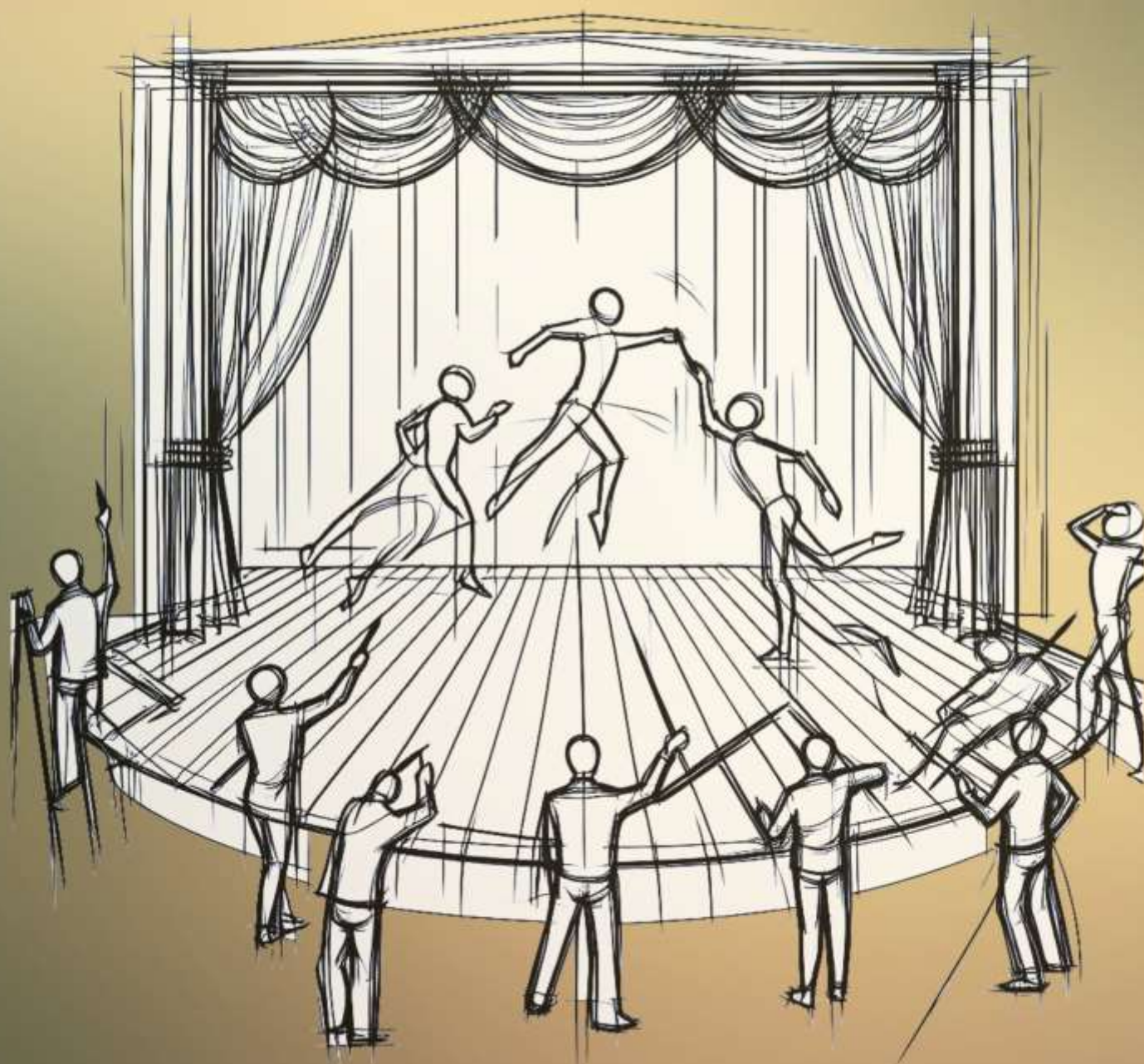


# Memorias

## 38° Foro Nacional de Expertos en Danza

LA COMPOSICIÓN COREOGRÁFICA  
EN LA DANZA FOLCLÓRICA

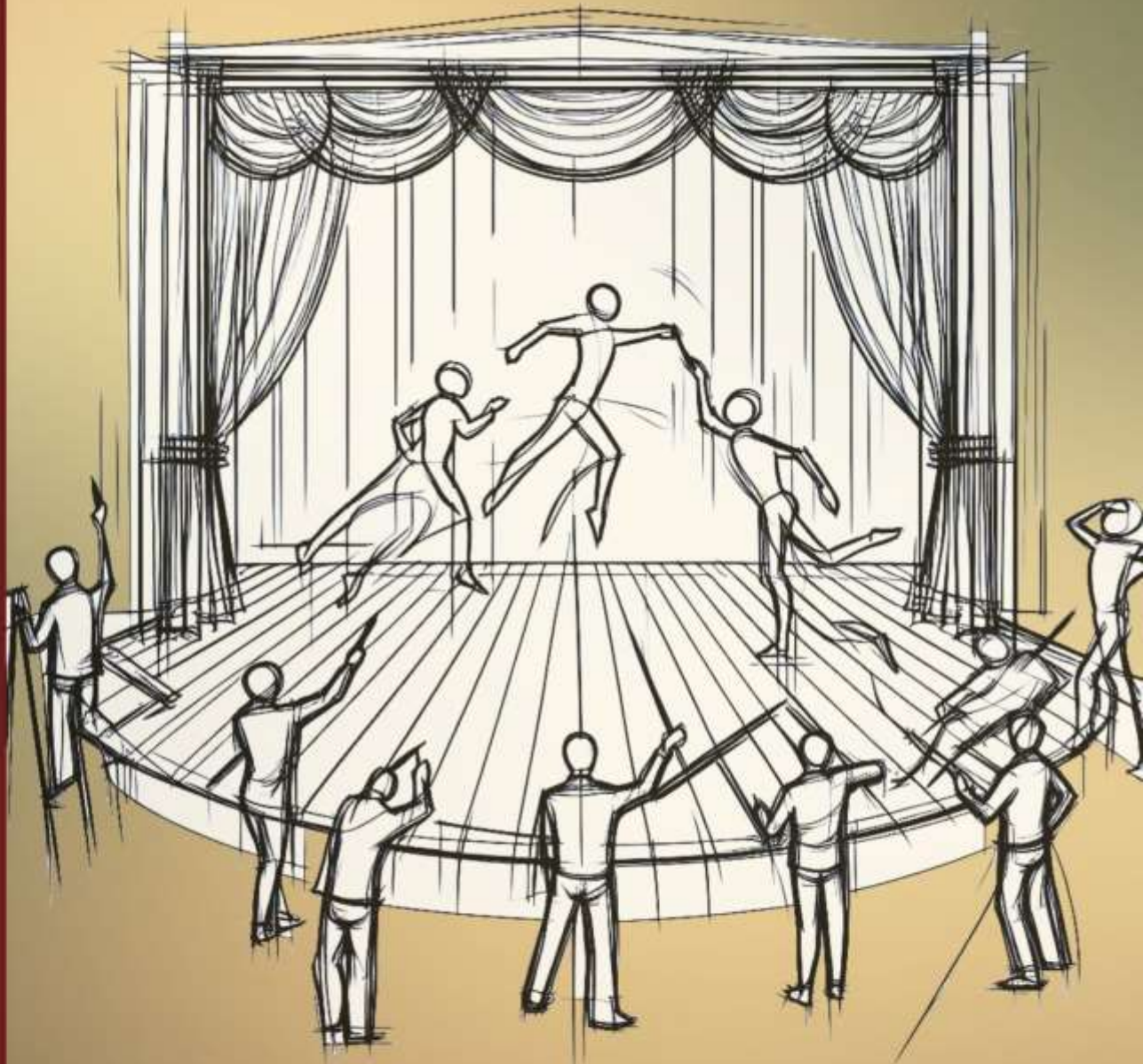


# 38° Foro Nacional de Expertos en Danza

LA COMPOSICIÓN COREOGRÁFICA  
EN LA DANZA FOLCLÓRICA

MAYO 10 AL 12 / 2024  
BOGOTÁ D.C.

SEDE IBÉRICA  
UNIVERSIDAD  
ANTONIO NARIÑO  
CRA. 7 # 16-75



Organiza



En alianza con



© Varios autores  
© Asociación Los Danzantes Industria Creativa y Cultural

**Foro Nacional de Expertos en Danza**

ISSN 3028-3779  
Publicación Anual  
Número 38. Mayo de 2024  
Asociación Los Danzantes Industria Creativa y Cultural

**Organizado por**

Los Danzantes Industria Creativa y Cultural  
Director: César Augusto Monroy Bocanegra  
Coordinador académico: Mario Alejandro Monroy Guzmán  
Productora Logística: Adriana Marcela Vásquez  
Realizador audiovisual: Mario Alexander Veloza Zea

**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 Cultural 2024  
Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes

Los Danzantes Industria Creativa y Cultural  
Calle 19A # 96C-04, Bogotá, Colombia  
Tel: +57 3054113333  
info@losdanzantes.org  
www.losdanzantes.org

Para la citación parcial o total de los artículos debe citarse la fuente.

## CONTENIDO

<b>LA COMPOSICIÓN ESCÉNICA COMO DIÁLOGO CULTURAL: PERSPECTIVAS DESDE EL DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS DE LA UNIVERSIDAD ANTONIO NARIÑO</b>	
Angélica del Pilar Nieves Gil y Francisco Alexander Llerena .....	5
<b>ENTRAMAR PARA CREAR</b>	
Hanz Plata Martínez.....	11
<b>LAS HERENCIAS DEL FOLCLOR ESCÉNICO</b>	
Nicolás Silva Bermúdez.....	15
<b>LA VERDADERA CREACIÓN</b>	
Sofía Liliana Fonseca Montoya .....	19
<b>DE LA CREACIÓN Y LA COMPOSICIÓN EN LA TRADICIÓN</b>	
Julián Albarracín Ayala.....	22
<b>EL MOVIMIENTO PURO</b>	
Winston Berrio Zapata.....	29
<b>EL DRAMATURGISTA Y LA DECONSTRUCCIÓN EN LA DANZA</b>	
Álvaro Fuentes Medrano .....	32
<b>LA COMPOSICIÓN COREOGRÁFICA DESDE LA EXPERIENCIA DEL BALLET FOLKLÓRICO DE ANTIOQUIA</b>	
Zuleima Asprilla.....	36
<b>EL FOLCLOR COMO APELATIVO</b>	
Juan David Barbosa Silva.....	39
<b>LA COMPOSICIÓN COREOGRÁFICA EN LA DANZA FOLCLÓRICA: CASO DE UNA INSTITUCIÓN DEL CARIBE COLOMBIANO</b>	
Mónica Lindo De Las Salas.....	42
<b>DE TRAZOS Y RAYONES, COMPOSICIÓN Y NARRATIVAS</b>	
Carlos Vásquez Rodríguez .....	46

## **LA COMPOSICIÓN ESCÉNICA COMO DIÁLOGO CULTURAL: PERSPECTIVAS DESDE EL DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS DE LA UNIVERSIDAD ANTONIO NARIÑO**

**Angélica del Pilar Nieves Gil<sup>1</sup>**

[angenieves@uan.edu.co](mailto:angenieves@uan.edu.co)

**Francisco Alexander Llerena Avendaño<sup>2</sup>**

[coordinador.escenicas@uan.edu.co](mailto:coordinador.escenicas@uan.edu.co)

Universidad Antonio Nariño  
Bogotá D.C.

En el Departamento en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño, hemos desarrollado a la largo de 46 años la valiosa labor de formar maestros artistas a partir del principio artístico pedagógico de la Vivencia<sup>3</sup>. Este principio a manera de triada interdisciplinar: artística - pedagógica - investigativa, nos ha permitido el encuentro con las culturas en los diferentes territorios en nuestro país. En estas cinco décadas, el principio artístico - pedagógico se ha ido consolidando, especialmente desde los estudios realizados en las líneas de investigación Tradición y producción artística y Pedagogía vinculada a los actos de creación, del grupo de investigación Didáctica de las Artes Escénicas<sup>4</sup> desde el año 2014.

---

<sup>1</sup> Directora artística, maestra e investigadora. Candidata a doctor en Educación de la (USTA), Doctorante en Ciencias sobre el arte (ISA) - Cuba, Magister en Desarrollo Educativo y Social (UPN), Especialista en Docencia del Arte Dramático, Licenciada en Danza y Teatro (UAN). Investigadora Senior, Par evaluador - categorizadora por Minciencias. Docente en la Universidad Antonio Nariño - Líder del Grupo de Investigación Didáctica de las Artes Escénicas UAN. Directora general de la Fundación cultural y artística Acto Kapital.

<sup>2</sup> Actor, director, dramaturgo, investigador y docente de teatro. Candidato a doctor en Educación (UAN). Magister en Escrituras Creativas (UNAL). Especialista en Pedagogía y Docencia Universitaria Maestro en Artes Escénicas (USB). Creador. Desde 1999 miembro activo de Polymnia Teatro. Su labor en investigación+creación en el contexto nacional e internacional le ha otorgado la categorización como Investigador Asociado - Par evaluador reconocido por Minciencias. Desde el año 2014 director del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño.

<sup>3</sup> Aprendizaje experiencial en el que el maestro artista en formación se configura como el centro de la acción educativa que, movido por impulsos se afecta en la interacción con otras culturas y estéticas, sufriendo transformaciones de tipo cognoscente, sensitivo, socio afectivo y valorativo.

<sup>4</sup> Grupo de investigación categorizado en A1 por Minciencias/ convocatoria 2021.

De manera específica en este texto, nos situaremos en el quehacer de la composición motivada en las tradiciones con pretensiones de presentación en la escena, a partir de la invitación realizada por los Danzantes Industria Cultural en el marco del 38° Foro Nacional de Expertos En Danza.

En primera instancia, la labor artística de la composición coreográfica, la estimamos como una de las formas de expresión tangible de la creación escénica motivada por las manifestaciones artísticas y socio culturales de los diferentes pueblos que cohabitamos en Colombia. Que, a partir del aprendizaje experiencial, nutre un ámbito específico de investigación en artes, 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 la cultura popular (Nieves y Llerena, 2018 a).

En este sentido de manera preliminar abordamos la noción de Creación, a partir de los desarrollos de la teoría sociocultural de Vygotsky (2003) "como aquella actividad que produce algo completamente nuevo, no solo en términos de objetos tangibles, sino también en la organización de pensamientos y sentimientos que son únicos del individuo" (p. 5). Es de aclarar que la actividad humana creadora, produce algo nuevo, pero no desde la nada o desde la inexistencia, es decir la actividad creadora es una actividad combinadora, en la medida que implica la creación de nuevas imágenes o acciones, cuyo origen emerge en las reproducciones de experiencias pasadas, pero que, transita hacia combinaciones transformadoras de elementos de esas experiencias, en algo nuevo.

Y es precisamente en esa combinación de experiencias vividas, donde nos situamos para los procesos de creación escénica, gestados en la vivencia en los diferentes territorios en los que compartimos las experiencias culturales, entre los pueblos que cohabitamos en Colombia a través de la Experiencia Artístico Pedagógica al Estado Actual de la Tradición (EAPEAT)<sup>5</sup>.

