algo mucho más complejo, ser la provocación instintiva, emocional y corporal repentista que una generación deja a otras para recuperar el encuentro y el asombro y al mismo tiempo preparemos para aportar el legado propio. Reconocemos que metodológicamente cada territorio, comunidad u organización tiene sus formas particulares de ritualizar, practicar y proyectar sus danzas. Metodológicamente bebemos de la fuente de muchos lenguajes y terminologías respecto a la enseñanza de las mismas, habitando lo informal, no formal o técnico laboral y lo formal, términos que a nuestro juicio crearon más brechas e interpretaciones de las que ya teníamos, y nos preguntábamos ¿Será que lo que no está escrito o sistematizado es informal e imposible de transmitir?, ¿Acaso los sistemas comunitarios no tienen sus formas o mecanismos propios para la enseñanza de sus danzas?, ¿Nuestro sistema educativo es inclusivo al momento de enfrentar la realidad de lo múltiple y diverso que somos?, ¿Para enseñar danza tiene que existir un acto legal mediado sólo por personas con licencia académica para ejercer este oficio?, ¿Por qué meter en un solo saco llamado danza folclórica a un mundo de expresividad tan complejo como el actual?

Terminamos entendiendo que aún nos movemos en un sistema educativo clasificador, que poco integra los saberes de un país pluricultural que construye el conocimiento dancístico como disciplina y dimensión humana. También asumimos la idea que las formas danzarias y las metodologías están sujetas a las jerarquías que aún aprueban y que algunas veces copiamos modelos consciente e inconscientemente para adaptarlos o forzarlos a nuestra realidad. En este sentido comprendemos que la práctica de la danza folclórica se nutre gracias al intercambio de saberes sobre el cuerpo, las técnicas, conceptos, metodologías y didácticas que nos lleven a entender más el complejo universo de la danza y su enseñanza aprendizaje. Es inevitable en nuestros tiempos el uso de adjetivos

calificativos para denominar la danza folclórica colombiana por el grueso universo en el que hoy se mueve que nos hace hablar de folclor de proyección, folclor tradicional, ballet folclórico, danza folclórica experimental, folclor contemporáneo, folclor urbano, folclor estilizado, entre otros, lo cual nos da una señal sobre la variedad de cruces e influencias de otros géneros en la misma. En este mismo orden de ideas el llamado es a entender que los tiempos van cambiando y es necesario estar a la altura de estos y se requiere de maestros con mayor conocimiento y dedicación frente al oficio. De igual forma la danza folclórica es inacabada y se espera que en las próximas décadas se de origen a nuevos repertorios que cobren aceptación y relevancia en las comunidades aún en medio de lo prohibido y lo permitido.

REFERENCIAS

- Fals Borda, Orlando. *Historia Doble de la Costa Volumen I*. Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1979.
- Vasconcelos, José. *La Raza Cósmica*. Editorial Verbum. Edición de Yanelys Aparicio Molina, 2021.
- Abadía Morales, Guillermo. *Compendio General del Folklore Colombiano*. Editorial Banco Popular, 1.983

LABORATORIO LÚDICO DE INVESTIGACIÓN - CREACIÓN FORMATIVA: UNA PROPUESTA PEDAGÓGICA PARA LA ENSEÑANZA DE LA DANZA FOLCLÓRICA EN ENTORNOS COMUNITARIOS

Jaime Castro Mozo⁹
Santa Marta, Magdalena

Antes de empezar es necesario reconocer que hoy no solo es posible aprender acerca de las danzas folclóricas a partir de experiencia y la participación en eventos comunitarios como festividades populares, rituales y las prácticas

familiares, sino también que existen otras vías de acercamiento a ese conocimiento como lo es la sistematización de la danza folclórica en los procesos investigativos liderados por maestros y maestras de Colombia, práctica que ha permitido su estudio, enseñanza y ejecución en instituciones formales como las escuelas, universidades, compañías de danza, academias y otras organizaciones que ofrecen programas formativos no formales para todo público.

También es necesario replantear la idea de que la danza folclórica se transmite únicamente de forma oral de generación en generación y que no precisa de instrucción escrita. Esta noción amerita reconsiderarse dada la cantidad de manuales, revistas, vídeos, podcast y otros materiales que son vehículo para la transmisión del conocimiento y que ofrecen facilidades de acceso a él.

Siguiendo concepciones contemporáneas acerca del folclor, en la práctica se busca ampliar el significado de la palabra *folklore* más allá de los límites que le otorga la etimología inglesa. Se propone que la raíz "folk" trascienda la traducción de "gente" o "pueblo" y se expanda hacia la noción de "comunidad", como una manera de manifestar que la danza folclórica no solo está asociada al contexto rural, sino que hay un número importante de agrupaciones desarrollando la danza folclórica desde la urbe, incluso desde colectivos, sectores y grupos poblacionales específicos.

Estas reconsideraciones brindan el sustento inicial para la puesta en marcha del Laboratorio Lúdico de Investigación - Creación Formativa del "Programa de formación en danza folclórica colombiana para la infancia y adolescencia" de la Fundación Caminos e

⁹ Magister en tecnología educativa y medios innovadores para la educación, Ingeniero de Sistemas, Licenciado en Necesidades Educativas Especiales y Licenciado en artes escénicas. Investigador-creador y director de compañía de Danzamarinos: danza folclórica contemporánea. Agente cultural y maestro formador en la Fundación Caminos e Identidades - Funcei de Santa Marta. Autor del libro "Caminos e identidades: Búsquedas de sentido y construcciones permanentes para el trabajo artístico, pedagógico y cultural en comunidad".

Identidades de la ciudad de Santa Marta, cuya propuesta artística-pedagógica busca que sus participantes tengan una interacción enriquecedora con la cultura, ofreciéndoles un espacio para la exploración y expresión corporal que les permita disfrutar, comprender y reinterpretar los saberes folclóricos. En donde especialmente, tienen la oportunidad de formar parte de una comunidad cultural que valora y respeta a cada uno de sus miembros como individuos con derechos para participar de la vida cultural y libertades para desarrollar su visión propia de esta.

En el laboratorio se considera que la danza folclórica es un medio psicosocial capaz de transformar, fomentar la creatividad, el pensamiento crítico y la toma de decisiones. Esto implica la realización de ejercicios que suponen alejarse y acercarse a la idea convencional del cuerpo folclórico, según la cual éste es un repositorio de formas, pasos y figuras preestablecidas, destinado a la imitación, a pretender naturalidad, limitado a la expresión de emociones unidimensionales como la alegría, que, en la mayoría de los casos, resultan artificiales y falsas. (Hernández, 2017)

En el laboratorio impulsado por Funcei, es crucial el abordaje crítico de las prácticas culturales que se observan y experimentan en las comunidades barriales donde la fundación tiene incidencia. En general, se investiga con el objetivo de comprender las dinámicas sociales y a su vez, para movilizar procesos de innovación, participación ciudadana y generación de capacidades, utilizando la creación artística y la práctica de la danza folclórica como medios para lograrlo.

Por lo tanto, el propósito es la formación de individuos como agentes culturales, considerándolos en su dimensión humana como sujetos con identidades

heterogéneas, conciencia y autoconocimiento, en lugar de tratarlos como seres controlados y dependientes. (Soliz & Maldonado, 2012).

Para lograr este objetivo, los niños, niñas y adolescentes son considerados como protagonistas activos de su proceso de aprendizaje, que se desenvuelven en un escenario pedagógico en el que interactúan y trabajan en colaboración con otros agentes culturales, como músicos, productores, ingenieros, docentes, sabedores de la tradición, entre otros. Para ello, tienen la libertad de decidir cómo interactuar con los elementos culturales que les interesan y despiertan su curiosidad, dimensionando que la formación del cuerpo que danza implica procesos individuales y comunitarios de vivencia y reflexión. Si bien el cuerpo es el medio, no se aborda como un cuerpo con habilidades y características específicas, sino como un universo complejo de cuerpos con capacidades físicas y simbólicas diversas (Ros, 2003), de esta manera, la labor formativa y creativa del laboratorio además de ser contextualizada, es incluyente.

Una de las estrategias que el programa formativo de Funcei ha utilizado es la problematización de la práctica artístico-pedagógica desde una perspectiva didáctica bio/psico/social e histórica (Cabrera, 2018; Paradas, 2018). Esta perspectiva reconoce la

importancia de la gestión de las emociones, las relaciones sociales y la práctica consciente de la danza folclórica para generar experiencias que integren lo corporal y lo cognitivo. A través de esta estrategia, se busca que los participantes puedan interiorizar y encarnar las intenciones comunicativas de las danzas y apostar por la resignificación de las mismas. Es decir, se generan vínculos entre lo corporal y lo cognitivo como un todo, en contraposición a los sistemas educativos tradicionales que tienden a tratar ambos aspectos de manera separada.