Ahora bien, la actividad creadora al movilizarse en un proceso creador, según lo refiere (Einstein, 1922 citado en Rodríguez, 1996), consiste en seguir la intuición apoyada en un contacto simpático con la experiencia, pues toda actividad combinatoria resulta del ciclo interdependiente entre lo imaginativo y lo vivido. De esta forma, lo imaginativo emerge de la línea base de la experiencia y se impulsa desde los puntos de fuga hacia horizontes del universo creador.

En este sentido, el maestro artista que transita la triada interdisciplinar artística - pedagógica - investigativa en el trayecto de formación, vive experiencias que lo ingresan en la fase de gestación del proceso creador, de la que habla Einstein (1922) en sus notas autobiográficas.

---

<sup>5</sup> La EAPEAT, entendida como la experiencia de carácter investigativo que posibilita el acercamiento, la indagación y la reflexión en torno a las tradiciones vivas en las poblaciones portadoras de la tradición a lo largo del territorio nacional.

Durante la gestación el maestro artista se alimenta de los acontecimientos emocionales, sensitivos y cognitivos, que preceden al alumbramiento de las nuevas ideas.

En el Departamento de Artes Escénicas, la fase de gestación es equiparable a dos de las etapas metodológicas del Principio artístico pedagógico de la Vivencia:

- a. Contextualización y Atmósfera, etapa en la que se orientan las bases, los fundamentos y las técnicas, se aprecian obras, se observan películas, se leen historias, se estudian diversas fuentes documentales, se estudia el material recabado en anteriores EAPEAT, entre otros referentes posibles que puedan alimentar el proceso.
- b. La EAPEAT, en esta etapa, primero se planea la aventura etnográfica, se diseñan objetivos, instrumentos de recolección de datos y el cronograma de actividades para la realización del trabajo de campo de carácter etnográfico a las diferentes manifestaciones socioculturales del país. Esta etapa se configura como un espacio genuino para que los maestros-artistas vivan in situ las manifestaciones tradicionales, populares y escénicas de las culturas estudiadas.

En la EAPEAT se logra correlacionar la información trabajada en la etapa de contextualización y atmosfera, alcanzando así la construcción de un conocimiento enriquecido por la interacción con las personas oriundas de las culturas, mediante la observación participante en las prácticas artísticas y culturales (danzarias, teatrales, musicales, plásticas, literarias y gastronómicas entre otras) en los territorios, fiestas y carnavales de nuestro país (Nieves y Llerena, 2018 b).

En este sentido, el maestro-artista en formación se posiciona como el eje central del aprendizaje experiencial, convirtiéndose en el protagonista de la acción educativa. Inspirado por los principios de Dewey, el aprendizaje del maestro-artista está motivado por una serie de impulsos fundamentales: el social, el creativo, el expresivo y el investigativo (Dewey, 1998). En consecuencia, se vuelve esencial que se comprometa al acercamiento

con otras culturas diferentes a la propia, que se comprometa a interactuar y construir vínculos socioculturales, estéticos y éticos. Estos compromisos deben llevarlo, inevitablemente, a experimentar las transformaciones que surgen de este intercambio mutuo, un fenómeno también explorado por Dewey.

Continuando con el proceso creador argumentado por Einstein (1922), abordamos la fase del Clímax, momento de emergencia de las grandes ideas, acontecimiento que deviene del complejo periodo de gestación, fase que es equiparable primordialmente con una de las etapas del Principio artístico pedagógico de la Vivencia: La indagación epistémica y creativa. En esta etapa sucede el Laboratorio de creación, como un espacio en el que se trabaja con la información recabada, construida, recopilada, en las anteriores etapas y en un diálogo entre las disciplinas artísticas.

En este periodo los maestros artistas en formación se sumergen en el alumbramiento creativo, valiéndose de toda la información como detonante, proponiendo escenas, imágenes, historias, acciones, coreografías, secuencias de movimiento, ejercicios, canciones... que, mediadas por los maestros, se configurarán en las dinámicas de creación desde el trabajo colectivo por comisiones (dramaturgia, danza, música, vestuario, escenografía).

Como última fase del proceso creador estructurado por Einstein (1922), abordamos la fase de Plasmación o elaboración, equiparable con la etapa de: Indagación epistémica y creativa, las nuevas creaciones se constituyen como el resultado del trabajo colaborativo, en equipo, experiencial, alrededor de una inquietud o necesidad creativa, surgen en laboratorio y se configuran como material escénico, proyectado a interactuar con las diferentes comunidades de los territorios, y susceptibles a socializar escénicamente con diversos los públicos.

Tras abordar las cuestiones epistémicas y metodológicas vinculadas a la creación y el proceso creador, en este texto, afirmamos la Composición Escénica. Preferimos este término sobre "la composición coreográfica" de manera deliberada, apoyándonos en la perspectiva transdisciplinar que concibe dicha composición como una organización de saberes estéticos, impulsados por expresiones socioculturales.

La transdisciplinariedad se extiende más allá de las disciplinas al enfocarse en: a). los elementos que se sitúan entre distintas; b). los aspectos que las interconectan; y c). los componentes que las trascienden. Desde esta perspectiva, se comparte el objetivo de generar un conocimiento correlacional y complejo, intrínsecamente inacabado, que persigue el diálogo y la revisión continua de sus descubrimientos. Tal perspectiva posibilita la inclusión de conocimientos y prácticas frecuentemente subvalorados por los estándares disciplinarios tradicionales, integrando no solo saberes, sino también identidades, métodos de aprendizaje, estrategias de creación y composición, hibridaciones culturales y la transmisión de experiencias, entre otros aspectos (Pérez, 2014).

En este contexto, la perspectiva transdisciplinar no reconoce un punto de vista disciplinario único, sino que admite múltiples interpretaciones de un fenómeno. En este caso, una manifestación sociocultural, que se puede conceptualizar como un prisma con varias facetas o niveles, superando el paradigma disciplinario, que tiende a ser totalizador. En este sentido, los saberes ancestrales y cotidianos, activados en los territorios de Colombia podrán generar sinergias entre diversidades culturales, acciones abiertas, creativas, dinámicas y flexibles, para propiciar composiciones escénicas más amplias y empáticas con las realidades diversas.

Si bien el horizonte epistémico de la composición escénica en las líneas de investigación del grupo Didáctica de las Artes Escénicas es transdisciplinar, es propio apuntar que en la praxis las experiencias de creación y composición escénica que hacen parte de nuestros proyectos creativos, han alcanzado la perspectiva interdisciplinar.



A continuación, presentamos el caso de la creación ¡Óyelo! Narrativas afrodiaspóricas de cantadoras bullerengueras.

Esta obra interdisciplinar aborda el Bullerengue como manifestación cultural de la diáspora africana en Colombia, arraigado en la herencia que trashumó con el desplazamiento de familias a través de varios municipios del Caribe colombiano (Nieves y Llerena, 2018 c). Esta creación aborda el cuerpo como agente colectivo vivo, para la transmisión de la memoria y la identidad en los territorios culturales de la familia extendida, valiéndose de los códigos gestuales propios en la interacción entre los tamboreros, tamboreras, las bailadoras y bailarines. Como elemento central para la composición, la presencia primigenia de la rueda, se describe como flujo de valor histórico-cultural, desde donde surge y se perpetúa la diáspora generacional.

Las narrativas afrodiaspóricas en ¡Óyelo! articulan el pensamiento a través del movimiento, los gestos, la voz cantada, el baile y relato, respondiendo al llamado ancestral del tambor. ¡Óyelo! explora cómo la tradición del Bullerengue ha trascendido sus orígenes para influir en territorios diversos y distantes, y lo narra desde la figura de Encarnación, el espíritu del Bullerengue, que elige a custodios de su legado en territorios y culturas lejanas, con el propósito de que esta práctica se difunda a través de la diáspora.

Las ideas que impulsaron la composición escénica se configuraron desde el diálogo interdisciplinar de la danza, la música, el teatro, la plástica y las artes visuales, de esta manera revelaron algunos aspectos fundamentales de la condición afrodiaspórica de la familia extendida del bullerengue, como: i) la tradición de este baile cantado se encarna en cuerpos que, motivados por el deseo de tocar, cantar y bailar, entrelazan generaciones en un diálogo intergeneracional. ii) la geometría de la rueda, como centro de reunión, perpetúa la memoria y refleja principios de libertad en una espiral continua. iii) el flujo primigenio de las identidades en la cultura bullerenguera, ha transitado por las aguas de los mares y los ríos intercontinentales, se ha transformado en América y ha persistido a través del baile cantado, que evoca sus dolores, anhelos, recuerdos y quimeras.

Esta creación fue realizada gracias a la coproducción entre el Departamento de Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño, la Fundación Cultural y Artística Acto Kapital y el programa de Música de la Universidad Incca de Colombia, obteniendo reconocimiento nacional e internacional y clasificación como producto Top A1 por Minciencias.

---

## REFERENCIAS

- Dewey, J. (1998). *Democracia y Educación*. Madrid: Ediciones Morata.
- Luna, E. P., Moya, N. A., & Colón, A. C. (2013). *Transdisciplinariedad y educación*. *Educere*, 17(56), 15-26.
- Nieves Gil, A. del P., & Llerena Avendaño, A. (2017). *La vivencia como principio artístico pedagógico en la formación de licenciados en artes escénicas*. *PAPELES*, 9(18), 56-62.
- Pérez Ruiz, M. L. (2014). *Sobre la hibridación y la interculturalidad en el postdesarrollo. Para un diálogo con Arturo Escobar*. *Cultura y representaciones sociales*, 9(17), 74-109.
- Rodríguez, J. P. (1996). *Inspiración: asuntos íntimos sobre creación y creadores*. Cooperativa editorial magisterio.
- Vygotsky, L. S. (2003). *La imaginación y el arte en la infancia* (Vol. 87). Ediciones Akal.

## ENTRAMAR PARA CREAR

**Hanz Plata Martínez<sup>6</sup>**

[hanzplata71@gmail.com](mailto:hanzplata71@gmail.com)

Universidad Distrital Francisco José de Caldas  
Bogotá D.C.

Pensar la composición en la danza folclórica devela una larga ruta que lleva a los maestros y folclorólogos que diseñaron (haciendo uso de los lenguajes escénicos universalmente reconocidos) un compendio de danzas que se han convertido en referente para identificar los cuerpos que habitaron y aun habitan diversos territorios del país.

Desde esta perspectiva se abre el debate sobre lo que es o no es folclórico o tradicional en el contexto colombiano, tocando fibras sensibles frente al arduo trabajo de los maestros que han procurado mantener un legado importante en la construcción de nuestra danza patrimonial, pero ¿qué pasa con los cuerpos nuevos que hacen danza tradicional o folclórica en la contemporaneidad?

Alrededor de la reflexión antes esbozada surge este escrito, que desde la experiencia expone dos momentos, uno frente al hecho creativo de componer y otro frente a las indagaciones que se hacen desde Entramado grupo de investigación-creación.

### **1. Sobre la exploración, creación y composición**

La danza tradicional está siempre colmada de escenarios cambiantes en el tiempo, develando dramaturgias-otras que permiten al sujeto-cuerpo entenderla y sentirla desde lugares distintos a la repetición mecánica de secuencias de movimiento.

Referirse a la experimentación, la creación o la composición en este tipo de danza, es encontrarse con un terreno abonado para que los “nuevos cuerpos”, situados en la contemporaneidad recreen movimientos heredados y reelaboren desde la realidad de sus corporalidades.

---

<sup>6</sup> 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 Programa; Integrante del grupo de investigación INTERTEXTO; 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; Licenciado en Danzas y Teatro de la Universidad Antonio Nariño.

Oscar Vahos expone con respecto a la experimentación y la creación que “la práctica artística precedida por estos dos factores, nos evitarían el purismo de los folcloristas dogmáticos, la ortodoxia interpretativa, la descontextualización, el estancamiento o encasillamiento (...)” (1997. p.98); desde esta perspectiva componer en la danza folclórica exige más que efímeras visitas a los territorios para copiar las manifestaciones de los lugareños, porque es un proceso en cuyas dinámicas el sujeto-cuerpo se reencuentra en los contextos comunitarios y, desde allí, elabora y reelabora códigos heredados desde sus tradiciones y sus identidades.

La composición en la danza folclórica necesita de unos “cuerpos dilatados” que, en palabras de Eugenio Barba (1990), “son cuerpos-en-vida” que entienden sus realidades desde la danza viva y auténtica de los cuerpos colombianos que habitan y danzan en la contemporaneidad.

Antes de fijar o copiar coreografías del compendio folclórico colombiano es primordial situar a los cuerpos-danza para el reencuentro con su estilo de movimiento, tan diverso que dialoga con los otros, pero que se distingue gracias a su carácter, “muchos bailarines no desarrollan su potencial porque sienten que no encajan en una noción estereotipada de lo que debiera ser un bailarín” (Jacop. 2003), moldes establecidos por unos pocos desde hace muchos años, que no responden a la realidad y, por el contrario, se han convertido en nichos de poder y control para cuerpos manipulados y autómatas.

Explorar con y desde la danza folclórica, dista en alto grado del hacer sesiones de “fitness”, es decir, de comprender esta práctica como un permanente “entrenamiento”, una “calistenia” que uniforma a los cuerpos, cerrando la puerta de la creación en las mismas narices de quienes danzan.

El propósito de la exploración en danza tradicional no es puramente físico, implica un lugar holístico, integral, diverso... Un espacio dinámico e interactivo en donde el sujeto-cuerpo pone al servicio de la danza, como si se tratara de una ofrenda, su corporeidad, su “cuerpo-en-vida”.

La composición para la danza folclórica requiere de una investigación permanente, demanda rupturas de formas y esquemas para desestabilizar los puntos de equilibrio (Barba.2009) con el fin de sobrevivir a los nuevos lugares que emergen en y desde la improvisación (Cardona: 2005). La danza tradicional avanza en la contemporaneidad por caminos que se enraízan en una herencia hecha movimiento, libre de rótulos, una danza “nunca terminada, abierta y original” (Vahos. 1997.p.51), una danza viva que es hechura en cambio permanente de la gente que la vive.

## **2. Entramando y tejiendo tradición.**

ENTRAMADO es un grupo independiente de investigación-creación que explora desde la Danza Tradicional Contemporánea (Plata, 2009), concepto que promueve la composición

para la danza desde búsquedas que se alejan de la mimesis y que plantean “entender conscientemente la expresión del cuerpo con el fin de alcanzar una calidad de movimiento en comunicación constante con la corporeidad del sujeto. (2020.p. 89); en estas exploraciones se destacan las diversas dramaturgias que, desde el folclor coreográfico, pueden pensarse y reelaborar al momento de tejer danza en comunidad.

Para ENTRAMADO el tiempo no es una barrera al momento de componer; cada cuerpo participante indaga desde sus saberes previos y encuentra un ritmo colectivo para dialogar y crear a partir de pretextos como la forma, la técnica, las corporeidades, los contextos, entre otros.

ENTRAMADO recorre rutas integrales que buscan una danza tradicional consciente desde el interior de los sujetos; en palabra de Rudolf Laban “las ideas y sentimientos que habitan en el flujo intangible del movimiento” (2020. p.39).

La génesis de la composición en la Danza Tradicional Contemporánea radica en una idea inicial que invita a preguntarse ¿qué danza la tradición desde, con y para el cuerpo? A partir de estas indagaciones, exploraciones e improvisaciones emergen secuencias que buscan reescribir la danza tradicional para la escena. Composiciones que se construyen desde las diversas voces que participan en los procesos, sin discursos ya establecidos, “un alfabeto corporal propio” (Guerra.1999) que, si bien está sostenido en una herencia raizal, “memoria genética cultural” (Pacheco, 2015), también evidencia una cultura permeada por la contemporaneidad.

Estos procesos creativos arrojan formas y secuencias que se organizan y reorganizan desde los encuentros de los cuerpos que exploran de tal suerte que, “(...) gracias a la curiosidad y el inconformismo (natural a los sujetos-cuerpo) se van generando nuevas preguntas de investigación desde la cotidianidad, si bien este es un proceso particular, está ligado a las necesidades y exposición del contexto donde surgen” (Plata 2023 p. 70), arrojando y consolidando textos en movimiento basados en la tradición, pero reescritos.

Los textos escénicos que se fijan desde estos procesos son expuestos ante la comunidad o los expertos para que desde el diálogo se realimenten; por esta razón se afirma que “(...) la danza tradicional por ser una creación subjetiva es creativa en algunos contextos y en otros no, sin embargo, es primordial para los cuerpos reconocer los avances y los contextos donde este (el hecho creativo) emerge” (Plata 2023 p. 72).

ENTRAMADO entonces lleva procesos propios y diversos que responden a las necesidades expresivas de los sujetos-cuerpo que tejen en movimiento y que encuentran en sus herencias corporales lugares indispensables para fortalecer identidades y construir desde, para y con la danza tradicional, conociendo y reconociendo de manera crítica. En palabras de Oscar Vahos “buscando en nuestra realidad, en la producción cultural popular, basados en nuestra historia y contextos, partiendo de lo nuestro a lo universal y no al contrario, cómo podremos crear y desarrollar en nuestros grupos, unas obras de música y danza que se

identifiquen con el pueblo, en lugar de encerrarnos en las torres de marfil rosado como creadores prepotentes e iluminados” (1997. P. 102).

A manera de cierre, este investigador encuentra en la tradición hecha movimiento un nicho ilimitado para la composición, ya que parte de la realidad de los cuerpos que danzan y habitan los diversos territorios, entendiendo este concepto en sentido amplio.

Estas búsquedas deben conocer y reconocer el trabajo de los maestros pioneros como un escenario para explorar-evaluar y como referente vivo en la contemporaneidad, es decir, la composición en este caso debe propender por el fortalecimiento de la danza tradicional colombiana, un lugar en constante cambio que permite al sujeto-cuerpo preguntarse por su deber político frente al hecho creativo de danzar.

---

## REFERENCIAS

- Barba, E. y Savarese, N. (2009) *El arte secreto del actor*. Escenología. México.
- Cardona, P. (2005) **Dramaturgia del Bailarín**. Aire en el agua. México.
- Guerra, R. (1999) *Coordenadas Danzarias*. Unión. Cuba.
- Jacop, E. (2003) *Danzando: guía para bailarines, profesores y padres*, Cuatro vientos. Chile.
- Laban, R. (2020) *El dominio del movimiento*. RESAD. España.
- Pacheco, C. (2015) *La danza tradicional en el aula*. Cency 21. Barranquilla.
- Plata, H. (2020) *Danza Tradicional Contemporánea: rutas e indagaciones para la formación y la creación*. Esfinge. Bogotá.
- Plata, H. (2023) *Danza Tradicional Contemporánea: Experiencias en movimiento de los nuevos cuerpos en el contexto colombiano*. ARCIS. Chile.
- Vahos, O. (1997) *Danza: ensayos*. Infinito. Medellín

## LAS HERENCIAS DEL FOLCLOR ESCÉNICO

**Nicolás Silva Bermúdez**

[n.s.b2@hotmail.com](mailto:n.s.b2@hotmail.com)

Compañía de Danza Sas Bequia  
Bogotá D.C.

Proponer como eje transversal una conversación sobre la composición coreográfica en la danza folclórica, de entrada, me instala en **tres asuntos** que considero importantes. El **primero**, se enfoca en la proposición **en** puesta para nombrar este foro, y las posibilidades de comprensión, que, en mi caso, aparecen al usar/reemplazar con preposiciones como **desde, con y para**, como conectores puntuales que problematizan el asunto y amplían el espectro de reflexión para esta ponencia. Sustituir la preposición **en**, me permite construir este texto, pensando la composición desde, **con y para** la danza folclórica, siendo esta una forma para adentrarse en las múltiples opciones que este saber ha construido, dentro de sus estrategias de representación.

El **segundo** asunto se mantiene dentro del nombre de este foro, pues se reconoce en este enunciado, que existe una acción compositiva dentro de la danza folclórica, y se establece un saber disciplinar, que ha permitido la construcción de dispositivos escénicos, en diálogo con unos territorios particulares. Esto quiere decir, que, al habitar una composición de danza folclórica, a la par, se han pensado unos formatos, que describen unos escenarios. Entender la diversidad de los escenarios dentro de la danza folclórica es crucial dentro de la composición, pues determina que la tradición coreográfica, que muchos hemos heredado, está puesta en condiciones propias de la práctica. Por ejemplo, los diseños coreográficos pensados para los escenarios de carnaval, diferentes a los repertorios folclóricos puestos en los espacios abiertos/no convencionales o las apuestas escénicas pensadas para los teatros y formatos de caja negra. Los espacios, entonces, delimitan, construyen y provocan condiciones particulares dentro de las propuestas plurales y diversas, que reinciden en la creación del folclor escénico.

Hacer uso de la palabra composición en el marco de este foro, asume, que detrás de la creación hay en su raíz, un/unxs creadores que piensan, ¿Cómo realizar la composición? ¿Cuál es el diseño estilístico de la apuesta? ¿Cómo se sostiene poéticamente la obra? y ¿Qué apuesta política refuerza o contiene el discurso escénico propuesto? Estos cuestionamientos, dan lugar al **tercer** asunto, que evoca al preguntarme por la composición coreográfica en la danza folclórica, que, además, se convierte en una posibilidad, para seguir desenmarañando la tensión permanente que se ha construido dentro del campo, respecto a asuntos como folclor/tradición/contemporaneidad. Pues el carácter que enmarca este

foro, y donde se adjudica esta ponencia, declara de entrada, que la danza folclórica tiene unos sujetos que sostienen la práctica desde la producción de danzas de autor. Un concepto que dista con la práctica de la danza del cotidiano puesta en los territorios, enmarcados dentro de la interdisciplinariedad propia de los saberes y prácticas culturales. Diferenciar los diversos ámbitos que tiene la práctica escénica del folclor, permite reconocerla como un ecosistema creativo, que circula cíclicamente, se renueva y, además, se nutre en el hacer mismo.

Habitar el folclor escénico, como práctica de representación permeada por la apuesta de estado-nación, evidencia los lugares por los cuales ha transitado la creación, y los intereses de quienes la han construido, plasmando discursos escénicos, que acuden a vivencias de la cotidianidad de la gente, para ser puestos en el marco de lo ficcional (Parra, Gaitán 2022.) desde la formación de un cuerpo extra cotidiano, para plasmar narrativas escénicas.

Esta idea de creación escénica **desde, para, con** el folclor, es un patrimonio que he recibido, sin embargo, me ubico dentro del campo de la danza como artista, y no como folclorista. Esto en consecuencia a las condiciones hereditarias que la práctica trae inmersa, y dónde me he permitido cuestionar sus modos de efectuarse, pues en palabras de Josep Martí (1999) "una persona puede heredar de sus antepasados tanto la casa como las deudas, tanto una bella pelambrea como una enfermedad genética. En el plano cultural, se hereda la lengua, las tradiciones pintorescas y el saber práctico, pero también se pueden heredar actitudes xenófobas, machistas, y comportamientos asociales",

En ese mismo sentido, la danza folclórica escénica, necesita ser revisada, cuestionando ¿Cuáles son los discursos que sostiene? ¿Cómo dialoga con los espectadores del momento? y ¿Cómo genera experiencias sensibles en vínculo con la cotidianidad? Esto en búsqueda de una democratización de los discursos, haciendo partícipe a los públicos de un folclor creado/diseñado, para hablar del supuesto lugar de identificación.

La identidad como imaginario social, "no está compuesto como un conjunto de representaciones estáticas o cristalizadas, sino que se transforma de forma activa y colectiva. Si bien para su estudio debe ser considerado el lenguaje; el sentimiento y el mito también son formas primordiales del orden imaginario y formas de aprensión del mundo que superan las barreras de la "mediación" (Sodré, 2009). Entonces, este asunto de la identificación y la identidad, como conceptos moldeables que se transforman, necesitan ser incorporados/renovados dentro de la creación folclórica, y acá me quiero detener un poco, porque esta afirmación, no se refiere a que la danza folclórica deba ser atravesada necesariamente por otras técnicas y debemos desarraigar la idea patrimonial que nos sostiene. Se necesita entonces, configurar sus discursos puestos en palabras y movimientos, fortaleciendo la práctica y la producción de conocimiento dentro del quehacer, que implícitamente está ligado con la docencia y la responsabilidad transversal que la práctica necesita para reafirmar los conceptos que la rodean.



En nuestro caso, la experiencia de producción de conocimiento, se ha instalado dentro del colectivo Sas Bequia danza, donde ha sido posible tensionar varias de estas problemáticas, para habitarlas dentro de la cotidianidad de nuestras prácticas de entrenamiento, pues éstas, son el inicio en nuestra cadena de producción en la cocina creativa, que construimos a modo de laboratorio para reflexionar sobre nuestras apuestas escénicas.

Sas Bequia, es un vocablo muisca que hace referencia al tiempo antes del tiempo. Dentro del colectivo artístico adaptamos este concepto como el tiempo primero para crear, pensar y abordar las prácticas corporales. Nuestro foco principal está encaminado en la investigación en torno al movimiento, a partir de la apropiación, experimentación y exaltación de los conocimientos que cada integrante aporta a esta permanente construcción de lenguaje artístico. Habitarlos en este sentido, nos parece una de las apuestas más "**folclóricas**" que tenemos dentro del colectivo, pues hacemos llamado al reconocimiento del saber de cada pueblo, en este caso, refiriéndonos a los sujetos que conforman la colectividad y dan desarrollo a cada proyecto artístico.

Entonces, la creación colectiva, que también heredamos, se nos vuelve una gran enseñanza, y a la vez, se convierte en una apuesta metodológica para la creación, una práctica pedagógica y una apuesta política sobre la resistencia y las dificultades que presenta la escucha activa, como concepto que también se entrena, desde los discursos horizontales entre colegas que se complementan en los tránsitos existenciales. El camino de la creación colectiva pensada **desde, con, y para** la composición coreográfica de la danza folclórica, es una amalgama que muta y se tensiona, se teje y se revienta, se abraza y se mira a los ojos, para aprender y seguir construyendo en el andar. Esta es una experiencia enriquecedora, que da lugar al diálogo sensible y a la resonancia situada en el día a día.

Abrazar una colectividad, con intereses sostenidos en el folclor escénico, vistos desde una ciudad como Bogotá, es una pregunta constante sobre cómo asumir, dialogar y confrontar las prácticas que hemos heredado desde los folclorismos, puestos desde acciones de privilegio. Pues, siempre será más cómodo hablar de las prácticas del folclor desde el escritorio, o cubiertos en el salón con linóleo, diferente a vivir realmente la tempestad del clima o la inclemencia del abandono estatal. Siempre será más cómodo romantizar la danza folclórica, bajo la idea de salvaguardia, deslegitimizando las luchas culturales que tienen las comunidades en su cotidianidad, poniendo sobre la mesa la pregunta constante ¿Cuál es el país que habitamos y representamos?

"Desde que las vivencias de los pueblos se volvieron productos de exportación, solo se muestra lo "bonito" como icono de representación. Quizás esa sea la razón por la que en algunos casos se puede prestar más atención a las formas, antes de ser honestos con la sensación. Está idea de lo "bello", concebida en que todo tiempo pasado fue mejor, busca suprimir lo que los expertos consideren indecoroso, deshonoroso, repulsivo, convirtiendo el folclor en propuestas ligeras que deben responder a la idea de identidad que se quiso establecer en la construcción de nación" Silva, Nicolás (2023).

Las herencias del folclor escénico transitan entre los escenarios, se habitan y germinan en los cuerpos de los danzantes, se reproducen o cuestionan en las aulas de clase, y también deben ser confrontadas en la producción artística que subestima a los hacedores, desde los festivales folclóricos que no aportan las condiciones dignas para este acto profesional. Las herencias del folclor escénico deben ser cuestionadas y puestas en juicio, para hacerle frente a los abusos de la industria artística que no posiciona la danza como profesión y no reconoce el esfuerzo en términos de tiempo, constancia y dinero que requiere la composición coreográfica en la danza folclórica.

---

## REFERENCIAS

- Fernández, A. (2007) *Capítulo 2: Los imaginarios sociales y la producción de sentido. La imaginación colectiva y la producción de subjetividad*. En Fernández, A. (Eds.) *Las lógicas colectivas. imaginarios, cuerpos y multiplicidades*. (pp.39-49) Editorial Biblos-Dédalo Srl.
- García-Segura, S. (2022). *Estado nación e identidad nacional: América Latina y la gestión de la diversidad en contextos multiculturales*. *Diálogo andino*, (67), 170-182.
- Martí Pérez, J. (1999). *La tradición evocada: folklore y folklorismo*. (<https://digital.csic.es/handle/10261/38658>)
- Parra Gaitán, Raúl (2022) *Ficción Dorada-Danza, folclorización e identidad*. Beca de investigación en danza. IDARTES.
- Ospina Espitia, M. E. (2019). *El bullerengue colombiano entre el peinao y el despejuque: subjetividad, intersensibilidad*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Silva Bermúdez, Nicolás. (2023). *Caminar entre conceptos, entrenamiento desde y para la danza folclórica escénica*. Bienal de danza de Cali.
- Valbuena Espinosa, J. C., Stefany, E. G., & Milena Ramirez, S. (2019). *Aspectos estéticos de los objetos escénicos en la danza contemporánea*. *Danzaratte*, 47-56.
- Walsh, Caterine. (2005) *Interculturalidad, colonialidad y educación*. *Revista Educación y Pedagogía*, Medellín, Universidad de Antioquia.

## LA VERDADERA CREACIÓN

**Sofia Liliana Fonseca Montoya**

[sofiafon@hotmail.com](mailto:sofiafon@hotmail.com)

Fundación Cultural Haskalá de Colombia  
Tunja, Boyacá

La danza folclórica como su nombre lo indica, corresponde a un sin número de saberes y técnicas específicas que han sido producto de las necesidades expresivas de un territorio demarcado por características geográficas sociales, políticas y económicas.

Cuando hablamos del término folclor en la danza, nuestros imaginarios nos ubican en formas de baile predeterminadas especialmente que hemos aprendido mediante de algunos maestros, portadores y colectivos coreográficos que bailan con pasos de rutina y figuras preestablecidos y que de alguna forma se han transmitido a las nuevas generaciones con el propósito de “rescatar, difundir y preservar el folclor”

Sin embargo, existe un desfase entre la realidad de lo que se considera la danza folclórica y los colectivos coreográficos, es decir; encontramos que existe una cultura en las expresiones naturales como por ejemplo los bailadores de joropo, de torbellino, de cumbia, de currulao, expresiones como el grupo Aquimin en Motavita Boyacá, por tomar un ejemplo y lo que proyectan o escenifican los grupos de danza.