El laboratorio lúdico de investigación-creación formativa en danza folclórica ha permitido comprender la importancia práctica de sistematizar las experiencias, desarrollar y poner en marcha otras formas de pensar y encarnar la danza folclórica, la re/creación escénica contemporánea del folclor, el abordaje investigativo de las manifestaciones culturales, mantener vigentes las tradiciones y construir/fortalecer el tejido social. En las sesiones del laboratorio también se busca fortalecer los procesos identitarios y sociales, en las que se utilizan como detonantes los relacionamientos y diálogos interculturales, intergeneracionales e interpersonales que cada participante aporta al espacio creativo-pedagógico.

Además, se reconoce la importancia de considerar las capacidades corporales, las autopercepciones de imagen corporal y el nivel de relacionamiento socio-cognitivo de cada aprendiz. Por tanto, las sesiones de trabajo creativo en los laboratorios se conciben como espacios seguros donde se pueden cometer errores, aprender y desaprender.

De esta forma, se entiende que el estudio y práctica de la danza folclórica van más allá de la presentación coreográfica y la reproducción de una imagen simbólica de la nación o los territorios. En cambio, se promueve un enfoque formativo que no considera al cuerpo como un simple repositorio que debe seguir modelos exclusivamente por imitación y repetición, es decir, se valora la capacidad del cuerpo para reinterpretar la danza folclórica a partir de sus propias necesidades creativas y comunicativas.

Desde esta perspectiva, se busca establecer relaciones horizontales en la construcción del conocimiento entre el maestro-director y los bailarines-intérpretes que forman parte del laboratorio. El maestro-director propone rutas o dispositivos de acción y junto con los bailarines-intérpretes, se propicia la resignificación de las danzas abordadas. En este sentido, se crea una comunidad de aprendizaje (*folk*) donde todos los participantes tienen voz y se llega a consensos en la consolidación de las puestas en escena (*lore*). Así la danza folclórica es concebida como una creación artística contextualizada en el presente, y que, como tal, es valorada socialmente por quienes la encarnan y vivencian. (Masetti, 2019)

Sobre esto Islas (2016) sostiene que “las tradiciones culturales hoy en día sólo pueden ser continuadas a través de una apropiación reflexiva. Los nexos sociales no se heredan: se busca crearlos” (p. 55). Se busca contribuir a la ampliación del campo de la didáctica de la danza folclórica en nuestros tiempos, y, por tanto, fomentar el diálogo y el debate, promoviendo los laboratorios lúdicos de investigación-creación formativa como una

herramienta que propicia procesos de expresión y comunicación de emociones auténticas. En otras palabras, se pretende abordar la danza folclórica desde nuevas perspectivas que permitan su resignificación y que desde ahí se establezcan diálogos con lo popular, las vivencias personales, otras disciplinas y en especial, el contexto histórico-cultural en el que se desarrolle.

REFERENCIAS

- Cabrera, C. (2018). *Didáctica bio/psico/social: Más allá del paradigma tradicional*.
<https://www.magisterio.com.co/articulo/didactica-biopsicosocial-mas-alla-del-paradigma-tradicional>
- Hernández, A. (2017). *Construcción de la corporalidad en los bailarines de danza folklórica mexicana*.
- Islas, H. (2016). *El juego de acercarse y alejarse*. Traducción performática de «otras» danzas.
- Masetti, M. (2019). *Habitar la danza*. Territorios del movimiento.
- Montoya, S. (2018). *Introducción a los procesos de investigación, creación e innovación en las artes*.
- Paradas, K. (2018). Guía Didáctica. *El ser Humano como Unidad Bio-Psico Social e Histórico*. https://issuu.com/karlaajp27/docs/gu_a_didactica_de_karla_paradas
- Ros, N. (2003). *Expresión corporal en educación aportes para la formación docente*. 33, 1-10.
- Soliz, F., & Maldonado, A. (2012). Guía 5 • *Guía de metodologías comunitarias participativas*.

DANZA EN LOS TERRITORIOS, MÁS QUE UN BAILE

Carlos Alberto Vázquez Rodríguez¹⁰
Barrancabermeja, Santander

Así, la reflexión sobre los retos pedagógicos deja dos certezas: la primera que el cuerpo no es neutro ni pasivo y la segunda que no es posible una aproximación formal al mismo (Ministerio de Cultura, 2008), de tal manera que el dialogo entre academia y territorio es una conversación que se llena de incertidumbres y de preguntas frente al terreno de la enseñanza y de la práctica de la danza, ¿quién enseña? ¿dónde realiza estas prácticas? ¿qué sentido tiene? y por supuesto ¿que enseña? este maestro o instructor en los contextos de su realidad.

La academia se preocupa por el método y por mantener, conservar y promocionar los elementos más pertinentes para las practicas danzarías, posibilitando además otras reflexiones frente al cuerpo, las coreografías, lo escritural y la complejidad de las pedagogías.

Aquí, en la región, existen los que hacen de enseñar otro oficio, una devoción y una oportunidad para hacer de la danza un escenario de transformación frente a la guerra, la desidia y el abandono de un país que no entiende todavía las oportunidades de hacer danza para la vida.

Algunos de ellos, Nalley Tavera en San Vicente de Chucuri, Otilia Aguabara en Gamarra, Omar Alvear Sierra en San Pablo, y Ercilla Méndez Mendoza en el barrio El Arenal, serán algunas de las voces que, a lo largo de este relato, colocaremos como los sonidos y sentires de muchos instructores, maestros, portadores que enseñan danza en el barrio, el pueblo desde las escuelas de formación municipal o como proyecto de vida y compromiso con sus comunidades.

¹⁰ Licenciado en básica, comunicador social, especialista en educación cultura y política, magister en investigación creación arte/contexto, docente del programa de licenciatura en artes del Instituto Universitario de la Paz - UNIPAZ, grupo de investigación sociedad y desarrollo SODER Barrancabermeja, Santander - Colombia.



*Ercilia Méndez, barrio el arenal grupo los auténticos rivereños
Barrancabermeja*



El barrio arenal de Barrancabermeja es un lugar de migrantes que habitan y hacen suyo las orillas del río, los recuerdos que dejó en la época en que se seca y produce los caños o islas resacas en su correría, allí entre los trabajadores del arenal y hoy una de las zonas de mayor violencia de la ciudad, Ercilia terminó su carrera de licenciatura en artes y construyó con su hermano Esneider Sabas Méndez Mendoza, un proyecto de danzas que lleva más de 5 años, consolidándose como uno de los escenarios colectivos y comunitarios más importantes de la ciudad. Esto nos cuenta ella, Ercilia¹¹ de su quehacer:

La danza ha servido para entender, que ellos son capaces, para que aprendan, en esta comunidad la vulnerabilidad es algo que está en el mapa, pero que ellos son realmente muy valientes, sujetos de derecho y

que ellos tienen muchas oportunidades y que las pueden aprovechar a futuro a través del baile, la ventaja que tenemos es que se aprende la danza fácil, cada uno con características distintas como bailar o bailadora, pero tienen mucha fuerza interna, mucha alegría espiritual, mucho deseo de moverse, mucha alegría dentro de ellos y eso hace que se quiera continuar y no dejemos de trabajar con la danza que también nos ha permitido a nosotros ser mejores personas, en la forma que mientras nos reunimos y danzamos, comprendemos los valores que ayudan a la sana convivencia;

¹¹ Entrevista realizada a Ercilia Méndez por el autor.

la danza ha permitido que nos valoremos, que nos apoyemos, que entendamos la raza y la religión del otro, que conozcamos más nuestro territorio y los aportes que se hacen desde aquí, en fin, creería yo que este bonito arte nos ha dado la gran oportunidad de mostrar a Barrancabermeja un lugar diferente, diferente en tradición y en costumbres; que nos valoren un poquito por ese aporte cultural que se hace en el arenal; desde el trabajo que realizan loa auténticos ribereñitos ha servido como promoción al trabajo de fuerza que es un trabajo también cultural que hacen los pescadores, los areneros, nuestras mujeres con la gastronomía que antes se veía discriminado; la danza ha servido para que ahora nosotros aquí en el territorio lo veamos de otra manera, nos ha tocado aprender, y lo aprendimos, lo enseñamos y lo compartimos.

La educación contextualizada da respuesta al territorio, a sus necesidades y va más allá de una preparación física o de un grupo de intérpretes que se preocupan para la conservación de la tradición, allí la vida es el lugar, para construir la danza el cuerpo se transforma en vivencia y en oportunidades para ser en medio de las circunstancias, y el movimiento se convierte en una declaratoria de la libertad y de su esencia, de su valoración como ser y sujeto de cambio y una sociedad que los aísla y los margina, aprender, participar ser parte de un proyecto de danzas caminar sobre las arenas o el barro de las calles, ocupar las canchas de los lugares donde vivimos hacen parte de la forma con que los niños y las niñas aprenden las danzas, para reír, para convidar para construir otras maneras de ser y de habitar los lugares, para tener oportunidades, para lograr que las mujeres sean miradas de forma menos sexualizada y entre ellas logren construir otros diálogos solidarios para ser valoradas y construir otros sueños, aquí la danza transforma, valida, potencializa eso de habitar los cuerpo de las cotidianidades y las sociedades del presente.