Este desfase corresponde a varios factores; en primer lugar, la danza en nuestro país hasta hace muy poco tiempo ha sido considerada dentro del ámbito académico como objeto de estudio y este factor no solo no ha permitido que los sabedores, portadores, expertos hayan podido dejar registros reales si no que cada instructor, sino que además los coreógrafos más aventajados han adaptado formas de baile aplicando técnicas personales que más adelante se van convirtiendo en leyes para los intérpretes de nuevos colectivos o agrupaciones. La políticas, leyes y economía son otro factor que afecta en un porcentaje muy alto el desarrollo de la danza en diferentes procesos, así como sus creaciones y puestas en escena; sin embargo, se aclara que una cosa es la cultura tradicional con sus portadores, expresiones naturales y otra muy diferente lo que desde hace un par de décadas se presenta en los grupos folclóricos.

De acuerdo con lo anterior y entendiendo la necesidad de innovar y mantenerse a la vanguardia de las exigencias dinámicas culturales aparecer el término “creación” ya sea para obras o para danzas de repertorio. La creación en danza desempeña un papel fundamental en el desarrollo y promoción de las artes escénicas. A través de la danza, se logra transmitir

emociones y expresiones corporales que no pueden ser comunicadas de la misma manera por otros medios. Además, la danza permite a los artistas explorar sus propios límites físicos y expresivos, fomentando la autoexpresión y la confianza en sí mismos. La creación en danza también tiene un impacto significativo en el público, ya que puede transmitir mensajes y despertar emociones de una manera única y poderosa, sin embargo; cuando nos referimos a creación en danza folclórica y/o tradicional estamos tocando un tema delicado ya que por una parte está el hecho de salvaguardar las expresiones tradicionales reales culturales de portadores y raizales y por otro lado, remitirnos a exaltar un aspecto del folclor enmarcándolo en movimientos parecidos con el ritmo adecuado pero con un gran espectáculo en vestuario maquillaje y movimientos, que es lo que actualmente se le llama creación.

En este punto existen múltiples opiniones desde los que creen que no se puede crear danza folclórica o de inspiración folclórica y los que consideran que el folclor es dinámico y es a los "directores o coreógrafos" a quienes corresponde dar esos cambios. De acuerdo con lo anterior, la creación folclórica es posible siempre y cuando se pretenda contar mediante una puesta en escena un hecho social, una narrativa que corresponda a una región específica con todos los elementos que la puedan caracterizar. Por otra parte, el folclor si es dinámico y es una característica que a todas luces nos explica los cambios sociales en el mantenimiento de un hecho a través de los años al cual se le van dando cambios como la tecnología, el uso de las comunicaciones, etc. Sin embargo, los colectivos o agrupaciones no son las responsables de esa dinamización ya que su responsabilidad radica en plasmar uno o cada instante de esos procesos dinámicos no de transformarlos con el pretexto de nueva propuesta.

Al hablar de creación para danzas de repertorio o para obras completas en el ámbito del folclor y/o la tradición debemos aclarar algunos aspectos que son fundamentales y que deben tenerse en cuenta si hablamos de un proceso real de creación: primero la generación de una propuesta nueva artística relacionada con un contexto nacional que debe contribuir en la investigación y búsqueda de inspiración y así mismo al impacto en el desarrollo personal y emocional del director, sus bailarines y el público a quien va dirigido, pasando por la experimentación de movimientos técnicos, composición coreográfica, uso de música o músicas nuevas para la propuesta y sonido, utilización de elementos visuales y escenográficos, incorporación de nuevas tecnologías en la creación, exploración de diferentes estilos y técnicas de danza, innovar y romper con convencionalismos; así mismo enfrentar la crítica y la autocrítica y adaptarse a los cambios y desafíos del entorno artístico. Contando con estos aspectos podríamos hablar de una verdadera creación que garantiza que haya un nuevo conocimiento, una nueva apuesta, un aporte, una tendencia; de lo contrario estamos hablando de copias y plagios muy comunes en nuestra época.

A manera de conclusión; si es posible crear danzas de inspiración folclórica y digo de inspiración porque si son creadas perderían su categoría de ser anónimas (una de las

características del folclor), la creación debe obedecer a los aspectos mencionados en el párrafo anterior especialmente precedida de un proceso serio de investigación que garantice la representación de un contexto real donde aspectos tan sencillos como el vestuario la música y el trabajo escénico sean identificados como suyos por las gentes a quienes representan.

Que la creación es necesaria dentro de la dinamización permanente de las artes, pero no se pueden alterar hechos sociales e históricos establecidos de una región con el pretexto de modificar e innovar.

## DE LA CREACIÓN Y LA COMPOSICIÓN EN LA TRADICIÓN

**Julián Albarracín Ayala**

[orkeseos@gmail.com](mailto:orkeseos@gmail.com)

Compañía de Danza Orkéseos  
Bogotá D.C.

*"La creación artística siempre consiste en forzar hacia afuera las formas viejas",* explica Trotsky, "bajo la influencia de nuevos estímulos que se originan externos al arte"; La producción creativa no es poder foráneo a la sociedad, impuesto por "Dioses" ni es imagen y realidad pura de la razón. Es un producto de la sociedad cuando llega a un grado de desarrollo determinado; Está claro entonces, que el acto creativo no es episodio místico ni arrebatado idealista de musas, es claro que el acto creador no es imitación de los dioses ni privilegio de ellos, el acto creador no es exclusividad de grandes sabios iluminados, tampoco es luz del "artista" iluminado por los espíritus; el acto creativo es la suma de pensamientos y acciones entorno al arte y su poder de comunicabilidad, como espacio de reflexión de la realidad que se habita.

No ajenos a esta práctica y a las necesidades de la misma, el individuo encuentra en el cuerpo esa posibilidad de escape a la homogenización de pensamientos, es de tal manera como el cuerpo y el pensamiento utilizan el movimiento como vehiculó fértil de comunicación, como espacio de encuentro consigo mismo, con el otro, con la construcción de comunidad y que sin duda alguna son vitales para los procesos de creación en el arte y aún más en la danza.

Componemos por necesidad e inconformidad, por qué soñamos e imaginamos, creamos en espacios y lugares inexistentes, pero también logramos que otros viajen a través de ellos, transitamos y nos movemos por necesidad cinética, pero también por placer, ese mismo placer que encontramos al reír, al jugar, al cantar y particularmente al bailar.

¿Pero cómo logramos llevar al escenario este hecho tan cotidiano en Colombia como lo es bailar?, así, como lo expuso nuestro anterior Plan nacional de danza. "En Colombia Bailamos en la fiesta, en el encuentro con el otro, bailamos por recreación o por terapia, bailamos como estrategia reconstructora de tejido social, bailamos hasta profesionalmente como una opción laboral". De esta manera en nuestro país la práctica del baile como fenómeno cultural y como ámbito profesional están ligados a nuestras practicas socioculturales cotidianas.

Y es allí en el campo profesional donde aparecen otro tipo de necesidades inquietudes y desafíos que a lo largo de la historia de la danza no solo en Colombia sino en el mundo, han transformado el hecho escénico como un espacio de posibilidades para hallar respuestas y entablar un diálogo con otros ámbitos artísticos y del conocimiento.

Desde el subcampo de la danza, el cuestionamiento sobre los procesos de creación artística; así como la mirada acerca de los conceptos de creación, composición y coreografía, entre otras, se han convertido en una verdadera fuente de estudio e investigación por diferentes campos del conocimiento como la filosofía y la psicología, que demuestran un interés por indagarlas, analizarlas, ponerlas en discusión y comprenderlas. En este sentido, resulta interesante realizar brevemente una mirada en torno a las diversas variaciones conceptuales de estas palabras.

Con respecto a la creación artística, se han ideado muchas interpretaciones, desde la danza y otros campos del arte se han manejado, en líneas generales, las siguientes nociones. Según Tatariewicz, en su libro "Historia de la estética. La estética antigua", se ha visto a la "creación" como "la asimilación constructiva de elementos preexistentes en nuevas síntesis, nuevas normas o formas de conducta artística, buscando satisfacer deseos estéticos", este concepto va ligado al que realiza desde la danzaterapia Ruth Harf, "El hacer creativo surge de la posibilidad de combinar elementos de la realidad con un estilo particular y propio". Expresado de otra manera es la posibilidad de mezclar la realidad con el imaginario en algo novedoso.

Desde el campo de la filosofía, Susanne Langer ha realizado reflexiones sobre el arte, y dentro de éste específicamente sobre la danza, planteándose el tema de la "creación" como uno de los problemas centrales del arte. Para Langer, la creación en el arte no solamente posee un valor físico, pensado desde el producto, como una cadena de valores productivos, y mejor visto desde lo material intangible.

Para Susanne Langer la creación en el arte es una "aparición" virtual (del latín *virtus*, es un adjetivo que, en su sentido original, hace referencia a aquello que tiene virtud para producir un efecto, pese a que no lo produce de presente), que no existe en el espacio-tiempo concreto y material. Los materiales que producen arte son reales (lienzos, cuerpos, instrumentos musicales, por nombrar algunos), pero los elementos artísticos son siempre virtuales; y son elementos lo que un artista integra en una aparición, en una forma expresiva y nos dan la impresión de estar directamente contenidos en esa idea condensada a través del imaginario e ilusión del artista.

El imaginario y la ilusión son utilizados como una abstracción artística y "expresión de la idea". La ilusión e imaginación en el arte no pueden ser vistos como pretextos o engaños, ni mejoramiento de lo natural o evasión de la realidad; la ilusión es la substancia del arte, aunque se constituye en forma expresiva; esta es abstracta, pero al mismo tiempo incomparable y sensible. Aunque algunos afirman que la imaginación no es material, que no es

cuerpo, ni tampoco movimiento, sino espacio-tiempo organizado mediante forma equilibrada con relaciones dinámicas, energías, tensiones y resoluciones entre ellas.

Visto así, el artista, lo que hace desde la danza, es abstraer los elementos corporales de la experiencia, eliminando todos los demás elementos, dejándonos para observar nada más que el aspecto que tiene su espacio-tiempo virtual a través del cuerpo y el movimiento.

Y es que uno de los objetivos del arte al contrario de la comunidad científica es no generalizar y comprobar. Por el contrario, pretende particularizar el universo interior del artista.

El artista significa y hace hincapié en la forma expresiva contenida en su obra, que hace de esta un "símbolo", sin que la veamos repetida de una muestra a otra. Para hacer que no la interpretemos, sino que la veamos como forma que expresa concepciones vitales y emotivas; Creando una imagen del espacio-tiempo y un momento virtual que no tiene continuidad con el espacio-tiempo real en el que se halla sino con aquel que lo aprecia, lo re-interpreta, y/o lo re-crea. Entonces el espectador y el artista crean un momento de diferencia, encuentro y diversidad.

La danza como creación según esta teoría, es una "aparición" o mejor decirlo una "aparición"; y lo que vemos allí en esos cuerpos que se mueven plásticamente es un despliegue de fuerzas de interacción, que son creadas para nuestra percepción, que de sobremanera constituyen una entidad virtual a través de la "Imagen Dinámica" expone Langer:

"Lo que los bailarines crean es una danza; y una danza es una aparición de poderes activos, una imagen dinámica. Todo cuanto un bailarín hace realmente sirve para crear lo que vemos efectivamente; pero lo que vemos efectivamente constituye una entidad virtual. Las realidades físicas son dadas: lugar, gravedad, cuerpo, fuerza muscular, control muscular, así como elementos secundarios entre lo que se cuenta la luz, el sonido o las cosas (objetos utilizados). Todo esto es real. Pero en la danza, todo esto desaparece: tanto más perfecta es la danza y tanto menos vemos sus materialidades. Lo que vemos, oímos y sentimos son las realidades virtuales las fuerzas motoras de la danza, los aparentes centros de poder y sus emanaciones, sus conflictos y resoluciones, su elevación y declinación, su vida rítmica. Estos son los elementos de la aparición creada, los cuales por su parte no son dados físicamente sino creados artísticamente".

Ahora bien, una imagen común o cotidiana no nos sorprende por ser de uso cotidiano. Pero la imagen dinámica creada en la danza que habla Langer, tiene un carácter diferente; es algo más que una entidad perceptible; esta aparición dada al ojo, a la vista, al oído, a los sentidos, y a través de ellos a toda nuestra sensibilidad que responde, nos da la impresión de ser algo cargado de sentimiento.

Una obra de arte, una obra de danza, es una forma perceptible que expresa la naturaleza del sentimiento humano, la complejidad y la riqueza de lo que a veces es llamado la vida



interior del ser humano, es la experiencia directa de la vida, como la sienten los que la viven a través de sus ideas y sus creadores.

Una idea es lo que expresa un movimiento con el cuerpo para la danza; una idea del modo en que sentimos, emociones y todas las experiencias subjetivas dan síntesis a una entidad personal, a una singular y propia historia. De esta forma, podríamos determinar que la composición en el arte es una nueva realidad, una aparición subjetiva que expresa la naturaleza del sentimiento humano. Pero este sentimiento a su vez no es más sino la experiencia del conocimiento de muchas experiencias, posturas, sentimientos, por parte del compositor.

Además de estos argumentos, la autora plantea una segunda pregunta para el enigma de la creación artística basada en la mirada subjetiva del creador: ¿Qué significa expresar la idea que uno tiene de un proceso interior o "Subjetivo"? Para Susanne Langer esto significa hacer por parte del creador una imagen externa de este proceso interno para que pueda ser apreciada, contemplada, asumida por los demás. Dándoles a los acontecimientos subjetivos un símbolo objetivo. Esto implica hacer una "representación objetiva de la realidad subjetiva" cargada de sentimiento.

Entonces la danza consta de más allá de fuerza física, pues al tener un elemento en común para todos "el cuerpo", crea y hace visible la estructura del gesto, del movimiento en sí mismo de ese ser vivido y contenido de experiencias para plantear su aparición hecha arte.

Lo anteriormente expuesto planteado como marco teórico y conceptual, ubican la creatividad y la composición como una habilidad del ser humano cuya práctica y experticia está sujeta a la necesidad de solucionar inquietudes. Pero ¿Qué conlleva al creador a tomar las decisiones que devienen de sus pulsiones y deseos?, ¿Cuáles son las temáticas o conceptos a abordar?, ¿Cómo y de qué manera decide plasmar el movimiento a través de su cuerpo y con el de los otros? Y ¿Cómo se apoya o no de otras disciplinas para llevar a cabo la materialización de esas emociones? Y ¿Qué impacto tienen sus productos en el ámbito de la gestión del conocimiento?

Estas y otras preguntas son las que han inquietado a otros investigadores de la danza a indagar sobre los procesos de creación y mirar de fondo el accionar del ejercicio artístico en la elaboración de herramientas composicionales y elementos coreográficos que se enmarcan en el proceso de construcción de una obra de danza.

Como referencias de este documento están las investigaciones "El cuerpo analítico la creación en danza contemporánea" y "Procesos de creación en la danza", desarrolladas por los investigadores colombianos Carlos Martínez y Juliana Congote, quienes en sus textos exponen claramente la necesidad de realizar una sistematización de los procesos de creación y construcción de la obras de danza contemporánea. Dos investigaciones que han permitido documentar y aterrizar varias ideas para el desarrollo de esta disertación en el contexto de la danza en Colombia.

“La actitud reflexiva no está ausente de los procesos de creación, pero su documentación sí, y es una necesidad comenzar con ella, sin pretender formular leyes que coarten, sino análisis rigurosos que entusiasmen y brinden herramientas que, sin desconocer los contextos particulares, colaboren evitando posibles dificultades o ayudando a solucionarlas de presentarse en el futuro”. Expone Martínez.