Dice Henry Giroux, citado por Flores y Martin (2009):

La existencia de procesos de enseñanza desconectados del contexto, no motivan la reflexión crítica sobre la realidad social del entorno; sólo en algunas ocasiones intentan establecer algunos vínculos, que se limitan a esfuerzos aislados que no trascienden a la reflexión ni a la toma de posturas ante las diferentes problemáticas de la región y el país. (párr.2)

Se debe educar para la vida en comunidad; por lo tanto, ésta debe formar parte de la institución. Los contenidos de las escuelas de educación básica y media deben hacer referencia a los asuntos del medio, para así, comprender la realidad. (Flores y Martin, 2009, párr.3)

Los escenarios de formación y de creación en danza deberían conformarse en lugares de aprendizajes experienciales, de encuentro y de negociación de la convivencia, de realización creativa y de búsqueda de sentido sin abandono de su función crítica, aquí es importante decir que también la sostenibilidad de estas escuelas está gestionada por la comunidad.



Nalley Liceth Tavera, Escuela de Formación Cañabrava Infantil - San Vicente de Chucuri

San Vicente de Chucuri es un lugar en las montañas de la cordillera de los yariguies, allí, otra mujer profesional, maestra de uno de los proyectos más sólidos en la región, su quehacer cuenta con el apoyo de la administración municipal y trabaja desde el proyecto de escuelas de formación artística, Nalley Liceth Tavera¹² nos cuenta:

Para que reflexionen sobre la danza, se insiste en las coreografías de la municipalidad; lo que tiene el pueblo, su identidad, su historia, ellos han logrado que su música, el merengue campesino se sienta más identificado y lo disfrutan; se sienten como parte de su propia historia; además, no pueden perder una materia, se le ha inculcado que deben ir muy bien en el colegio y hay una relación con los padres de estos niños, tiene una junta de padres de familia y hacen actividades para reparar los detalles del vestuario, hay una gran capacidad de gestión y compromiso de los padres en apoyar estas actividades de sus hijos, los jóvenes e infantes del lugar.

Nalley hace escuela y orienta los procesos de identidades del lugar, ella hace danza para la memoria. Aquí la danza se transforma para ser cuerpo, memoria e identidades, se educa en las posibilidades del movimiento; pero además tiene sentido, en la medida que se entiende como parte de la vida y de la forma como se relacionan estos bailarines con el trabajo y con lo que son, históricamente, ser campesino, ser de la región, escuchar las músicas y replantearse como un habitante de mi lugar, que tengo historias que contar y compartir, la danza que desde el movimiento se enreda en las posibilidades de construir comunidad, y entorno, sociedad y familia. Las didácticas aplicadas abren otras dimensiones de las posibilidades, no se busca hacer bailarines, se propone construir seres humanos que se reconocen en la vida, que hacen y que viven en la comunidad; son herederos de formas de relacionarse y de convivir, de ser y de habitar los lugares que hoy forman parte de la construcción de sujetos de cambio y de transformación social.

¹² Entrevista realizada a Nalley Liceth Tavera por el autor.

Dice la maestra Nubia Teresa Barón (2008):

Los docentes de danza tenemos que ser conscientes de la responsabilidad social que recae sobre nosotros y de la posibilidad que tenemos en las manos con el propósito de formar seres capaces de construir en un mundo menos activista y más humano. Las transformaciones sociales que todos deseamos no se realizan desde el ámbito político si no desde los espacios de la escuela y la educación. (p.53)

Así la educación en danza en los territorios, en esos otros espacios de fiesta y de transmisión de los saberes, olores desde los sentidos, desde la vida misma son y existen para ser los lugares donde el cuerpo y el movimiento son convalidados para transformar, permanecer, heredar, ser tradición y memoria, en armonía con la comunidad, su familia, que será quien permanezca en el lugar de sus recuerdos.

La construcción de identidades o tal vez visibilizar lo que somos en territorios es un valor agregado del ejercicio de las artes, y en especial de la danza, todo el mundo baila y desde allí nos evidenciamos como comunidades que tenemos historias que contar y que definen nuestro rostro en relación al contexto que habitamos, no estamos muertos, estamos vivos y somos todos los seres en transformación y en una constante pregunta de mirar nuestro rostro en el presente, así las identidades se construyen en los cuerpos de la actualidad; dice Alejandra Ceriani:

Considerar el campo de conocimiento de lo artístico como parte de la trama sociocultural deja planteado el problema identitario, no sólo para la danza, sino para todo el espectro de sus manifestaciones culturales. Por tanto, podría deducirse que la identidad como representación es una construcción que se elabora y que depende del tipo de reciprocidad que se establece con el contexto, una manifestación relacional. Sería un proceso de construcción y de reconstrucción constante, dinámico y opuesto al que considera la identidad como un atributo original y permanente. (Ceriani, s.f., p.2)

Un recorrido que nos permite apreciar las formas de enseñar y entender que el movimiento y la danza es más que un preocupación de conservar y preservar; es por encima de nuestro parecer, escenarios de vida y de nuevas identidades y transformaciones que vive el territorio, aquí se enseña para la vida, aquí se aprende de manera vivencial, que somos narrativas presentes que bailamos para sobrevivir, para no olvidar y para estar siempre presentes en las geografías de un país que se olvida de su propia historia y de un cuerpo que emerge para ser actor político y social, comunidad y sensibilidad de las generaciones de hoy.

Nuevas preguntas para ese maestro que enseña danzas en un salón con espejos, no basta, no es suficiente, cuando la danza, la tradición, está en las calles, los barrios y en los cuerpos de un país entrañable, oculto y vivo que hace danzas para poder sobrevivir en el presente.

REFERENCIAS

- Barón Parra, N. T. (2008) La danza: un medio para... En: Ministerio de Cultura (Eds.), *Danza, tradición y contemporaneidad: reflexiones de los maestros de los procesos de formación a formadores y diálogo intercultural* (p.53). Impreter Ltda. ISBN 978-958-44-2915-5
- Ceriani, A. (s.f). Cuerpo, cultura e identidad: una integración en danza. *Boletín de Arte*, 13 (13), p.2. <https://core.ac.uk/download/pdf/296364225.pdf>
- Flores, S. y Martin, M. (2009). HENRY GIROUX "Una educación divorciada de su contexto carece de valor". <http://henry-giroux.blogspot.com/2009/05/educacioncontextualizada.html>
- Ministerio de Cultura. (Ed.). (2008). *Danza, tradición y contemporaneidad: reflexiones de los maestros de los procesos de formación a formadores y diálogo intercultural*. Impreter Ltda., p.53. ISBN 978-958-44-2915-5

METODOLOGÍAS DE ENSEÑANZA DE LA DANZA FOLCLÓRICA EN EL IPC DEL AULA A LOS TERRITORIOS Y VICEVERSA

Luisa Esperanza Gómez Rodríguez¹³
Cali, Valle del Cauca

La Escuela de Danzas del Instituto Popular de Cultura-IPC nace en 1955 y desde sus principios ha establecido un lugar de enunciación teórico-epistémico que se configura inicialmente alrededor del concepto de folclore¹⁴ que es consecuente a las perspectivas de Delia Zapata Olivella, quien en 1963 fue directora del grupo de danza del IPC, así como de Octavio Marulanda¹⁵ quien, junto con Delia, funda en 1961 el DIF¹⁶. En la Escuela de Danzas Folclóricas del IPC se propone desde las pedagogías críticas¹⁷, fortalecer el reconocimiento del folclor colombiano identificándolo como “el saber del pueblo”, aspecto que los

¹³ Coordinadora Académica General del Instituto Popular de Cultura IPC de Cali. Docente, directiva docente e investigadora tiempo completo en el campo de la educación en la Fundación Universitaria de Popayán. Magíster en Estudios Avanzado de Teatro con énfasis en Dramaturgia de la Universidad Internacional de la Rioja UNIREspaña. Licenciada en Educación Artística de la Universidad Católica Lumen Gentium de Cali. Técnica en Artes con modalidad en teatro del Instituto Popular de Cultura IPC. Exdirectora artística del Colegio y Centro de Arte Juvenil de Cali. Exdirectora Colegio Mayor San Francisco de Asís-Cali. Exdirectora del Centro de formación en Danza del Ballet Folklórico de Antioquia. Publicaciones de artículos Revistas ISBN como “Taller de Forja” y “Páginas de Cultura”. Autora obra teatral “Herencia” publicada 2014 MinCultura.

¹⁴ “La naturaleza de la cultura tradicional popular (folclor) es por sí misma dinámica y recreadora. Esta característica ya nos orienta en la consideración de cualquier actividad relacionada con su estudio y proyección. Sin embargo, este espíritu cambiante y permanentemente enriquecedor de la tradición choca contra las improvisaciones caprichosas de quienes consideran que tienen la libertad de cambiar tal o cual aspecto de la cultura ancestral, validos de su imaginación y creatividad. En este punto la transformación debe estar regida por un estudio, respeto y dominio de las expresiones acumuladas por el pueblo en muchos siglos de experiencias y sabiduría. Precisamente este es el valor del Instituto Popular de Cultura de Cali: un laboratorio donde se rastrean las más profundas raíces de la cultura tradicional para impedir que los improvisados asalten el acervo de nuestro folclor”. (Zapata Olivella, 5 de noviembre de 1987).

¹⁵ Esta ruta histórica se visibiliza en la investigación desarrollada por: Sinisterra y Barbosa (2015).

¹⁶ Departamento de Investigaciones Folclóricas del IPC.

¹⁷ El modelo pedagógico del Instituto Popular de Cultura inicia acogiendo las pedagogías críticas. Estas pedagogías permiten desarrollar procesos desde el cuestionamiento como una acción crítica que construye los saberes. Esta mirada le proporciona al Instituto Popular de Cultura las bases para favorecer espacios formativos que se construyan desde los aprendizajes, los desaprendizajes y los reaprendizajes, a partir de la acción, la creación y la intervención; ejes impulsores de nuevas formas de conocimiento, nuevas formas de aprender y nuevas maneras de producir, recrear y transformar el saber, el arte y la cultura (IPC 75 años-El Diario, pág. 31. 2022).

maestros ipecianos¹⁸ señalan como “costumbres y vivencias que pasan de generación en generación y que permiten valorar la identidad en un territorio específico”. Así, se establece un marco de referencia importante respecto al quehacer del folclore como disciplina investigativa, contemplando dentro de las metodologías de enseñanza, los tránsitos y métodos de indagación como: las salidas pedagógicas, las excursiones y los trabajos de campo; estrategias fundamentales para la observación, registro, reflexión y reconocimiento de los territorios. Método denominado: “investigación folclórica”.

Imagen 1.
Balcón de vivienda típica de madera,
en Guapi. Cauca.

Investigación Folclórica DIF. 1963.
En la foto Delia Zapata Olivella
(Foto archivo IPC).



Se enuncia el “folclore como la tradición” y “la danza folclórica como danza tradicional”, sinonimia que valida la posibilidad que tiene el folclore de ser un concepto polisémico en la Escuela del IPC. De esta manera, el folclore como tradición¹⁹ se comprende como un fenómeno en movimiento que narra las particularidades de una época, un contexto y unos cuerpos.

Por esta razón, la escuela no se aparta del relacionamiento con los territorios cuya perspectiva que se formaliza en el aula, nace de la práctica que se enriquece de la exploración social y la indagación creativa sobre lo popular y que regresa a través de la circulación y formación de las expresiones danzarias, al territorio.

¹⁸ Que pertenece o hace parte del IPC.

¹⁹ En el artículo Deconstrucción y construcción del concepto de tradición (1994), Ana María Dupey analiza los enfoques de diferentes autores en relación a la tradición enunciado que, conciben la tradición como un proceso activo que se determina desde el presente, de allí la importancia de los protagonistas de la tradición, del rol de sus interpretaciones, del interjuego en que se negocia intencionalmente la selección de una determinada línea tradicional. En estas posiciones el presente es el que configura el pasado a través de un proceso selectivo.

Imagen 2.

Bailarines del Grupo de Danzas "Colombia Folclórica del IPC"



1970. Representando el Mapalé de la Costa Atlántica
(Foto archivo IPC).

Con respecto a lo anterior, se hace evidente en el aula, la transmisión de saberes que parten de la experiencia en contexto y que se articulan a contenidos y metodologías. Esto se denota, por ejemplo, en asignaturas como *Comparsa, Técnica Danzaria, Creación en la Danza, Composición Coreográfica, Danza de Proyección, Expresión Corporal, Arte y cultura popular*. De esta manera se pretende que los "estudiantes del IPC aporten al desarrollo, preservación, promoción y difusión de la danza folclórica colombiana. Este perfil del estudiante se sitúa en el programa de formación cuando menciona como objetivo de la escuela de danza, el

formar académicamente seres humanos íntegros, conocedores del arte danzario, afianzando su liderazgo para la salvaguardia del patrimonio cultural comunicatorio (...) La continuidad, en consecuencia, es la permanencia entre límites, bordes, discontinuidades. (p.108) de la nación representado en la riqueza pluriétnica y multicultural; mediante el conocimiento y la práctica de las danzas folclóricas colombianas como aporte a la construcción de la identidad. (IPC, 2021, p.1)

En consecuencia, hay dos enfoques metodológicos²⁰ en la Escuela de Danza: el primero, tiene que ver con la necesidad de circular referentes, textos, investigaciones y técnicas de la danza folclórica colombiana manteniendo la tradición en la Escuela. El segundo, busca que los contenidos propicien habilidades en función de las competencias laborales o Educación para el Trabajo y Desarrollo Humano²¹. Estos enfoques metodológicos conservan la necesidad de la inmersión investigativa tanto de modo participativo como creativo, privilegiando y respetando el saber de los territorios, las expresiones genuinas de los pueblos colombianos y la experiencia cuerpo-identidad. Es por esto que estos enfoques se han planteado desde un diálogo permanente entre la formación para el trabajo (escuela) y la formación dancística (danza) considerando unas perspectivas metodológicas propias que tocan las pedagogías críticas: deductivas, de cooperación, de participación e inductivas-analíticas.

Perspectivas metodológicas	Menciones de los docentes	Estrategias Manifestadas
<p>Metodologías deductivas: clases explicativas centradas en el saber del docente en donde la transmisión de conocimiento es expositiva. Los estudiantes aprenden desde la memorización, ejecución y reproducción, deduciendo a partir de la comprobación, demostración y la ejemplificación el aprendizaje.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - “El método imitativo, será utilizado para exponer y aprender los pasos y figuras de las danzas o bailes que posteriormente conformaran dicha coreografía. Con este método se garantiza el correcto aprendizaje y la inmediata evaluación, valoración y ejecución de lo enseñado”. - “Se brindará información de forma práctica dando a conocer las diversas técnicas”. - “A partir de las posibilidades de movimiento, se va determinando las exigencias corporales para su aprestamiento técnico corporal para la danza”. - “Se explican referentes teóricos. Para que los estudiantes conozcan investigadores”. - “Realizar consultas bibliográficas que proporcionen fundamentos para el reconocimiento del arte danzario folclórico y tradicional”. 	<ul style="list-style-type: none"> - Aprendizaje por repetición. - Clases magistrales. - Resolución de ejercicios. - Elaboración de exposiciones. - Imitación y repetición de movimientos. - Ejercicios escritos y orales que den cuenta de la información. - Elaboración de ejercicios atendiendo disposiciones y estructuras.

²⁰ “Etimológicamente, la palabra ‘método’ viene del griego *methodos*, compuesta de *meta* (a través de, por medio de) y de *hodos* (vía, camino). Literalmente, significa camino para llegar a un fin. Por extensión, podemos decir que método es un conjunto de principios y procedimientos que orientan una acción”. (Pimentel, L. G, 2009, p.33).

²¹ La modalidad de formación del programa de Danzas Folclóricas Colombianas en el IPC es de Educación para el Trabajo y Desarrollo Humano.

	<ul style="list-style-type: none"> - "Acercamiento a los postulados teóricos con preguntas dinamizadoras que permitirán al estudiante participar, reflexionar y analizar los conceptos mientras se realiza su abordaje". - "Lecturas e investigaciones previas a clase con relación a un tema en particular que se desarrollará en clase". - "Se explicará Estereometría (pasos), Planimetría (desplazamientos y movimientos en el espacio), Repetición (mecanización), Coreografía (manejo de elementos)" - "Se realiza un explicación rítmica y corporal a través - del espacio y la ejecución de pasos y figuras". - "La metodología a trabajar es visual, auditiva donde se hacen series de repetición... donde aprenden" 	
<p>Metodologías de cooperación: clases que buscan la cooperación e interacción entre los estudiantes para el desarrollo de los conocimientos. Los estudiantes son responsables de su aprendizaje y el de sus compañeros, en tanto entienden la corresponsabilidad en el proceso.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - "Para ello, se genera una interrelación entre las asignaturas en pro de un solo proyecto o tarea". - "Investigarán las temáticas sugeridas por el maestro y contenidas en el plan de asignatura, y que luego en clase, compartirán con sus compañeros sus hallazgos, de tal manera que el conocimiento se construye de manera colectiva, apoyado por las explicaciones del docente". - "Los estudiantes vivirán de manera personal un proceso de creación escénica colectiva". - "Los estudiantes tienen la posibilidad de encontrar los elementos artísticos en la medida que van trabajando en grupo". - "Indagación grupal posibilitando encuentro con el territorio, salidas de campo, información, entrevistas". 	<ul style="list-style-type: none"> - Aprendizaje colaborativo. - Aprendizaje por discusión o debate. - Trabajo en grupo. - Socialización y retroalimentación colectiva. - Talleres grupales - Foros de discusión. - Mesas redondas.