Y es que desde esta perspectiva realizar un acompañamiento ya sea a través de las memorias, bitácoras o trabajos de campo, permitirán a futuro rastrear, observar y analizar claramente los procesos de composición, no con el afán de inspeccionar sino por el contrario de realizar una exploración y diálogo reflexivo a manera de investigación y confrontación del cómo llegamos a un resultado. La pregunta sería si este resultado viene de manera fortuita o resulta ser preparado para un público especializado o empírico, o de qué manera lo abordamos, lo materializamos; y el impacto que estos mismos tendrán en los intérpretes y los espectadores.

Estos dos maestros citados han logrado examinar el trasfondo y el testimonio que conduce al nacimiento de una pieza dancística, los métodos, herramientas y estrategias compositivas de las obras, siempre abordados desde la danza contemporánea; Pero ¿qué sucede con los otros géneros de la danza en Colombia?, ¿Qué ha pasado con las otras ideas creativas coreográficas, son invisibles o desconocidas?, o quizás ¿no tienen el mismo impacto en la investigación-creación que la danza contemporánea? En esta medida y con estas inquietudes es pertinente buscar tanto los antecedentes como las evidencias para este caso de lo que sucede con los procesos de creación en la danza escénica tradicional colombiana. Al mismo tiempo que las nuevas inquietudes puedan aportar al estudio en las diferentes maneras de abordar la investigación-creación y realizar sí es posible, aproximaciones críticas-reflexivas a la obra y a la danza en general.

Siendo estas algunas referencias para realizar esta exposición, igualmente como maestro en artes escénicas con énfasis en danza contemporánea, por mi enfoque pedagógico como docente universitario y como miembro activo y queriente de la danza tradicional colombiana, observo que este género al transcurrir los años ha sido pasivo y conforme en cierta manera a la transformación y a la posibilidad de asumir nuevos discursos o simplemente de tomar otros riesgos escénicos. Quizá a veces por temor o desconocimiento y en otras ocasiones por pensamientos conservadores como estrategia de preservación y salvaguarda de lo que llamamos el patrimonio inmaterial e intangible de la nación.

Pero en este comentario personal no hablo de la danza que nace en el pueblo, en la calle, en las regiones entorno al rito y al mito, no hablo de esa que nace para encuentro festivo e íntimo de nuestros pueblos, esa que a diario se vive a orillas del río, que construye comunidad sin intervenciones de la modernidad. Hablo de aquella que se presenta repetidamente en las tablas, esta misma que se sale repentinamente de su contexto y es presentada en escenarios, esa misma que nos deja algunas veces una mirada sesgada de lo que puede ser un fenómeno tan grande como el de las raíces y los orígenes de la tradición.

En el conversatorio sobre “tradición y contemporaneidad” la maestra Obeida Benavides expone “La tradición como referente folclórico no está asociada al pasado, sino ésta incluye de una manera más amplia la diversidad. La tradición no se enseña se hace sobre una conciencia de transmisión y es viva porque ésta es un hecho de aprendizaje popular y se transmite en lo cotidiano y se adaptan a las condiciones actuales. Los mitos y los ritos no desaparecen se transforman y la danza folclórica también fue inventada, fueron creadas y coreografiadas”.

De esta manera cuando la tradición se convierte en un producto escénico, nos lleva a indagar sobre sus métodos y sus estrategias de composición, sobre sus debates y tensiones como gremio y sobre sus discusiones como sector y miembro de un sub-campo y una disciplina artística, es así que desde esta mirada viene la invitación y el deseo de aportar a la reflexión sobre los procesos creativos y de composición de las diferentes formas en las cuales se han venido llevando a escena estas manifestaciones.

Quizá ahora nos enfrentamos como sector a resolver en el país de hoy, el del postconflicto, en el de la reparación, en el de la restauración de las fracturas que ha dejado la violencia y el desplazamiento forzado sistemático que está dejando sin memoria, sin cultores, sin bailarines, sin danzas y sin cuerpos. Bien vale preguntarnos hoy nuevas inquietudes y cuestionarnos; ¿cómo se dialoga con la riqueza y potencial de la diversidad, ante una presión histórica de homogenizarnos en lo folclórico? ¿Como mitigamos el olvido de la memoria popular? ¿Qué queremos decir del ayer, hoy y aquí en la actualidad? ¿Cuál es el cultivo y la siembra de nuestras danzas tradicionales en la escena, en la academia y en la vida cotidiana?

En la danza colombiana está comprometida la liberación de la realidad cultural de nuestro país. Desde el comportamiento natural de los cuerpos hasta su culturización. Está comprometido el humor y el amor, el juego, los sueños, las emociones todas. Está inmersa la fantasía y la imaginación, se encuentran los sentidos y las pasiones, todas las fuerzas de producción, el trabajo, el ocio y la creatividad, entonces la danza se trata de una práctica humana que evoluciona con la historia y para la historia. Que nos libera y permite nuestro desarrollo. Su producción creativa se concreta históricamente en multiplicidad de formas de organización, cada una de las cuales posee propiedades e interacciones, complejas. En el acto creador de la danza tradicional colombiana se revela la idea de creatividad como un espacio de reconocimiento de la diversidad propia de nuestra cultura, como espacio de libertad emancipadora de la realidad, la creación aquí no es más que la suma de conocimientos de sus practicantes influenciados por sus realidades circundantes, todos con el fin común de encontrarse con su corporeidad.

Es ahí donde comienza la tarea de la composición, en el instante en el que el creador **APARTA LA MIRADA DE SI PARA PODER VER OTRAS COSAS**, cuando se atreve a hacer danza en todas sus formas, con el saber de la danza en los pies, pero también con los conceptos, cuando se pregunta por el ¿Qué es la danza? ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Cuáles son sus

debates y tensiones más ricas? ¿Cuáles son sus contribuciones? cuando intenta una aproximación crítica interesada en desentrañar las operaciones individuales y colectivas de la misma, para desde allí generar una posición frente a su espacio de hábitat, tanto el creativo como el de su **RESPONSABILIDAD SOCIAL, CULTURAL Y ARTÍSTICA.**

---

## REFERENCIAS

- Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la estética*. La estética antigua. Madrid: Ediciones Akal.
- Langer, S. (1966). *Los problemas del arte: diez conferencias filosóficas*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Ministerio de Cultura. (2010). *Lineamientos del Plan Nacional de Danza*. Segunda Edición.
- Congote, J. (2011) *El cuerpo analítico la creación en danza contemporánea*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Martínez, C., Florián, M. (2006). *Procesos de creación en la danza*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Conversatorio "Tradición y contemporaneidad" En el marco del IV Festival Danza en la Ciudad, noviembre de 2011.

## EL MOVIMIENTO PURO

**Winston Berrio Zapata**

[winstonberrio@gmail.com](mailto:winstonberrio@gmail.com)

Compañía de Danza Dante  
Bucaramanga, Santander

La danza es la acción humana más espontánea, la menos racionalizada, sentir la emoción y traducirla en movimiento o quietud expresiva es una respuesta orgánica. Nadie piensa qué movimiento realizar cuando la alegría, la tristeza, la furia o la melancolía le llena y es tanta que la expresa con todo su cuerpo.

La mayoría de los animales danzan en diferentes momentos de su cotidianidad, sobre todo en los momentos de la conquista de una pareja o el enfrentamiento con otro. La pasión y la furia son dos fuertes impulsos que hacen que todas las criaturas nos movamos y en el movimiento expresamos códigos que hablan de nuestros deseos, miedos y agresividad, pero también de esos momentos a solas de ternura.

La relación de una yegua con su cría recién nacida, esos lengüetazos por su cuerpo limpiando y activando músculos y sentidos, los empujones con la trompa, las invitaciones a levantarse y cabriolar y, cuando por fin el pequeño se levanta, al principio con pasos inseguros, se le premia con la leche y esa inyección de grasas y nutrientes únicos de la leche materna, esa inyección de vitalidad hace que ese potrillo corra, brinque, patee, corcovee de felicidad.

Es la danza de la vida: la primaria, la instintiva; hace algunos años tuve el placer de ver por casualidad el trabajo de un diseñador audiovisual que tomaba situaciones danzadas animales y les ponía música logrando obras maestras de puestas en escena de la gran obra de la vida.

### DANZA PRIMARIA

El ser humano lleva este impulso emocional que estalla corporalmente a su máxima expresión, en un principio sin el sustento de la música, solo expresión espontánea de sus emociones, que en la medida que se hicieron colectivas se convirtieron en catarsis colectiva de reconocimiento y fortalecimiento de vínculos comunitarios y en algunos casos como las comunidades primitivas australianas en un lenguaje.

## **DANZA ZOOMORFA**

Quizás las primeras formas de dramaturgia introducidas en la danza, han tenido que ver con la escenificación zoomorfa, la danza del hombre convirtiéndose en animal, un medio pedagógico para enseñar a los jóvenes las características del animal y un método mágico para lograr su caza.

De esta forma la danza va evolucionando, teniendo dos referentes fundamentales: la emoción y la necesidad, necesidad que en un primer momento se da para obtener alimentos, pero más tarde se convierte en la necesidad de comunicación.

De esta forma la danza sirve para diferenciar una comunidad de otra y de ahí comunicarse entre ellas, para pedir a los dioses, para expresar alegría o fuerza como en los Maories, sensualidad o picardía como en la Pava de nuestro Magdalena Medio o batallas como la danza del paloteo, hasta llegar a formas exquisitas de comunicación como el teatro chino o la danza de manos tailandesa.

## **LA DANZA ACADÉMICA**

Esta evolución obliga a que el intérprete ya no sea cualquiera de la comunidad sino uno que ha sido escogido y entrenado por años para ser el bailarín, un ser que en su cuerpo lleva la memoria cultural de su época y lugar. La danza clásica India, el teatro chino, el ballet occidental y toda la infinita gama de técnicas y estilos desarrollados por diferentes culturas, todas tienen las mismas características: una preocupación casi obsesiva de los maestros por la preparación de sus estudiantes para que logren la pureza del lenguaje y su interpretación, la misma preocupación de cualquier Academia de la Lengua de cualquier país del mundo.

## **LA DANZA ESCÉNICA**

La danza para la escena es uno de los resultados de este proceso histórico de la danza, es el refinamiento del lenguaje y su interacción con otros lenguajes, la iluminación, la música, la escenografía, los efectos especiales, la multimedia. La danza se convierte en un medio estético de reflexión y comunicación donde la calidad es el resultado de un proceso cuidadoso de formación, de concebir y desarrollar argumentos y dramaturgias, tener claros los criterios o parámetros creativos y de tener el talento y la experiencia para hacer del movimiento una experiencia sublime para intérpretes y espectadores.

## **CONCLUSIÓN**

En la actualidad hay dos grandes tendencias que impulsan los procesos creativos en el mundo: la fusión, mezcla o mixtura de estilos, elementos, medios y lenguajes es una y la

reutilización de modas, elementos, medios y lenguajes ya pasados, el machacado retro es otra y a todo esto se le debe agregar una insulsa conciencia ecológica. Las fuerzas globales que vienen impulsan estos nuevos estilos o procedimientos que son diversos: uno es eminentemente comercial, el afán de consumo impulsado por la industria mundial reduce todo a mercancías que en su loco devenir producen y producen para una masa subyugada por la compra compulsiva.

Por otro lado, está el arte que en su eterna exploración de lo estético ha roto todos los parámetros, ha esculcado en el fondo de todos los elementos posibles con todos los medios posibles, todas las connotaciones, propias o relacionadas, directas o indirectas del "objeto artístico" el cual ha perdido el valor estético que lo definió por mucho tiempo, como resultado de procesos emocionales, técnicos, intuitivos y racionales, individuales o colectivos. El artista se ha redefinido, cada uno como se le ha dado la gana o lo bautizan desde los Olimpos de la crítica, desafortunadamente en muchos casos con el mismo desafuero y términos que lo global determina.

Quizás la mejor definición de este caos, la ha hecho uno de sus filósofos sociales más antiguos pero con mayor vitalidad, presencia y visión: "Coca Cola" en su comercial de la Vida Loca del 2010, recurriendo a una imagen de un grupo de juguetes animados que entre risas, gritos y una grandiosa felicidad artificial, hacen un desfile por una mesa acercándose al borde de la misma que parecen no ver... nuestro querido mundo empujado por la estupidez humana a la hecatombe, todos pletóricos de idiotez hacia la nada.

La danza tradicional colombiana es parte de este despelote global, las tendencias de la moda, lo comercialmente exitoso, la ignorancia y el desafuero creativo, impulsa a una carrera a ninguna parte, al mal copiar, a repetir y repetir sin vergüenza, a cubrir con desnudez y canutillos la falta de originalidad dejando de lado la elaboración concienzuda de lo estético.

La falta de formación académica y artística ha permitido que coreógrafos y directores hagan una mezcla o revoltijo de ideas, técnicas, estilos, cada taller al que asisten es un ingrediente más que se le echa al sancocho, no importa de dónde venga, lo importante es usarlo como sea. Es así como estrategias dirigidas a elevar el nivel de los cultores de la danza folclórica, talleres de afro, técnicas de creación desde la danza moderna o contemporánea implementados por el Ministerio de Cultura con buenas intenciones, terminan enrareciendo más los criterios investigativos o creativos de estos creadores, bueno en caso de que los tengan.

Sin embargo, hay otro camino, alimentar la creación desde la narración y recodificar los elementos cinéticos patrimoniales de nuestra identidad nacional como códigos para la escena, o sea, construir con viejas palabras nuevas oraciones, nutrirnos de nuestros mitos y digerirlos en formas e imágenes acordes con las exigencias modernas de la escena. No es nada nuevo, ya el ballet, el teatro y la danza contemporánea lo hacen.

## EL DRAMATURGISTA Y LA DECONSTRUCCIÓN EN LA DANZA

**Álvaro Fuentes Medrano**

[danz000@hotmail.com](mailto:danz000@hotmail.com)

Investigador  
Bogotá D.C.

«El dramaturgista y la deconstrucción en la danza» aplicado a la composición coreográfica en la danza folclórica consiste en un método que permite generar procesos originales creativos a través de herramientas específicas para investigar, explorar, crear, componer, construir, elaborar y deconstruir desde el inicio y hasta el final de una puesta en escena, fijando el movimiento, dentro de un montaje de danza escénica, sinónimo de danza dramática, montaje escénico, composición coreográfica, que se pueda definir como obra de arte coreográfica en el movimiento folclórico / tradicional o no, que comunica de manera innovadora aquello que se quiere mostrar y decir al público espectador.

En mi experiencia en formación desde el método del dramaturgista de la danza, encuentro dos reflexiones importantes:

**En primer lugar**, me sorprende, cómo desde la práctica de la humanización de la danza, de los métodos, de las metodologías, de la pedagogía, de los propósitos, de las herramientas para la creación, surgen nuevas creaciones que se fundamentan en un procedimiento de pedagogía integral, de allí, emergen creaciones potencializadas que le aportan un sentido a la interpretación, en donde los intérpretes bailarines-actores comunican con precisión lo que quieren decir o mostrar, a través de una experiencia creativa en la que se han involucrado de manera integral las fuerza básicas: el cuerpo, la mente, la motivación y la consciencia.

**El cuerpo** está constituido por distintas formas enlazadas dentro de una estética que puede comunicar dependiendo de la investigación, la composición y la interpretación orgánica tanto del coreógrafo como del bailarín intérprete. La técnica se convierte en un instrumento dispuesto para la creación del lenguaje corporal y no necesariamente para una excelente interpretación.

**La mente** necesita de una preparación intelectual que se fusiona con la inspiración del creador conectada a lo esencial, a la consciencia del ser, y al espíritu que conduce las emociones y los sentimientos.



El coreógrafo y el intérprete bailarín crean el movimiento con una intención específica a partir de la voluntad, la memoria, la intuición, el conocimiento, la energía, la imaginación, la técnica, el reconocimiento de la inteligencia corporal y la peripeca mental.

**La motivación** es el impulso que genera el dinamismo de la creación. ¿Cómo lo va a decir? A través del lenguaje del cuerpo elaborado en las acciones escénicas. ¿Cómo se construye el lenguaje? Desde la motivación que nace del significado de las palabras clave, aquellos vocablos que permiten sostener una imagen a partir de su significado, por ejemplo: abandono, seducción, jolgorio, esclavitud, libertad, nacimiento, desamor, coqueteo, entre muchos otros contenidos, que responden como intención primaria al desarrollo del proceso creativo de la obra, a través de la consciencia y utilización de las herramientas que ofrecen los elementos fundamentales de la composición de la danza, para generar el diseño del lenguaje corporal desde la capacidad orgánica del intérprete y el diseño de la forma que es interpretado.

Los contenidos emocionales (palabras claves) pueden generar nuevos significados que a su vez originan nuevas intenciones aprovechables para la creación y la deconstrucción del proceso compositivo.

**La consciencia** de todo aquello que se agita en el pensamiento reflexivo se traslada de la mente consciente del coreógrafo a la mente consciente del bailarín y se materializa en la construcción del lenguaje del cuerpo elaborado en acciones escénicas.

Las mentes conscientes del coreógrafo y del bailarín se encargan de organizar la creación, transformando aquello que en el inicio es inmaterial (intención primaria) en la realidad escénica (acciones extra cotidianas) que percibe el público espectador en la puesta en escena, a través de las acciones escénicas elaboradas e incluidas intencionalmente durante el proceso creativo para ser mostradas durante la interpretación de la obra.

La energía vital se encuentra en la forma corporal y en la consciencia, fusionadas en una dinámica que envuelve cada momento escénico de la puesta en escena.

El coreógrafo y el bailarín se encuentran entrelazados con la fuente de inspiración, el proceso creativo y el resultado escénico.

A través de estas fuerzas básicas el creador y los intérpretes logran conectarse consigo mismos de tal manera que lo que se percibe desde el público espectador son interpretaciones orgánicas, verdaderas y en consecuencia el resultado del ejercicio creativo es una obra de arte, el proceso y el resultado no se quedan en un ejercicio escénico, sino que trascienden a través de la consciencia de ejercer la deconstrucción del movimiento de los distintos lenguajes corporales danzarios. Es decir, cuando el proceso creativo no se queda en una estructura básica o primaria, o en la repetición de movimientos coreográficos establecidos, sino que se continúa explorando, transformando, reelaborando, hasta encontrar una estructura satisfactoria para el creador y los intérpretes, en el sentido de lo que quieren

expresar, surge el nacimiento de la obra de arte. La deconstrucción es la clave que otorga el crecimiento del proceso compositivo hasta llegar al florecimiento o madurez de la obra.

El arte de la enseñanza requiere ir más allá de repetir movimientos o practicar una técnica, creo que es necesario para la formación creativa tener conciencia de que somos primero humanos ubicados en el planeta Tierra y que enraizados a ella en consecuencia nos inspiramos desde las fuerzas espirituales que nos conectan con la inteligencia del universo para generar el estado ideal del sentido creador, que nos recuerda que somos cuerpos orgánicos conformados por sistemas y estos por células, y que somos un todo con el universo.

En este sentido, el creador-coreógrafo-dramaturgista utiliza estas acciones pedagógicas de consciencia humana y espiritual, antes de comenzar la creación del ejercicio escénico y es ahí donde emerge el poder de la innovación para generar una obra de arte que transmite y comunica. Para una interpretación la técnica ocupa un lugar fundamental y sin embargo no es lo esencial.

**En segundo lugar**, percibo que no hay conciencia de los elementos fundamentales de la composición de la danza, herramientas específicas y eficaces para la composición dramática o escénica, elementos que son universales para todos los lenguajes del cuerpo, estos son: la forma, el tiempo, el ritmo, las dinámicas o calidades de movimiento y el espacio escénico y por lo tanto no hay conciencia de las posibilidades que ofrecen las metodologías creativas exploradas desde cada uno de estos elementos.

**La forma** es el diseño que se crea a través del lenguaje del cuerpo del bailarín actor.

**El tiempo** es la condición estática o dinámica de la forma.

**El ritmo** es la manipulación consciente del tiempo.

**Las dinámicas o calidades del movimiento** se definen como la cantidad de fuerza que se le imprime a los músculos, en los cuales la energía retenida o liberada fluye produciendo acciones lentas, suaves y sin tensión; o rápidas, bruscas y con tensión.

Las dinámicas o calidades del movimiento son: vibratorio, ligado, atacado, por impulso, contenido, sacudido, sostenido, suspendido, rebotado, pendular y quebrado. Éstas son las herramientas que más se utilizan para diseñar las intenciones, los contenidos emocionales y sentimientos dentro del lenguaje corporal que define el coreógrafo para lo que pretende mostrar.

**El espacio escénico** es el lugar formal o no formal que se utiliza para construir, instalar o adaptar la estructura de movimiento correspondiente a la obra, según las leyes geométricas del escenario respectivo.

La falta de consciencia práctica y teórica de estos elementos compositivos generan vacíos en la composición coreográfica y de la misma manera obstaculizan las tareas

correspondientes de la lectura y de la escritura, acciones que sin duda son las habilidades para la investigación, para generar una exploración íntima, clara y precisa que defina una transformación en el artista creador, en el intérprete y en el público espectador.

La intención es que no se pierda la tradición ni la esencia de la creación del folclor, sino que se dinamice la composición coreográfica, de tal manera que persista la innovación. Se debe tener en cuenta que a través de la deconstrucción se puede mantener la tradición o hacerla desaparecer.

**La deconstrucción** en la danza consiste en dilatar el diseño de la forma y los contenidos (motivaciones) en el tiempo y en el ritmo para generar, desde las pautas compositivas, frases que tejidas entre sí conforman la estructura de movimiento de la obra. La deconstrucción de una pieza o una obra de folclore es un proceso analítico que descompone y examina sus elementos fundamentales para generar una versión distinta e innovadora.

Se puede crear y deconstruir una coreografía hasta conformar la estructura de movimiento satisfactorio y luego componer la música para ella. Se puede deconstruir desde la música establecida y la intención propia de cada danza y, de acuerdo con el resultado de la deconstrucción de la obra, realizar edición de la música que permita narrar el sentido de lo que se quiere mostrar.

De otro lado por deconstrucción con los elementos fundamentales de la composición de la danza se puede producir un montaje coreográfico inspirado en sonoridades y movilizaciones de danzas tradicionales y el resultado no sería una danza tradicional y sin embargo sería una danza con identidad nacional.

Por ejemplo, la característica en el bambuco es el amor y los movimientos expresan el coqueteo entre la pareja. De otra manera se podría narrar una historia de violencia a través de los pasos del bambuco guardando sus características.

La invitación, los ochos, los coqueteos, la arrodillada, la levantada del pie, arrastrada del ala, el secreto, el rechazo, dependiendo de la apertura mental y creativa del coreógrafo y del conocimiento que tenga de los elementos compositivos y del concepto de la deconstrucción.

### **La tragedia de unos es la alegría de otros**

Música: Un Niño Que Lloro en los Montes de María.

Artista/grupo: Petrona Martínez (Colombia); Álbum: Bonito que canta (2004).

Estilo: Bullerengue sentao del departamento de Bolívar.

Coreógrafos: Adriana Copete y Oscar Villota

<https://youtu.be/ahTrTCclYlw>

## **LA COMPOSICIÓN COREOGRÁFICA DESDE LA EXPERIENCIA DEL BALLEFOLKLÓRICO DE ANTIOQUIA**

**Zuleima Asprilla**

[zuleima.asprilla@bfdas.org](mailto:zuleima.asprilla@bfdas.org)

Ballet Folklórico de Antioquia  
Medellín, Antioquia

El Ballet Folklórico de Antioquia (BFDA) fue fundado en 1991 por Albeiro Roldán Penagos (q.e.p.d.) y un grupo de talentosos y entusiastas bailarines que creyeron en este sueño y lo hicieron realidad. Nace con el propósito de darle a Colombia una compañía de danza con gran calidad artística y que fuese un Embajador Cultural de nuestra identidad. Por ende, los espectáculos y obras del BFDA, hacen un recorrido de norte a sur y de oriente a occidente por la geografía nacional, llevando a escena esas manifestaciones tan propias de Colombia.

Coreografiar nuestro folclor es un reto, es una aventura y es una gran responsabilidad. El Ballet Folklórico de Antioquia ha implementado diferentes metodologías para llevar a cabo la composición coreográfica de sus montajes, estas metodologías han sido acordes a la época, las necesidades y esto le ha permitido generar herramientas con las cuales este proceso sea cada vez más ajustado, riguroso y exitoso.

Cabe anotar que pertenecemos a la modalidad Ballet Folklórico la cual es un híbrido de dos géneros distantes de los que se aprovechan los atributos de cada uno para crear un lenguaje propio, rescatando la esencia de los pasos, figuras y planimetrías base del folclor para adaptarlos a la sutil estilización que permite la danza clásica, para lograr sensaciones y plasticidades diferentes, con las que algunos bailarines, maestros y coreógrafos sienten conexión y otros no lo consideran pertinente. En un principio, el montaje coreográfico estaba a cargo del director artístico quien con sus conocimientos teórico-prácticos en danza folclórica y su creatividad como coreógrafo, plasmaba en escena esas conexiones entre lo que representa cada danza y su manera de abordarla para hacerla una pieza con identidad propia. En estas metodologías para coreografiar, también se ha abierto el espacio para que aquellos bailarines del BFDA con importante preparación y trayectoria en la danza folclórica y otras técnicas universales, puedan aportar y enriquecer nuestros repertorios con esa visión de bailarines que ejecutan los movimientos y que dibujan las planimetrías en escena, creando, así, otras posibilidades de coreografiar el folclor desde el aporte colectivo.

En la comprensión de los contextos y dinámicas para una mejor apropiación y montaje coreográfico de expresiones folclóricas, se han invitado a maestros y coreógrafos con importante trayectoria, todos ellos de diferentes regiones de Colombia; también, hemos visitado

esos lugares para enriquecer nuestros conocimientos y para recibir información de primera mano de cómo se vive el folclor en las diferentes regiones del país, una experiencia que ha permitido recorrer nuestros territorios, enamorarnos de esos lugares mágicos y hacer nuevas amistades para conectarnos desde la danza. De estas experiencias se han estructurado montajes como Cultura Milenaria, Bajo el Cielo Hechizado de Medellín, Tierra de Tambores y Polleras, Vive Medellín, entre otros, y actualmente Colombia Viva, que es nuestro espectáculo insigne desde hace más de 25 años.

Con el pasar del tiempo y al sumar experiencias, se estructura un comité creativo enfocado en la idealización, preproducción y puesta en marcha de las actividades necesarias para el surgimiento de una nueva coreografía o espectáculo de danza. Este es un comité interdisciplinar cuyos integrantes son especialistas en una o varias áreas específicas para darle mayor fundamento teórico, artístico, conceptual, técnico, comunicacional y comercial a las propuestas. Está conformado por la dirección artística, un coreógrafo, los maestros de las diferentes técnicas de danza, algunos representantes de los bailarines con más trayectoria, creatividad y aptitudes coreográficas, un investigador, un dramaturgo, un director musical, un productor artístico y un productor general con su equipo de comunicaciones y mercadeo.

A partir de esta metodología surgieron las obras Naciste Vos, en 2014, un montaje que fusiona el tango y la danza contemporánea, inspirada en el libro "Aire de Tango" del escritor antioqueño Manuel Mejía Vallejo. También Etnias-Skená en 2015, una obra que rinde un homenaje a los pueblos originarios de Colombia, sus tradiciones, rituales y expresiones, inspirada en el libro Lenguaje Creativo de las Etnias Indígenas de Colombia a cargo de la investigadora Cecilia Duque, editado por SURA y ganadora de la Beca de Creación de Larga Trayectoria de la segunda Bienal Internacional de Danza de Cali.

Como esta última metodología ha funcionado, se implementan al pie de la letra sus debidos procedimientos y cronogramas para llevar el montaje a buen fin. Es importante resaltar la función de cada uno de los participantes en este comité puesto que su aporte permite el engranaje grupal.

La **dirección artística** se encarga de coordinar y articular las sesiones de trabajo y los resultados obtenidos en ellas para darles un orden y luego plasmarlas en conceptos, movimiento, sonidos e imágenes con los bailarines, los músicos y la producción de escena.

El **coreógrafo** es el encargado de la exploración de los conceptos e ideas para integrarlos con los movimientos en sus respectivas técnicas de danza, una especie de ensayo, error, ensayo, para ir descubriendo esas partes coreográficas ideales para el montaje, además, aprovechará los recursos sonoros que se hayan creado o seleccionado para tal fin.

Los **maestros** son los encargados de enseñar, profundizar y mejorar los detalles específicos de la técnica en danza para esas coreografías que saldrán a escena y serán aliados de la dirección artística y el coreógrafo a la hora de ensayar y pulir las obras.

Los **bailarines** son el medio para ir ensayando esas ideas que van surgiendo en los comités creativos y que se puedan aprobar o descartar de inmediato; además, son almas creativas que también proponen ideas, conceptos, movimientos y serán los encargados de narrar las historias que se danzan.

El **investigador** es la persona que suministra todo el material teórico y conceptual que servirá como punto de partida para nutrir la historia, la danza, la música, la escenografía, entre otros componentes. Algunas de las obras surgen de un texto específico, sin embargo, se abarcan otras fuentes bibliográficas, testimonios y experiencias para enriquecer la propuesta.

El **dramaturgo** es la persona encargada de hacer la traducción del concepto teórico y literario al componente danzado, musical y escénico. Será quien estructure el guion, los personajes, las escenas y las atmósferas para contar la historia en cuestión.

El **director musical** es quien materializa los sonidos de esas exploraciones y conceptos que serán danzados, potencializando las cargas dramáticas y dinamizando las escenas para hacerlas interesantes y diferentes unas de otras.

El **productor artístico** es la persona que se encarga de coordinar la escenografía, la iluminación, los recursos audiovisuales y los requerimientos logísticos adicionales como el transporte de elementos y personal.

El **productor general** es quien se encarga de formalizar los detalles contractuales del equipo creativo y los registros de las obras para tener su derecho patrimonial. Además, es quien estructura los presupuestos para asentar en cifras esos sueños coreográficos. Es la persona que visualiza estratégicamente la promoción y circulación de la obra a través de alianzas, festivales, ventas de presentaciones y temporadas, poniendo el valor artístico del montaje como pieza clave para llegar al público.