<p>Metodología activa y participativa: son clases que motivan la exploración, experimentación y experiencia para que el estudiante construya su conocimiento a través de un diálogo sentí-corpo- pensante experiencial. En ese sentido, se busca vincular al proceso su experiencia, reflexiones y pensamiento crítico entablando relaciones con la comunidad y los contextos que lo circundan en aras construir un conocimiento situado, activo e incorporado. La clase se centra en la exploración y la experiencia como constructoras de conocimiento.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - “Entender lo metodológico desde la vivencia y la experimentación”. - “El ejército del hacer, desde la vivencia, desde el sentir, de la oralidad más allá de metodologías rígidas. Qué se tejen narrativas, reflexiones (de sí mismo y del entorno), no solo la concepción de lo técnico y la obra. Acoger sabedores”. - “Exploración y experiencia, laboratorios en donde el aprender haciendo rigen la dinámica formativa”. - “Desde su propio cuerpo experimentar. Despertar la conciencia y la vivencia corporal”. - “Intercambio de vivencias y de experiencias frente al desempeño como creador coreográfico, bailarín del movimiento danzario”. - “La experimentación será la herramienta más importante en el desarrollo de la asignatura”. - “Se acoge el barrio y el territorio como insumos para movilizar las vivencias”. - “Se desarrollan actividades mediante la vivencia permanente que conduzcan a una verdadera comprensión de los aspectos danzarios en estudio”. - “Metodología etnográfica, con investigación y acción participativa”. 	<ul style="list-style-type: none"> - Aprendizaje por descubrimiento. - Articulación de contenidos e ideas previas de los estudiantes. - Salidas de campo. - Laboratorios de indagación. - Conversatorios reflexivos. - Aprendizaje emocional. - Aprendizaje significativo. - Mapeos.
--	--	--

<p>Metodologías inductivas - analíticas: Clases en donde se plantean indagaciones para que el estudiante construya el conocimiento a través de la investigación y resolución por sí mismo. Las clases proporcionan caminos para que el estudiante resuelva la pregunta que el profesor propició. Los procesos son particulares en tanto responden al desarrollo y comprensión de cada estudiante.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - “Los estudiantes crean una composición coreográfica como proyecto personal”. - “Trabajo de investigación en donde se proponga una danza inédita, dándole vía el proceso de creación como lugar importante para construcción de conocimiento”. - “Capacidad creativa e investigativa con el movimiento corporal, donde sea capaz de crear su propio discurso del movimiento expresivo integrándolo al campo de dominio de conocimiento de su propia danza”. - “Se busca la curiosidad investigativa y el planteamiento de desafíos corpo-diseñados; por consiguiente, los contenidos que se trabajen van enfocados a la resolución de problemas, para la creación de productos dancísticos”. - “Ejercicios secuenciales [que] se realizan teniendo como base el ritmo dentro de un marco tradicional o experimental, propiciando de manera creativa y crítica, la comprensión del hecho folclórico como elemento vital y su incidencia en la generación de ideas coreográficas que fundamenten y estimulen el proceso de creación”. 	<ul style="list-style-type: none"> - Desarrollo de indagaciones - Investigación - Creación. - Aprendizaje basado en pensamiento. - Elaboración de proyectos. - Desarrollos creativos. - Aprendizaje basado en proyectos. - Resolución de problemas.
--	--	--

Tabla 1. Perspectivas metodológicas de la Escuela del Instituto Popular de Cultura IPC (IPC 75 Años-El Diario. Pág. 106- 109. 2022).



Imagen 3.
 Clase maestra Escuela de Danza IPC
 2023 (Foto Archivo IPC)

Desde el 2021, la Escuela de Danza del IPC adelanta parte de sus procesos de análisis pedagógico en el semillero de investigación "Sembrando en Artes populares". Actualmente este semillero investiga en procesos de creación tomando como referencia las tradiciones fúnebres de la cultura del pacífico colombiano.

En resumen,

Las metodologías pedagógicas adelantadas por la Escuela de Danza del IPC construyen un puente entre la experiencia y el saber teórico de las danzas folclóricas y sus diferentes manifestaciones. Este puente ha sido durante años referente para la enseñanza formal de las danzas folclóricas en Colombia, dado que, ha encontrado una manera donde la academia fluye con las expresiones artísticas de los territorios por medio de la investigación y diálogo permanente con los agentes culturales que construyen y sistematizan su experiencia en el territorio, De esta manera, los saberes se llevan al aula, los cuales regresan a los escenarios y territorios diversos, permitiendo el reconocimiento de la identidad. Los procesos de formación en danza deben estar mediados por la investigación participación y la investigación creación, donde se reconozca la esencia de la danza como ritual de los territorios y se favorezca la preservación y salvaguardia de la misma.

REFERENCIAS

- Arévalo, J. M. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de estudios extremeños*, 60(3), p. 925-956.
- Gouthier, J. (2020). Capítulo 3. Arte, enseñanza y comunidades: tejiendo relaciones. En Giráldez A. y Pimentel L. (Coord.), *Educación artística, cultura y ciudadanía de la teoría a la práctica* (p. 31). Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI).
- Instituto Popular de Cultura (2021). *Revitalización del Instituto Popular de Cultura, plan estratégico 2020 -2024*.
- Instituto Popular de Cultura (2022) IPC 75 Años "El Diario-Una biografía de la enseñanza de las artes populares en el Instituto Populares de Cultura".
- Islas, Hilda. (2001). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. México: Conaculta.
- Plata, Hanz. (2010). *Tránsitos de la investigación en Danza*. Bogotá: Encuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo, la creación, la tradición y la memoria. Parte 1: 2010 Instituto distrital de las artes -IDARTES.
- Quiceno, E. G., y Muñoz, L. Y. A. (2017). La pedagogía crítica desde la perspectiva de Freire, Giroux, y McLaren: su pertinencia en el contexto de Colombia y América Latina.

METODOLOGIA DE ENSEÑANZA DE LA DANZA. UNA EXPERIENCIA CREADORA

Javier Alonso Álvarez Arboleda²²
Medellín, Antioquia

Cuando hablamos de metodología de la enseñanza de la danza estamos ante tres términos que en sí mismos tienen una gran complejidad para su definición y existen muchos textos que podrían dar cuenta de cada uno de ellos, pero en esta ponencia me limitaré a desarrollar algunos aspectos que considero relevantes a la hora de abordar esta temática específica.

Si hablamos de la danza como objeto de enseñanza debemos tener en cuenta un cuerpo, el movimiento, el espacio, la energía y un tiempo que relacionados entre sí nos dan como resultado una danza y esa danza va dirigida a seres humanos con características muy particulares, con sus propias vivencias, sus propias miradas del mundo, su propia percepción del cuerpo con limitaciones y fortalezas. Por lo tanto, existen tantas metodologías de enseñanza de la danza que van ligadas a lo que se quiere enseñar y a los maestros que la imparten.

Partimos de que la metodología de la enseñanza de la danza es un proceso de sistematización académica guiado por expertos y no por simples intérpretes virtuosos. En el caso de la danza folclórica colombiana se requiere avanzar en la implementación de procesos de enseñanza aprendizaje que rompan con la forma transmisionista de la enseñanza y ahí la gran responsabilidad de las universidades que brindan estudios de danza como carrera profesional en aportar para que sea cada vez mejor la forma de enseñar. Hablamos de la vieja escuela (maestros que tuvimos y tenemos todavía) y de la nueva escuela (y esto no depende de las edades de los maestros), para decir que había o hay una forma de enseñar muy rígida, con cosas muy fijas que no se pueden discutir (esto se presenta en muchas clases de danza y algunos bailes donde se ha sistematizado y codificado los pasos e incluso el componente de la clase), y existe otra forma de enseñar danza con un poco más de libertad, sin dejar de ser rigurosos en los temas a desarrollar.

²² Especialista en Educación Artes y Folclor. Especialista en Didáctica de las Artes. Especialista en Evaluación Pedagógica. Licenciado en Formación Estética. Ingeniero Mecánico. Técnico en danza de La EPA. Diplomado en Danza Contemporánea. Director y Coreógrafo del Grupo Pendiente Danza de la ciudad de Medellín.

Director de la Corporación Artística Cultural Casa Danza Medellín. Estudios de Danza Contemporánea, Danza Folclórica, Baile Popular con maestros Nacionales y Extranjeros.

Partimos de unos principios en la metodología de enseñanza de la danza:

- Aprender haciendo. “La práctica hace al maestro” dice un dicho popular, en este caso la repetición constante, pero con la intención de hacer consciente el movimiento del cuerpo, vinculando la teoría con la práctica constante, son elementos importantes en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Se busca que el bailarín llegue a comprender la danza no como una repetición de formas sino como la vivencia de esas formas, una actividad humana expresiva y no sólo un movimiento virtuoso.
- Preparación física y mental para la práctica de la danza.
- Trabajo creativo dentro de la clase. La clase es un espacio de investigación, de creación y recreación con la posibilidad de transformar los materiales propuestos al inicio de la misma. Todo bailarín debe adquirir una capacidad creadora además de una gran capacidad técnica, teniendo en cuenta la observación del entorno en que se desenvuelve.
- El estudio de la música como elemento esencial en la danza. El ritmo es la base de la danza y esto nos permite proponer frases y proponer series de movimientos con variaciones de velocidades, la utilización de los unísonos, los cánones y demás elementos musicales que se puedan implementar en la enseñanza de la danza.
- Respetar los ritmos de aprendizaje. Cada uno tenemos una forma de aprender y un ritmo, de ahí que sea necesario utilizar diferentes estrategias para lograr el aprendizaje.
- Otro elemento importante en los procesos metodológicos son las formas de enseñanza-aprendizaje entre las que tenemos: por imitación o por asociación, de lo general a lo particular o de lo particular a lo general, de lo simple a lo complejo o de lo complejo a lo simple. Debemos tenerlas todas en cuenta ya que lo que para algunos funciona para otros no, siempre considerando los principios antes mencionados.

Ahora bien, si nuestro objeto de estudio y enseñanza es la danza folclórica colombiana es importante saber a qué región del país pertenece, cuál es su origen, cuál es su temática, cuáles son los pasos y figuras que la caracterizan, cuál es su vestuario, cuáles son las figuras planimétricas más relevantes, cuál es la música que acompaña estas danzas (estructura rítmica, estructura melódica, estructura armónica), cuáles son los instrumentos con que se interpreta y el contexto de la región objeto de estudio. Tendremos que hacer entonces un estudio de estas danzas en profundidad, para desarrollar cada uno de los aspectos que la conforman, para así enseñarlas, pero no como una fórmula matemática que debemos aprender y memorizar, sino como una posibilidad para la expresión de esos seres humanos interesados en acercarse a estas manifestaciones que parten de las comunidades.

Muchos de estos principios fueron aplicados en los procesos de formación de la Escuela Popular de Arte de Medellín (EPA) de la siguiente manera: Estudio de la técnica de la danza por regiones, la preparación corporal, el estudio musical, la rítmica danzada y la teoría enfocada en cada región y una puesta en escena que aplicaba los elementos estudiados llamado taller de danza (andino, atlántico, pacífico, llanos, Antioquia, taller de lúdica, sainete y experimental).

Teniendo claros los fundamentos metodológicos debe tenerse un perfil de maestro que pueda desarrollar dicha metodología. No se nace maestro de danza, ni bailarín, ni coreógrafo, ni director; con el tiempo y a partir de muchas experiencias vamos forjando nuestra propia existencia y nuestra forma de ver y hacer danza y en ese camino vamos encontrando con toda la información que tenemos unas formas más simples de comprender el cómo movernos y de hacer que los otros lo hagan; de interpretar la danza sin tener que seguir unos modelos establecidos y estáticos, sino con un compromiso propio de darle sentido a lo que hacemos.

Iniciamos nuestro proceso como bailarines, aprendemos las técnicas específicas de cada danza y cómo interpretarlas, luego seguimos desarrollando nuestras inquietudes y asumimos el rol de coreógrafos hasta encontrar una forma de hacer nuestra propia danza, algunos tal vez asuman el rol directores de grupos o compañías lo que les permite ver ampliamente el cómo llevar a escena esas cosas que se quieren decir y finalmente, nos convertimos en un maestro de danza que a partir de la experiencia comparte sus saberes y vivencias, además de su mirada en torno al arte, la danza y a la vida misma. Hay que aclarar que no todos desean ser maestros de danza, coreógrafos o directores, algunos sólo desean bailar.

Un maestro de danza debe mirar más allá de su sola especificidad de danza y por esto debe aprender de otras técnicas como danza contemporánea, baile popular, tai chi, afro contemporáneo, yoga, pilates, entre otras y a partir de lo aprendido enriquecer los procesos de enseñanza y elaborar una forma de clase que responda a las necesidades personales y de un grupo al cual va dirigida esta formación. El maestro debe ser un líder, investigador, estudiar permanentemente, buen observador, empático y debe desarrollar procesos de sistematización de su experiencia entre otras cualidades.

¿Qué enseño?, ¿Para quién enseño?, ¿Cómo lo enseño?, ¿Por qué lo enseño?, ¿Cuándo lo enseño?, ¿Dónde lo enseño?, son preguntas que debemos hacernos para determinar la forma en que vamos a desarrollar la clase de danza, estas preguntas van a la par con el proceso de aprendizaje.

No es lo mismo una clase para niños que una para jóvenes o adultos, también son diferentes las clases si sólo buscan un carácter recreativo sólo por el disfrute del acto de bailar a una clase para un grupo de bailarines que requieren una información específica (como las que se realizan en talleres de corta duración), igual difieren las clases para principiantes de las clases para avanzados.

En la planeación del encuentro (clase, ensayo, taller, laboratorio) y esto lo plantean en las universidades cuando estudiamos didáctica, debe llevarse un orden que permita organizar las ideas a desarrollar que incluya: el objetivo o propósitos, conocimientos previos, desarrollo de los temas, finalización de la sesión, evaluación de la misma y puesta en común.

Nuestra forma de enseñar debe ser flexible, debe permitir las variaciones (al igual que cuando creamos una coreografía) y por tanto ese encuentro de danza debe ser a la vez un acto creador y no limitarse a ejecutar un orden establecido.

Un encuentro de danza debe tener:

- Respiración, utilizar cualquiera que se desee (Yoga, Pilates, Graham, Hawkins, o cualquier otra) para conectarse consigo mismo, su mente y su cuerpo presentes en el espacio y en comunión con las demás personas presentes.
- Preparación para la danza (Calentamiento general, calentamiento específico, desarrollo de cualidades físicas básicas y preparación específica), lo que se requiera para lo que estamos desarrollando en el momento.
- Trabajo rítmico con pasos y figuras o desplazamientos, La audición musical acompañada del desarrollo rítmico; estudio del ritmo danzado.
- Tema específico a desarrollar o esquemas coreográficos a montar, incluyendo procesos de experimentación y variaciones a las propuestas iniciales del material propuesto.
- Finalización del encuentro por medio de la relajación, el estiramiento, evaluación, retroalimentación y tareas a desarrollar.

Un elemento importante es el desarrollo de procesos escriturales tanto para el maestro como para los bailarines utilizando herramientas como las bitácoras o diarios de campo, lo cual nos ayuda a afianzar ese principio de "aprender haciendo" pero con sentido, favoreciendo los procesos de metacognición.

En mi experiencia personal he tenido la fortuna de ser bailarín, coreógrafo, director y maestro de danza, además de participar como músico, actor-bailarín y asesor coreográfico para obras de teatro y musicales, además de compartir saberes con colegas de la danza a nivel nacional e internacional y recibir de ellos sus enseñanzas, todo lo anterior me ha permitido establecer una metodología para enseñar la danza.

Reitero en que es una forma de ordenar el proceso de enseñanza aprendizaje de la danza que vengo desarrollando en los diferentes ámbitos en los cuales me desempeño en la ciudad de Medellín.

Por último, los invito a leer los siguientes textos que han servido de inspiración y ayudado a organizar las ideas planteadas en este texto.

REFERENCIAS

- DALLAL, A. (2007). *Los elementos de la danza*. México: Universidad Autónoma de México.
- GUERRA, R. (s.f.). Leyes de la didáctica y la técnica de la danza moderna. En *Fundamentos de la danza*. (pp. 7-28). Pueblo y educación.
- GARCIA R., H. (1997). *La danza en la escuela*. España: INDE.
- LONDOÑO, A. (1995). *Baila Colombia. Danzas para la educación*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- OSSONA, P. (1991). *La educación por la danza*. México: Paidós.
- TORTAJADA, M. (2000). *Luis Fandiño. Danza generosa y perfecta*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes. Cenidi Danza

PRÁCTICAS FORMATIVAS DE DANZAS Y COMPARSAS EN EL CARNAVAL DE BARRANQUILLA

Mónica Lindo De Las Salas²³
Barranquilla, Atlántico

Introducción

El presente escrito hace parte de los resultados de la investigación que tuvo como propósito identificar las representaciones sociales de las prácticas formativas del cuerpo danzante en el contexto del Carnaval de Barranquilla. Se trata de un estudio que emplea la etnografía y la auto-etnografía como técnicas que permiten observar, describir e interpretar situaciones y vivencias, en particular de las formas como se enseña la danza al interior de las agrupaciones partícipes del Carnaval, reconocido por la Unesco como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la humanidad.

Dentro de las preguntas fundamentales de esta investigación, se cuestionan las formas de transmisión del conocimiento popular y la naturaleza social del conocimiento, dado que existe la idea reiterada en el sector de la danza en Barranquilla que las tradiciones se están acabando, y que las nuevas generaciones han perdido el interés en las mismas.

Chartier (1992) afirma que cada época trae consigo estructuras de pensamiento gobernadas por sistemas socio-económicos que influyen en las construcciones intelectuales, en las expresiones artísticas, en los pensamientos filosóficos y en las prácticas colectivas, como es el caso de las danzas, las cuales para poder ser entendidas y explicadas, se hace necesario identificar las formas como se representan y desde allí evidenciar los soportes lingüísticos, afectivos y conceptuales que la convierten en conocimiento transmisible.