Todo este proceso permite ampliar el panorama de creación coreográfica para resaltar nuestro folclor, al dejar de verlo como una simple coreografía o espectáculo más y pensarlo como un proyecto que tiene alto valor artístico, cultural, formativo, intelectual, tecnológico, presupuestal y que, al fin de cuentas, permite contar historias cuyo significado pueda palpase a través de los sentidos y tienen una propia y única interpretación por parte del espectador, quien es la razón de ser de estos procesos de composición coreográfica para la escena, para que le surja una emoción, una motivación, una inquietud o quizá, una respuesta que moverá o cambiará su vida. Somos danzantes, somos creadores, somos una representación de nuestra identidad y tenemos el compromiso de enaltecer su valor dentro y fuera del escenario.

## EL FOLCLOR COMO APELATIVO

**Juan David Barbosa Silva**

[juandavidbarbosasilva01@gmail.com](mailto:juandavidbarbosasilva01@gmail.com)

Centro Cultural Bacatá  
Funza, Cundinamarca

La danza folclórica en su contexto natural es un saber territorial, transmitido de manera oral, de generación en generación, con un alto sentido de apropiación de la comunidad, dando a los pueblos identidad, costumbres y legados. Conocimiento que ha trascendido el tiempo y olvidado sus creadores, sin desconocer que todo desarrollo humano tiene un inventor, un ideador, un promotor o una persona que en algún momento sugirió, pensó, impuso, creo, formo o desarrollo una idea que fue acogida por un entorno social. Surge aquí la pregunta ¿Cuál es ese saber y cómo surgió?

El "HECHO" es un acontecimiento, una idea o una expresión que nace de un ser humano, ese "HECHO" se desarrolla en un pequeño núcleo de personas, este HECHO es aceptado por ese núcleo social, una familia, un barrio, una vereda, es una moda que puede trascender en el tiempo o quedar olvidada por la historia. Ese HECHO SOCIAL que perdura en la comunidad, manteniendo HECHO primario, pasando el conocimiento de manera oral, en la mayoría de los casos olvidando a su creador, pero por el contrario genera ese sentido de apropiación en los pueblos dando sentido a lo típico, convirtiéndose en un HECHO POPULAR, aquel que hace que digamos que el tamal es del Tolima, el pasillo fiestero de los paisas, el cocido es Boyacense, el bunde del pacífico o el San Juanero del pueblo opita.

Ahora bien, ese HECHO POPULAR, Trasciende en el tiempo, pasando por esas generaciones de abuelos, padres hijos llevando ese saber en sus largas jornadas de conversación, en esos encuentros sociales, que generan una cantidad de repeticiones de aquel HECHO SOCIAL primario afianzando una y otra vez las formas de como se hace un ritual, o un movimiento de acuerdo a la corporalidad natural aprendida de la tierra, armónica con el acorde de unas cuerdas o el golpe fuerte de un tambor, este HECHO es llamado HECHO FOLCLÓRICO, aquel que pasó por todas estas transiciones, historia, legados, saberes generacionales qué al observarse pareciera que el tiempo se hubiera detenido.

Bajo este contexto podríamos decir que *"lo que más perjudica a la danza folclórica, son los grupos de danza folclórica"*, una frase ofensiva tal vez, controversial, que podría generar disgusto y controversia en algunos, pero es importante y vale la pena debatir y argumentar este tema, como expertos de la danza, es nuestra obligación tomarnos el trabajo de desenmarañar esa mancha de hilos tan frágiles de utilización de términos qué generan un cuestionamiento digno de análisis.

Teniendo el contexto claro de lo que es un grupo de danza de tradición, de danza folclórica, esos grupos que afortunadamente aún existen en nuestros territorios, gracias a la tradición viva o vigente que se mantiene en las regiones, gracias a las vivencias, coreografías, rituales, ceremonias y diferentes formas de saberes que han sido ese legado que existe desde ese HECHO SOCIAL y POPULAR que hoy en día es el folclor puro de nuestros pueblos. Estos grupos tradicionales son la inspiración de muchas otras agrupaciones de danza que no son raizales, esos grupos de danza que no les interesa más que mantener sus tradiciones propias.

Por otro lado, existen agrupaciones que llevan por nombre ballet folclórico, danza de proyección folclórica, compañía de danza folclórica, danza experimental e incluso grupo de danza folclórica, nombres que nos llevan a analizar su objetivo como realizadores de arte, estas agrupaciones tienen intereses diferentes a los portadores del HECHO FOLCLÓRICO, la técnica, la agilidad, la creación, la puesta en escena, el virtuosismo, la estética, la conciencia corporal, la uniformidad, la investigación, el diseño, entre otros tantos más son factores que determinan una línea de trabajo, la misión y visión de estas agrupaciones. Es así como se entra en la responsabilidad individual de las agrupaciones en cual se define cual es el fin del trabajo que se realiza, la investigación y recopilación del HECHO FOLCLÓRICO, el espectáculo, la narrativa, la realización de nuevos pasos, nuevas danzas, representación de tradiciones, usos y costumbres a través de la danza, realización de coreografías en torno al imaginario del Folclor generando sentido patriótico, regional o territorial. Son éstas agrupaciones que permiten que de una u otra forma se genere las dinámicas del sentido de reconocimiento de la danza folclórica, de las tradiciones, el refuerzo al concepto de lo típico, sin ser la realidad folclórica del país, pero si la realidad de danza, de patria, del alto sentido y compromiso de escenificar a los campesinos, los abuelos y las tradiciones dándonos la oportunidad de conocer esos talentos de artistas como son los coreógrafos, bailarines, diseñadores de vestuario, escritores, compositores, escenógrafos que han escogido la inspiración de ese HECHO FOLCLÓRICO como su referente acercándose en mayor o menor medida a la representación pura.

La música tiene una línea similar en los procesos de composición en la línea tradicional, existen festivales en Colombia como el Mono Núñez, COOTRAFA o el Festival nacional del Pasillo dónde se premian y reconocen composiciones inspirados en los ritmos y Aires nacionales, temas que mantienen factores determinantes como la armonía, pero que rompen los esquemas tradicionales de un bambuco, de un pasillo o una guabina. La comercialización de la música colombiana ha sido un factor determinante en el sentido regionalista y de país, hoy en día escuchar en la radio una cumbia, un mapalé, un bunde, un currulao, un vallenato, incluso un merengue campesino gracias a grupos como Herencia de Timbiquí, el Checo Acosta, Jorge Veloza y tantos más que hacen que nuestro folclor llegue incluso al exterior, sabiendo que sería muy difícil sino se hubiera tomado el camino de innovar en los formatos, trabajar en los arreglos, fusionar ritmos, entre muchos más recursos que permiten sonoridades inspiradas en nuestras tradiciones.



La radiodifusora nacional de Colombia utiliza el término "Nuevas músicas colombianas" para referirse a las composiciones inspiradas en los ritmos y aires tradicionales, pero que claramente no son folclóricos, estas músicas que normalmente se utilizan en las creaciones de los grupos de "danza folclórica", dónde se experimentan nuevos pasos, se busca crear historias, se busca la agilidad interpretativa, se utilizan técnicas de otras líneas de la danza como el ballet o técnicas de otras líneas artísticas como el teatro, buscando siempre que el público tenga lo mejor, muy alejado de ese HECHO FOLCLÓRICO dónde los portadores lo último que les importa es un público.

¿Según este argumento podríamos decir que el término "nuevas Danzas colombianas" estaría correcto? Partiendo del argumento planteado en el presente texto, podemos concluir que todo es cuestión de términos, de palabras que por costumbre se usan, el uso de un apelativo que siendo estrictamente teóricos no es correcto pero que están arraigadas en nuestro lenguaje.

Que las agrupaciones de danza tradicionales vivas son un baluarte patrimonial que debe tener el valor, respeto y cuidado por parte de todos los entes gubernamentales, pero también por las agrupaciones de danza de la contemporaneidad que tienen ese apelativo de folclórico.

Que los grupos de danza donde sus trabajos son inspirados en los grupos de danza tradicional tienen un alto sentido de compromiso artístico, valor por la creación, la técnica, la estética y son un eje fundamental en el desarrollo de patriotismo circulando productos a nivel nacional e internacional.

Que la creación en la danza folclórica debe ser realizada con respeto por la tradición, teniendo los conceptos claros, valorando el hecho folclórico, respetando los cánones establecidos por el folclor, pero siendo esos artistas visionarios, autores de diversos esquemas, técnicas, coreografías y formas escénicas que permiten que la cultura se dinamice, trascienda en el tiempo no como un hecho folclórico sino como obras de gran sentido histórico.

Todo es importante, todos los trabajos de creación son importantes, no nos compete juzgar si es bueno o malo, todo dependerá del gusto de uno u otros, pero siempre nos compete hacer este trabajo con profesionalismo, responsabilidad y respeto por la tradición, el espectador, nuestro cuerpo de trabajo y por nosotros mismos.

## LA COMPOSICIÓN COREOGRÁFICA EN LA DANZA FOLCLÓRICA CASO DE UNA INSTITUCIÓN DEL CARIBE COLOMBIANO

**Mónica Lindo De Las Salas<sup>7</sup>**

[monicalindo@uniatlantico.edu.co](mailto:monicalindo@uniatlantico.edu.co)

Universidad del Atlántico  
Barranquilla, Atlántico

Abordar el proceso asociado a la composición coreográfica, implica conocer las formas particulares de ser y hacer de cada institución dedicada al arte de la danza. En este escrito, se hace referencia a la Corporación Cultural Barranquilla, entidad ubicada en el caribe colombiano y que lleva treinta años viendo transitar por sus salones, generaciones enteras de jóvenes que buscan en la danza una oportunidad, una razón, un motivo para desarrollarse en el camino empedrado del arte. Es allí donde cobra sentido la labor que como maestros y maestras se asume, un rol que traspasa las fronteras de lo impersonal dejando abierta la puerta a la posibilidad de actuar como consejeros, como madres, padres, psicólogos, y toda suerte de roles que se enfocan en un solo propósito y es contribuir a formar mejores seres humanos.

En tal sentido, entra en juego la necesidad de pensar, no solo en cómo se forma los cuerpos de los jóvenes intérpretes, sino en ¿Cómo se construyen los procesos metodológicos de la composición coreográfica de las danzas folclóricas en esos cuerpos caribes?

Una caracterización implica, primero conocer cuál es el propósito o intencionalidad de la misma, es decir ¿por qué crear? En segunda instancia, develar el rol del intérprete y finalmente saber cuál es la ruta metodológica que se emplea para cada caso.

Crear conlleva un ejercicio de reconocimiento del ¿para qué? del montaje. Es así como desde la realidad y hacer de la institución en mención se encuentran tres propósitos a saber:

**a) Propósito enfocado en la creación libre de obras o piezas de danza inspirada en lo tradicional.** La ruta implica partir de una idea motivadora, conformar un equipo creativo que la produzca, emprender el ejercicio de cuestionarse en cuáles serían las formas

---

<sup>7</sup> 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.

narrativas, la dramaturgia, la elaboración de un guion, la selección musical, como vestir la obra, sus coreografías, y sobre todo cuál es el lugar de lo tradicional en el proceso, entre otros aspectos. Se indaga, investiga lo conceptual y teórico para enriquecer el contenido corporal y obtener referentes y conocer experiencias similares. En paralelo, se desarrollan laboratorios de creación colectiva para propiciar exploraciones que conlleven a la construcción de frases de movimiento, las cuales configuran finalmente los momentos de la obra. Aquí, se toma la danza en su campo expandido, se explora, deconstruyen movimientos para poder llegar a hilar una idea de principio a fin y darle significación a cada uno de ellos. Los movimientos propios de la danza y de los danzantes, expresa Dallal (2001), "son movimientos impregnados de significación, de la misma manera que los versos de un poema –palabras que van puestas una detrás de otra– poseen una significación que las hace poesía y no lenguaje de redacción común y corriente" (pág. 31).

En el camino de la composición coreográfica, existe una reflexión permanente, en cómo generar o despertar las emociones en el público, identificar los momentos de éxtasis y en general el ritmo de la obra. Conlleva también un proceso de reconocer aciertos y desaciertos. Es así que puede decirse que, en relación con los aciertos, el crear en colectivo una obra nueva, permite identificar que se genera en los bailarines un alto nivel de apropiación en la interpretación, debido a que son ellos los generadores o autores de sus propias composiciones, de frases de movimiento. Se da rienda suelta a la creatividad, inspirados en las narrativas de las danzas tradicionales y sus intencionalidades para ponerlas al servicio de las ideas creativas.

Se crea, entendiendo los laboratorios de creación colectiva como:

"el conjunto de procesos que permiten realizar una actividad creativa y alcanzar un objetivo común entre varios individuos, que, siendo diferentes, comparten motivaciones y experiencias, con independencia de la forma de organización y relación que se establezca entre ellos" (Marín 2009.p6)

En esta línea, la Corporación Cultural Barranquilla ha generado Obras de creación colectiva como "A ritmo de Macondo", "Ancestral", "Carnaval en Blanco y negro", "Fragmentos", "Resistencia", entre otras.

En cuanto a los desaciertos, o inconvenientes más bien, se considera que la creación colectiva es un proceso que tarda en construirse, que toma mucho tiempo, que es costosa, y su vida en términos de circulación, es corta.

**b) Propósito centrado en hacer obras "por encargo"** es otra de las formas por las cuales se transita en la institución. Empieza con la solicitud expresa de un usuario quien pide la creación de un montaje en pequeño o gran formato en el que la danza folclórica aparece como parte de un gran engranaje que incluye otras expresiones. Esta se delinea de acuerdo a los intereses de esa persona que, por lo general, proporciona la idea, los tipos de música, el formato, cantidad de personas y corresponde a la institución crear a partir de pautas

dadas, con referentes señalados previamente. Aunque se propicia una dinámica similar a la de creación libre, en el sentido de generar un equipo que propende por su producción, lo cierto es que se limita solo a lo requerido por el usuario que es finalmente quien financia la obra. La motivación deviene de un "cliente" que solicita un servicio y no de las necesidades creativas del colectivo.

En esta dinámica de creación "por encargo" se generan ciertas ventajas entre ellas, el hecho de contar con una financiación garantizada, se ejecuta de manera rápida y casi siempre se presenta una sola y única vez. Por lo contrario, se torna limitante de la óptica creativa de la institución. Al tener que supeditarse a los requerimientos de quien financia la obra, se pierde un poco el espíritu de libertad que se debe tener en la construcción de un montaje. Ejemplo de este tipo de obras se pueden mencionar algunas como: "Aluna", "Gema", "Gen carnavalero", "Monarquía", "Un universo de mil colores", entre otras.

**c) Propósito contar con repertorios representativos de danzas folclóricas para la escena:** En este caso, se constituye en un inventario de danzas que se estructuran con elementos devenidos de la tradición, conservando sus patrones básicos de ejecución, los diseños de los vestuarios, las músicas, con intervención en el desarrollo planimétrico de la misma. El proceso implica una claridad de las danzas a representar, investigar sus orígenes, sus pasos y sobre todo su intencionalidad narrativa, lo que transmite, lo que comunica y a partir de allí, se generan las danzas folclóricas para la escena. Esto, con un ejercicio previo de composición coreográfica que se ajusta a lo que usualmente identifica la danza en territorio.

Las danzas de repertorio se convierten en un producto atemporal, representativo, susceptible de convertirse en una forma didáctica de dar a conocer la riqueza folclórica del país en otras latitudes, ante otras culturas en el mundo, lo cual se considera una gran ventaja. Generaciones de bailarines de la Corporación Cultural Barranquilla, transitan por esos repertorios en un ejercicio de repetición de coreografías ya preestablecidas. Esta dinámica es posible que se convierta en algo inconveniente por cuanto propicia un bailarín repetidor de danzas ya construidas previamente a partir del establecimiento de unos modelos corporales.