Formar, explica Hegel, se asocia con “las obligaciones para consigo mismo”, tratándose igualmente de un acto de libertad que deja de lado acciones de subordinación (1984, pág. 13). Esta última idea es soportada por Giroux (2003), quien hace referencia a una pedagogía como práctica cultural y a un tipo de formación que reivindica el valor del conocimiento popular, de la importancia de los afectos en la construcción del conocimiento y el papel del respeto por las diferencias.

²³ Licenciada en Educación Física, recreación y Deportes, Magister en Administración Educativa. Doctora en Ciencias de la Educación. Docente investigadora de la Universidad del Atlántico. Directora Artística de la Corporación Cultural Barranquilla y de la Fundación Centro Artístico Mónica Lindo. Investigadora adscrita al Ministerio de Ciencias. Autora de varios libros en la línea de cuerpo, educación, fiesta y memoria.

Danza tradicional y Comparsa en el Carnaval de Barranquilla

En el contexto del carnaval se asume la *danza* como aquellas expresiones que tienen patrones básicos de interpretación, los cuales devienen de una generación a otra con coreografías y pasos determinados, al igual que una vestimenta característica; su musicalidad es la misma, y en términos de contenido, poseen un carácter que puede ser “de galanteo” como es el caso de la *Cumbia*, o bien, “guerrero”, como ocurre en la danza del *Paloteo* y el *Congo*, “laboreo” como en las pilanderas, entre otras.

Por su parte, las comparsas se constituyen en un grupo de personas que se reúnen en torno a una temática que les llame la atención, donde se generan coreografías y pasos libres. Los atuendos reflejan la creatividad de sus miembros. La música puede ser cualquiera y, por lo general, no se supedita a patrones de movimiento devenidos de la tradición.

Durante el proceso investigativo, debido al concierto de manifestaciones que componen el gran repertorio carnavalesco, se decidió delimitar la población en estudio, a unas cuantas agrupaciones que hacen parte de la modalidad danza, y a otras que conforman las llamadas comparsas, en concreto, las referidas a las comparsas de fantasía.

Resultado de los procesos de inmersión realizados en el desarrollo de sus prácticas, se pudo identificar que existen unos modelos de formación basados en el disciplinamiento, modelo de formación a partir de la emocionalidad colectiva, y un modelo basado en la construcción colectiva (Lindo de las Salas, 2021).

Modelo de Formación basado en el disciplinamiento

Las danzas tradicionales del Carnaval parten de una práctica común que es la imitación, sin embargo, existen aspectos que le diferencian unas de otras, al encontrar que la imitación por sí sola no es el detonador que propicia el aprendizaje en todas las agrupaciones o al menos el logro de los propósitos que se traza el director. En particular en la danza del Paloteo el rigor, la disciplina y la repetición constante es un factor imprescindible para garantizar su sincronía, perfección y permitir el cuidado del cuerpo evitando posibles lesiones o accidentes, por el manejo de los palos que emplean para sus maniobras.

La coordinación en la ejecución coreográfica del Paloteo y en danzas de relación como los Coyongos o los Goleros, se complementa con la conciencia rítmica y la memorización de versos recitados por cada integrante. La disciplina es el centro de la práctica formativa y se representa con el silencio, la atención, la imitación y la ejecución coordinada. Estas prácticas formativas se asemejan a los modelos de la pedagogía tradicional de las escuelas formales, en el que el profesor lleva el control absoluto de la información lo que lleva a una disciplinarización de los cuerpos que en palabras de Mandoki (2006), “se ejerce como mecanismo de impresión para el control de la dramática por la retórica hacia el flujo unidireccional de la información” (P.150). Se repite una y otra vez hasta lograr el propósito y la réplica de esquemas coreográficos que devienen de la herencia ancestral.

Modelo de formación basado en la emocionalidad colectiva

En los procesos de observación de los ensayos de danzas de Congo (lo que ellos llaman “el ensaye”), se devela un aprendizaje basado en la imitación de movimientos, pero también importa la demostración del ánimo, el ímpetu, la alegría, el goce. Si bien los integrantes imitan a un líder (capitán o caporal), ejecutan los movimientos cada uno a su manera, dando prioridad al disfrute y espontaneidad lo cual se asocia a la facilidad de sus pasos. Se trata de seguir al primero en figuras emparejadas, serpenteantes, circulares, que se suscitan de manera repetitiva durante todo un recorrido.

El líder anima e invita a gritos y vivas voces que se convierten en el motor de los desplazamientos y coreografías. Acción similar sucede en las agrupaciones de Cumbia, donde existe cierta libertad propia de su interpretación en parejas. La emocionalidad colectiva, no implica un lineamiento coreográfico rígido, sino que se parte más bien de la espontaneidad de algunos pasos básicos.

Desde el punto de vista pedagógico, las prácticas formativas en esta modalidad privilegian el disfrute, lo lúdico, la espontaneidad, el papel del cuerpo considerando sus necesidades emocionales, “realzando la condición del ser humano es estar en constante relación con el mundo” (Freire, 2005, pág. 140). Se asocia por tanto a la necesidad de producir satisfacciones, potenciando su lugar en la fiesta.

Modelo de formación basado en la construcción colectiva

Por lo general, en el espacio formativo de las agrupaciones de danza tradicional, la preparación dancística para participar en un evento carnavalero se resuelve en medio del rememoro de los pasos habituales y los movimientos convencionales, pues los patrones básicos de ejecución son inmodificables. No obstante, la realidad es distinta en el contexto de las comparsas.

Dado que cada año la exigencia de participación es intensa, estas agrupaciones se enfrentan a la necesidad de pensar en estructuras coreográficas novedosas y con un alto grado de dificultad. Formar parte de una comparsa implica varias cosas: La primera es la necesidad crear de manera colectiva, donde cada integrante proponga y aporte a la construcción de aquello que interpretarán ante los ojos de miles de espectadores.

Lo segundo es la importancia de identificar que la figura del emparejamiento clásico de hombre-mujer no ocurre, pues la decisión de las coreografías, de la música y el vestuario se da a partir de reconocerse de forma individual, y no en la clásica formación de hombre y mujer.

También se atiende a los gustos de los participantes y se construyen las rutinas de pasos y figuras a partir de la opinión de los integrantes sobre todo los que poseen más experiencia en el campo de la coreografía. Se construyen pasos de manera colectiva, se aprenden de manera imitativa y se interpretan de forma integrada. Se presta especial atención a la

preparación e imagen del cuerpo, sobre todo para poder estar a nivel de los estándares que exigen los diseños de sus atuendos.

A manera de conclusión

El espacio antropológico del Carnaval de Barranquilla y en particular de sus agrupaciones, reflejan unas prácticas que ritualizan formas de asegurar la continuidad de las tradiciones. Por lo tanto, es en las prácticas formativas donde se evidencian las relaciones de poder y se reflejan las simbolizaciones en torno a lo cultural. Hoy, el mundo global e intercomunicado conlleva a la necesidad de que quien lidera el acto formativo, sea consciente de la importancia de la reflexión, la participación, tanto como la repetición. En la medida en que los hombres son capaces de reflexionar sobre su hacer, su rol en el grupo humano en sí mismo y en el mundo que le rodea, pueden contribuir en la transformación o conservación de aquello que les interesa.

Es notorio como algunas danzas tradicionales se han lanzado a la experimentación coreográfica simétrica que caracteriza a las comparsas. También se observa el debilitamiento de algunas danzas ante la poca afluencia de jóvenes en las mismas, fenómeno que puede cambiar el rumbo de las estrategias que se han implementado para garantizar la salvaguardia de la fiesta patrimonial y sus expresiones danzarias. Por lo tanto, la responsabilidad de mantener vigente la tradición, se centra especialmente en la reflexión sobre la pertinencia de las prácticas formativas que develan el uso de métodos del siglo XIX, con maestros del siglo XX que forman a jóvenes del siglo XXI.

REFERENCIAS

- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.
- Freire, P. (1969). *Pedagogía del oprimido*. Mérida: El lápiz Rebelde.
- Freire, P. (2005). *Education for critical consciousness*. London: Continuum.
- Giroux, H. (2003). *Pedagogía y política de la esperanza*. Buenos Aires: Amorrourto.
- Hegel, G. (1984). *Lecciones sobre filosofía de la religión*. Madrid: Alianza.
- Lindo de las Salas, M. (2021). Representaciones sociales de las prácticas formativas del cuerpo en el Carnaval de Barranquilla. *tesis Doctoral*. Barranquilla.
- Lindo de las Salas, M. (2014). Los procesos de formación en danza. Cathedra. Barranquilla.
- Mandoki, K. (2006). *Prácticas Estéticas e Identidades Sociales. Prosaica Dos*. México: Conaculta. Fonca. Siglo XXI Editores.

LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA, DE LO INFORMAL A LO FORMAL

James González Mata²⁴
Armenia, Quindío

Muchas de las referencias de la educación artística en un país como Colombia, han nacido principalmente y a lo largo de los años, de las experiencias vividas y construidas en los territorios, como una muestra de la recuperación y de la consolidación de espacios de participación de las comunidades en torno a la construcción de sus patrimonios.