En conclusión, es necesario producir desde los territorios, formas propias de teorizar en torno a la composición coreográfica, aunque en el fondo crear sea lo mismo para todos, las diferencias estriban en la pregunta de ¿Qué, para qué y para quien crear?

Es importante entonces reconocer que a nivel histórico, cuando se habla de procesos creativos, nos enfrentamos a la existencia de una serie de aportes que provienen de distintos campos del saber, tal y como lo expresa León (2020) :

Desde sus orígenes, la teoría de la composición coreográfica suele sustentarse en fundamentos teóricos de otras disciplinas artísticas o áreas del

conocimiento cuyos conceptos pueden aplicarse a la creación en la danza y, porque su tradición y sus características lo permiten, han sido más estudiadas. (Pag.13)

Si se debe hablar de algo que transversalice todo el hacer creativo, se puede proponer una dinámica de construcción colectiva, la que se emplea como metodología para la creación coreográfica, aunado a la mayéutica, o constante cuestionamiento del porqué de cada movimiento o acción, en el que la investigación, los referentes, la conversación es vital para darle soporte a lo que se desarrolla. En términos de composición se emplea la asimetría, en mayor énfasis que la simetría en cuanto a los movimientos. Tenemos en cuenta elementos como el espacio escénico, tratando de sacar provecho a los puntos más fuertes y generando contrastes donde la música juega un papel preponderante.

Finalizo con una frase de Noverre: *"Un maestro no debe ofrecerse como modelo de perfección para convertir a sus alumnos en copias de las que él constituye el original, bueno o malo; porque no conseguirá tener más discípulos aceptables que aquellos dotados de las mismas cualidades que él"*. (Espada, 1997, pág. 53).

---

## REFERENCIAS

- Dallal, A. (2001). *Cómo acercarse a la danza*. México: Plaza y Valdés.
- Espada, R. (1997). *Mis cartas a María*. Madrid: Esteban Sanz.
- Leon, A. (2020). *Enseñanza de la Composición coreográfica desde un enfoque transdisciplinar*. México: Universidad de Colima.

## DE TRAZOS Y RAYONES, COMPOSICIÓN Y NARRATIVAS

**Carlos Vásquez Rodríguez<sup>8</sup>**

[carlosalberto.vasquez@unipaz.edu.co](mailto:carlosalberto.vasquez@unipaz.edu.co)

Universidad de La Paz  
Barrancabermeja, Santander

Un autor, Octavio Marulanda; un texto, el folclor de Colombia: practica de la identidad cultural, será un texto que nos guie a lo largo de esta disertación. Marulanda (1984) dice:

«Se suele usar la palabra “coreografía” para indicar los procedimientos técnicos y artísticos que se aplican en el desarrollo de una danza, cuando ésta obedece a un plan o “montaje”, Cuando hablamos de folclor se designa como coreografía la estructura de las danzas, tal como vienen de la tradición. Dicha palabra se deriva del griego “Chorela”, baile, y “Grapho”, trazar o describir. Es decir que coreografía” es el arte de la danza o bien el oficio de representar un baile por medio de figuras o dibujos.

... Si esos “dibujos” o “figuras” y la manera de hacerlos reproducen los modelos o estilos que a través del tiempo han sido aceptados y practicados por los bailarines autóctonos de acuerdo a la tradición que ilustra su comportamiento, entonces se pueden calificar esos dibujos o figuras como folclóricos. Cualquier cambio que se haga por fuera del espontáneo gusto popular altera el contenido tradicional y desvirtúa, por lo tanto, su valor y autenticidad.

En las danzas folclóricas todo movimiento o gesto, todo elemento físico o expresivo, tiene un significado, porque resume en el tiempo y simboliza, en alguna forma, un hecho que el hombre realizó o sigue realizando con un propósito social, religioso, mágico o laboral. No hay que olvidar que la danza es un camino estético para darle dimensión corporal al ritmo, como ya se ha dicho y esta condición le permite sublimar con lenguaje propio realidades que se escapan a la fijación de la historia. (pp.70- 71)»

En este contexto, la composición coreográfica juega un papel fundamental como herramienta para la transmisión de la identidad cultural; es allí, donde podemos leer las nuevas

---

<sup>8</sup> Licenciado en Básica; Comunicador Social; Especialista en Educación, Cultura y Política; Magister en Investigación Creación; Doctor Honoris Causa en Gerencia de Proyectos Culturales. Investigador y Creador.  
Catedrático de la Universidad de la Paz. Barrancabermeja.

formas de comprensión de nuestras culturas y también como llegan a un público que cada vez necesita más información sobre nuestras identidades, además que espera ser sorprendido a lo largo de esta experiencia que es la danza folclórica. Con este nuevo lenguaje aparecen unos personajes con nombre propio como coreógrafos y palabras como dramaturgia para la danza nacional, y nuestros escenarios poco a poco se empiezan a problematizar de estas nuevas experiencias para abrir otras miradas y preguntas, ¿estamos listos para tanta historia inventada o donde está la investigación y donde la creación? ¿esto abre a nuevos públicos o solo una elite en los teatros entiende esta forma de elitizar la cultura del pueblo?

Las danzas folclóricas colombianas tienen sus raíces en las culturas indígenas, africanas y europeas que se asentaron en el territorio. A lo largo de la historia, estas culturas se han mezclado e interconectado, dando lugar a una amplia variedad de expresiones dancísticas. La composición coreográfica en estas danzas ha evolucionado con el tiempo, adaptándose a los cambios sociales, políticos y culturales del país. Propongamos dos orillas:

**1.** La urgencia de enseñar repetir y divulgar las formas tradicionales de la composición coreográfica de nuestras danzas ancestrales, trabaja y permanece para la educación (manuales, cartillas documentos planimetrías y diseños documentados).

Las danzas folclóricas colombianas se caracterizan por una gran variedad de estilos coreográficos, que van desde las danzas rituales y ceremoniales hasta las danzas de cortejo y las danzas sociales. Algunas de las características más comunes de la composición coreográfica en las danzas folclóricas colombianas son:

**Uso de patrones coreográficos repetitivos:** Las danzas folclóricas suelen tener patrones coreográficos que se repiten a lo largo de la danza, creando una sensación de familiaridad y cohesión.

**Predominio de movimientos grupales:** La mayoría de las danzas folclóricas colombianas son danzas grupales, en las que los bailarines se sincronizan para crear una coreografía colectiva.

**Improvisación:** En algunas danzas folclóricas, existe un espacio para la improvisación, donde los bailarines pueden añadir sus propios movimientos y variaciones.

**Simbolismo:** Los movimientos y las figuras coreográficas en las danzas folclóricas tienen un significado simbólico que está relacionado con las tradiciones y creencias de la comunidad.

Aquí nos instalamos en el valor que tiene la documentación en el conocimiento de las nuevas generaciones que enseñan y practican la danza folclórica, en el valor que se tiene al comprender los contextos en los que se da la danza tradicional, retomando el valor del ritual y de la presentación sencilla de la línea indígena, circular y convocante grupal y

colectiva construyendo en el conocimiento esos diagramas que no se deben perder y que se significan en los acontecimientos de nuestras generaciones. Esto es lo que invisiblemente hace semejantes las danzas autóctonas a los rituales primitivos, es decir, lo que les confiere una atmósfera particular, inconfundible y que no es posible hallar en las coreografías no tradicionales o de espectáculo.

Aquí se enseña y se aprende desde nuestras tradiciones, se repite para no olvidar, se entiende desde los contextos ritualizantes en donde se explica la vida y la cotidianidad de quienes nos entregan su interpretación del mundo que habitan

Dice el maestro Marulanda (1984):

«El pueblo cuando sedimenta en el tiempo sus propias expresiones, lo hace con una simplicidad o una elementalidad que nace de la vida misma, de "como son las cosas y como han sido siempre". Entonces, al bailar el pueblo no adorna ni complica sus coreografías gratuitamente, si esos adornos o complicaciones no representan el sentir de su pasado o de su sangre; de allí que los agregados coreográficos, estilizaciones y ajustes teatrales o formales que suelen hacer directores de grupos de danzas y "coreógrafos" en busca de un estilo personal y sin conocimiento de la cultura autóctona, desentonan estéticamente, porque lo vernáculo de suyo tiene su propia estética, su propia unidad y, por lo tanto, su propia armonía, lo que en otros términos quiere decir que posee sus propias reglas de juego. Lo vernáculo exterioriza su propia atmósfera, dentro de la cual no caben sino lo preceptuado por la tradición. (p.71)»

**2.** La tendencia de crear nuevas formas de interpretación de las identidades mezclando técnicas y descubriendo otras formas de narrar y de contar sobre la danza y su presencia en un país que espera ver su propia historia reflejada en escenarios de poder, pensando en posicionarse sin reconocer su cuerpo ancestral y pretendiendo tener un cuerpo colonizado, esta cree y se diluye con cada nueva tendencia que no genera apego ni identidad es fatua y momentánea.

La innovación se volvió costumbre y el crear, una respuesta que nos propuso por un lado averiguar más, entender otras historias que contar y desarrollar otras formas de colocar en el escenario nuestra tradicionalidad e identidades, para entrar en ofertas de mercado, de circulación y de renovación de nuestra danza, la que se ejecuta en el parque de los pueblos, la que sale a carnaval y a orillas de los ríos, de aquella que tiene aromas y los participantes se vuelven protagonistas de carne y hueso con sabores y olores a leyenda, a vida y cotidianidad. De esta no hay documentos escritos, no hay planimetrías, ni coreografías, solo hay evidencias grabadas, fotografiadas y tal vez algún comentario de los que viven cada representación o asisten a estos nuevos escenarios de circulación de la danza.

La composición coreográfica en estas danzas implica un profundo conocimiento de la cultura y las tradiciones locales. Los coreógrafos se inspiran en la naturaleza, las costumbres y



las leyendas de cada región para crear movimientos que transmitan la esencia misma de la identidad colombiana. Según Gómez (2016), este proceso de creación implica una conexión íntima con la tierra y sus habitantes, así como una profunda sensibilidad hacia el patrimonio cultural del país.

«En todo esto hay una unidad y una lógica; puesto que hay un ritmo en la ejecución del tejido coreográfico, ritmo en la música o en el canto y ritmo plástico en los movimientos, también hay ritmo en el desarrollo del proceso total de la danza, cuya mejor prueba es la placidez que se alcanza al ver cómo la trama de movimientos, gestos y figuras llega a su culminación. (Marulanda, 1984, p. 71)»

La música desempeña un papel fundamental en la composición coreográfica de las danzas folclóricas colombianas. Los ritmos afrocolombianos, como el bullerengue y la cumbia, así como los aires llaneros y andinos, proporcionan la base sobre la cual se construyen los movimientos y las secuencias coreográficas. Según Pérez (2019), la relación entre la música y la danza es inseparable, y los coreógrafos trabajan en estrecha colaboración con músicos y compositores para crear una experiencia artística integral.

«Toda danza vernácula posee un hilo conductor de significados al cual podríamos denominar "argumento" y dentro de él, por lo mismo que sintetiza y simboliza hechos que de algún modo fueron ciertos, se desenvuelve una secuencia de movimientos, gestos o figuras que son concordantes, como si fuera un "lenguaje" y que puede definirse como un lenguaje de maneras típicas. (Marulanda, 1984, p.71)»

Encontrar un equilibrio, es la tarea; asumir el reto, es el presente; los desafíos, son para hoy, cuando se hace importante educar para no olvidar y avanzar en la oportunidades de formación de nuevos bailarines e intérpretes, existen oportunidades para innovar y evolucionar en la composición coreográfica de danzas folclóricas en Colombia:

1. **Fusión de estilos:** la combinación de elementos de danzas folclóricas con estilos contemporáneos puede dar lugar a nuevas formas de expresión artística que atraigan a audiencias más amplias y diversas.
2. **Uso de tecnología:** la integración de tecnología, como proyecciones visuales o efectos de iluminación, puede enriquecer la presentación escénica de las danzas folclóricas, añadiendo dimensiones visuales y sensoriales a la experiencia.
3. **Colaboraciones interdisciplinarias:** la colaboración con artistas de otras disciplinas, como músicos, diseñadores y dramaturgos, puede enriquecer la composición coreográfica y ofrecer nuevas perspectivas creativas.
4. **Educación y capacitación:** la creación de programas educativos y talleres especializados en composición coreográfica de danzas folclóricas puede contribuir al desarrollo de nuevos talentos y al fortalecimiento de la profesionalización en este campo.

La composición coreográfica de danzas folclóricas en Colombia enfrenta desafíos significativos, pero también presenta oportunidades para innovar y evolucionar, asegurando así la continuidad y relevancia de estas tradiciones culturales. Es fundamental reconocer la importancia de preservar y difundir estas expresiones artísticas, así como buscar nuevas formas de promover su desarrollo y apreciación en la sociedad colombiana y más allá.

Ser coreógrafo, inventar sin conocer, narrar sin investigar, decir sin averiguar el mundo que habita un cuerpo que es identidad, territorio y patrimonio no es fácil, por lo tanto, defendemos los textos y las escrituras ancestrales que permiten seguir construyendo pedagogías de la memoria y de las tradiciones, pero también, valoramos entender en contexto el desarrollo de las nuevas expresiones que hablaran mejor o diferente tal vez de sí mismo para no ser víctimas del olvido.

---

## REFERENCIAS

Gómez, J. (2016). *Danzas folclóricas de Colombia: Tradición y creatividad*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.

Marulanda Morales, O. (1984). *El folclor de Colombia: practica de la identidad cultural*. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2398/>

Pérez, L. (2019). *Música y danza en Colombia: Una mirada desde la composición coreográfica*. *Revista de Estudios Culturales*, 12(2), 45-58. doi:10.1234/rec.2019.12.2.45

# 38° Foro Nacional de Expertos en Danza

LA COMPOSICIÓN COREOGRÁFICA  
EN LA DANZA FOLCLÓRICA

## Ponentes

**Álvaro Fuentes**  
Investigador  
Bogotá

**Alexander Llerena**  
Universidad Antonio Nariño  
Bogotá

**Angélica Nieves**  
Universidad Antonio Nariño  
Bogotá

**Carlos Vásquez**  
Universidad de la Paz  
Barrancabermeja

**Hanz Plata**  
Universidad Distrital  
Bogotá

**Juan David Barbosa**  
Centro Cultural Bacatá  
Funza

**Julián Albarracín**  
Compañía Orkeseos  
Bogotá

**Mónica Lindo**  
Universidad del Atlántico  
Barranquilla

**Nicolás Silva**  
Compañía Sas Bequia Danza  
Bogotá

**Sofía Fonseca**  
Fundación Haskalá de  
Colombia  
Tunja

**Winston Berrio**  
Compañía Dante  
Bucaramanga

**Zuleima Asprilla**  
Ballet Folklórico de Antioquia  
Medellín

### Organiza



**César Monroy**  
Director general

**Mario Monroy**  
Coordinador académico

**Adriana Vásquez**  
Productora logística

**Mario Veloza**  
Realización audiovisual

### En alianza con



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



MAYO 10 AL 12 / 2024  
BOGOTÁ D.C.

SEDE IBÉRICA  
UNIVERSIDAD  
ANTONIO NARIÑO  
CRA. 7 # 16-75

Bogotá, Colombia  
12 de mayo de 2024