La región cafetera o llamada el triángulo del café en su contexto, no ha sido ajena a esta dinámica de desarrollo de la educación y la formación artística, y más específicamente el departamento del Quindío, es una muestra de la construcción multicultural con la cual fue creada y consolidada como departamento, puesto que nuestras manifestaciones dancísticas derivan de los aportes de los ancestros, caucanos, tolimenses, cundinamarqueses, boyacenses y por supuesto antioqueños; siendo cada uno de ellos vinculantes de las tradiciones que actualmente tiene esta joven región del país.

Desde esta perspectiva es que muchas de las posibilidades de desarrollo de la danza, de su formación, de su consolidación y de su enseñabilidad han sido determinadas por tradiciones heredadas y en una gran parte por el aporte que hicieron en el departamento, maestros foráneos, que llegaron a establecerse en la región. Uno de estos casos es el del maestro de la danza tradicional James González Mata, quien inicio sus procesos de formación y docencia en danza en el departamento del Valle del Cauca, y que luego de trasegar por todo el país, en una dinámica empírica de trabajo de campo y de construcción de su propio quehacer, llega hace más de 45 años al departamento del Quindío y específicamente a la ciudad milagro de Colombia, Armenia.

Desde su llegada a la ciudad inicio una dinámica formativa amparada desde la institución educativa INEM José Celestino Mutis de Armenia, como docente oficial, y fue allí en donde fundo junto a un grupo de egresados de la misma institución hace ya 35 años, la Fundación Cultural del Quindío FUNDANZA; una institución que después de nacer como un grupo de danza, se ha convertido en una organización educativa, investigativa, artística y cultural de las más importantes en el occidente de nuestro país.

La labor del maestro James, ha sido sin lugar a dudas la de propiciar y generar en el departamento del Quindío, una propuesta académica y educativa que vincule las áreas de la educación artística entre ellas la danza, como elemento formador de todos los niños y

²⁴ Fundador y director de la Escuela de Formación Artística y Cultural Fundanza.

jóvenes en su entorno escolar, y así mismo estas dinámicas de formación de la danza sean validadas y establecidas como áreas de la formación y el conocimiento; así mismo la labor investigativa ha marcado y nos ha dejado resultados importantes en el quehacer dancístico de la región, puesto que gracias a la labor de él, se han podido establecer hallazgos dancísticos que posteriormente se han convertido en iconos de la danza y el baile en Colombia como lo es por ejemplo "El juego de la esgrima con peinilla" o llamado en todo el país como "El juego de los macheteros del Quindío".

Sumado a todo este ejercicio creativo e investigativo la labor del maestro James ha sido reconocida y validada por el diseño de un programa educativo bandera a nivel nacional como lo es el programa de preescolar, básica y media con énfasis en educación artística, el cual durante 18 años funcionó como un programa mixto entre la escuela normal superior del Quindío y Fundanza y que para el 2023 ya se consolida como un programa único y ofertado por la Fundación Cultural del Quindío FUNDANZA, a través de su institución educativa legalmente establecida y que a la fecha cuenta con 600 estudiantes en sus aulas; así mismo esta importante labor del maestro James se reconoce por su construcción y producción textual, en las cuales se encuentran currículos de formación en danza tradicional, además de cartillas de formación y procesos de investigación. Actualmente esta experiencia se confirma y se ha consolidado, gracias a su representatividad en el sector de la región que lo ha llevado incluso a ser secretario de cultura del departamento del Quindío en los años 2016 - 2019, periodo en el cual supo consolidar muchos programas y proyectos entre los cuales se destacan el proyecto de "Primarias Artísticas" y "Profesionalización de Artistas" entre muchos más.

Desde la perspectiva formativa realizada a lo largo de todos estos años, la formación en danza en una ciudad como Armenia y el Departamento del Quindío se ha venido trazando en una visión que va desde la formación informal hasta llegar a espacios de formación profesional a través de oportunidades ofertadas por universidades de otras regiones que han extendido sus procesos a nuestra ciudad. Es así que partiendo desde este camino de la educación informal encontramos para el Quindío el desarrollo de una disciplina en la cual se busca no solo formar un bailarín o bailarina, sino que por el contrario se permita construir formación con una visión más enfocada a la formación de formadores, y en la cual se destaca que los resultados de estos procesos han egresado artistas con capacidades de interpretación, tutores, maestros, líderes y gestores de la danza.

Los elementos, estrategias y herramientas pedagógicas que se vinculan en la formación dancística de carácter informal en la región, no difieren mucho del método tradicional de la danza en donde la emulación, el proceso memorístico y la generación de espacios de creación conjunta o cooperativa, logran desarrollar espacios de creatividad y de desarrollo de competencias dancísticas.

Para la danza tradicional elementos como el calentamiento, el estiramiento, la rutina, la técnica y el trabajo con ritmos de base por cada una de las regiones del país, hacen que cada uno de los artistas identifique las dinámicas de la danza nacional, de tal forma que le

permite después de este conocimiento la generación de espacios de montaje y creación cooperativa, aspectos que se denotan en la promulgación de obras artísticas y de muestras dancísticas.

Avanzando en los procesos educacionales existentes y aplicados al contexto en mención, vemos la incorporación y establecimiento de espacios de formación en los niveles técnicos, en donde Armenia, el Quindío y Fundanza, se destaca por ser pionero en la generación, creación e implementación de programas de este tipo en el país, además de generar los espacios para la construcción de mesas sectoriales en artes, de donde han sido gestadas algunas de las normas de competencia laboral que sirven de base para estos programas.

La formación técnica en danza en Colombia, está limitada al trabajo de competencias interpretativas y sugiere la formación específica en el campo de la práctica de la danza en sus diferentes géneros o variantes, pero en ninguna medida capacita o forma para elementos pedagógicos, cuando de proceso técnicos se trata, actualmente existen muy pocos programas técnicos en el país; y en el caso específico de Armenia existen 3 programas uno en el campo de la danza, de la música y del teatro, todos ofertados por Fundanza como institución privada de educación.

Pasando a los procesos de formación formal encontramos la dinámica exitosa que ha generado el programa de preescolar, básica y media en educación artística, puesto que permite que las áreas de la danza, la música, el teatro y las artes visuales, hagan parte por separado de un proceso de formación y no como tradicionalmente se presenta en los modelos de educación artística que se imparte en la gran mayoría de instituciones educativas del país; este proceso ha permitido no solo la generación de espacios laborales, formativos e investigativos más amplios, sino que además ha logrado posicionarse en el país, como un modelo a seguir por muchas más instituciones y que gracias a sus resultados ha permitido la construcción de espacios de dialogo pedagógico en torno a estas experiencias formativas.

El desarrollo de estos programas formales de educación artística, nos conlleva a la generación de herramientas, currículos, secuencias, planeaciones y demás elementos que están presentes en la educación tradicional, pero que en esta ocasión tiene como foco y objeto de desarrollo las artes y la danza, estableciendo así programas de formación por edades, grados, contenidos, estrategias que nos conllevan a gestionar preguntas problematizadoras, ejes temáticos, juicios valorativos de formación y todo un esquema pedagógico para cada uno de los niveles de estudio presentados.

Por último, la labor de la educación superior es fundamental para la consolidación de escenarios pedagógicos propicios para la danza en el país, pero la realidad es que en una ciudad como Armenia y el Quindío se adolecen de estos espacios, puesto que durante toda su historia no ha existido nunca un programa de danza, ni mucho menos una facultad de artes, a pesar de que en los últimos años se ha venido incrementando la cantidad de universidades en la ciudad.

La danza y su formación se viene construyendo en el Quindío sobre las bases sociales y la generación de espacios principalmente de carácter privado que han permitido consolidar una disciplina que enaltece la labor cultura de la región y la posiciona como una de las más importantes y llamativas del país.



MINISTERIO DE CULTURA

37° FORO NACIONAL DE EXPERTOS EN DANZA

Metodologías para la enseñanza de la danza folclórica desde el contexto de los territorios colombianos



Mayo 19 al 21 / 2023

Universidad Antonio Nariño

Cra. 7 # 16-75

Bogotá - Colombia

Ponentes

Mónica Lindo

Universidad del Atlántico
Barranquilla

Carlos Vásquez

Universidad de la Paz
Barrancabermeja

James González

Fundanza
Armenia

Angélica Nieves

Universidad Antonio Nariño
Bogotá

Juan David Barbosa

Centro Cultural Bacatá
Funza

Cristian Pacheco

Investigador
Barranquilla

Javier Álvarez

Casa Danza
Medellín

Hanz Plata

Universidad Distrital
Bogotá

Luisa Gómez

Instituto Popular de
Cultura
Cali

Jaime Castro

Fundación Caminos e
Identidades
Santa Marta

Pedro Murillo

Escuela de Bellas Artes y
Humanidades
Sincelejo

Organiza



En alianza con



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
Facultad de Ciencias y Educación
Licenciatura en Educación Artística

UAN
UNIVERSIDAD
ANTONIO NARIÑO

Bogotá, Colombia
21 de mayo de 2023