

La danza tradicional colombiana en la formación de artistas danzarios profesionales

Un estudio de pertinencia

La danza tradicional colombiana en la formación de artistas danzarios profesionales

Un estudio de pertinencia

Martha Esperanza Ospina Espitia

Edis Aleida Villa Martínez



Resumen

Este libro se propone hacer evidentes las tensiones que la formación con danza tradicional colombiana plantea a la carrera de Arte Danzario de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y que fueron examinadas con la investigación titulada *Evaluación y diagnóstico de la Profundización en Danza Tradicional Colombiana (PDTC) del Proyecto Curricular Arte Danzario (PCAD)*, mediante *Ejercicio de Investigación Formativa*. Se abordan en ella dos temas: el primero se refiere al objeto de estudio, la Danza Tradicional Colombiana (DTC) y su pertinencia en la formación de artistas danzarios como ejercicio de autoevaluación curricular, y el segundo hace referencia al insumo metodológico que caracterizó esta investigación de corte cualitativo, el proceso de ‘investigación formativa’ realizado con el Semillero Muzima de Investigación-Creación, que busca evidenciar la relevancia de esta práctica en los entornos universitarios.

Palabras clave: danza tradicional colombiana, investigación formativa, autoevaluación curricular, arte danzario

Abstract

The purpose of this book is to make evident the tensions that the formation with traditional Colombian dance poses to the Dance Art career of the Universidad Distrital Francisco José de Caldas and that were examined with the research entitled *Evaluation and Diagnosis of the Deepening in Traditional Colombian Dance (PDTC) of the Curricular Project Dance Art (PCAD)*, by means of *Formative Research Exercise*. Two topics are addressed in it: the first refers to the object of study, the Colombian Traditional Dance (DTC) and its relevance in the training of dance artists as an exercise of curricular self-evaluation, and the second refers to the methodological input that characterized this qualitative research, the process of ‘formative research’ conducted with the Muzima Research-Creation Semillero, which seeks to demonstrate the relevance of this practice in university environments.

Keywords: traditional Colombian dance, formative research, curricular self-evaluation, dance art.

¿Cómo citar este libro? / How to cite this book?

Opsina Espitia, M. E. y Villa Martínez, E. A. (2025). *La danza tradicional colombiana en la formación de artistas danzarios profesionales: un estudio de pertinencia*. Editorial UD. <https://doi.org/10.69740/UD.9789587878127.9789587878141>

Agradecimientos

A la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y al Centro de Investigación y Desarrollo Científico por el acompañamiento y apoyo durante el proceso de realización de esta investigación.

Al Proyecto Curricular Arte Danzario por su respaldo, estímulo y valoración de las labores formativas y autoevaluativas con el Semillero Muzima.

A los maestros y estudiantes del PCAD que entregaron sus generosos y objetivos aportes a nuestro análisis, sin ellos esta investigación no tendría contexto.

A los cultores y gestores del campo de la danza: Mónica Lindo, Angélica Nieves, Winston Berrío, James González, Diego Fernando Rojas, César Monroy y Jenny Bedoya, por sus objetivos y generosos aportes a la reflexión de las prácticas danzarias situadas en territorio.

Al Semillero Muzima de Investigación-Creación en Danza Tradicional Colombiana quienes con su presencia, persistencia, compromiso y curiosidad de nuevos aprendizajes hicieron posible la investigación de la que se deriva esta publicación. Ellos son Edwin Armando Guzmán Urrego y Gilberto Martínez (maestros coinvestigadores); Kerma Gisella Ortiz Torres (líder del semillero y auxiliar de investigación); Ana Valencia Carvajal, Clara Sofía Mosquera Yepes, David Steven Garzón Guerrero, Jahel David Mora Murcia, Laura Lucía Bravo Borja, Yaniv Goldstein y Yandy Masiel Caro González (estudiantes de diversas profundizaciones del PCAD, en procesos de formación investigativa).

A la danza y al pueblo de Colombia, motivo de alegría, esperanza y vida.



UD
Editorial

© Universidad Distrital Francisco José de Caldas
© Oficina de Investigaciones
© Martha Esperanza Ospina Espitia (autora)
Edis Aleida Villa Martínez (autora)

ISBN: 978-958-787-812-7
ISBN digital: 978-958-787-813-4
ISBN ePub: 978-958-787-814-1

DOI: <https://doi.org/10.69740/UD.9789587878127.9789587878141>

Primera edición, agosto del 2025

Líder Unidad de Publicaciones
Rubén Eliécer Carvajalino C.

Gestión editorial
Jorge Enrique Beltrán Vargas

Corrección de estilo
HiperTexto

Diagramación
HiperTexto

Diseño de cubierta
Johana Delgado Macías

Editorial UD

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Carrera 24 n.º 34-37 Bogotá, D. C., Colombia
Teléfono: 6013239300 ext. 6202
Correo electrónico: publicaciones@udistrital.edu.co

Cláusula de responsabilidad

La Editorial UD no es responsable de las opiniones y de la información recogidas en el presente texto. Los autores asumen de manera exclusiva y plena toda responsabilidad sobre su contenido, ya sea este propio o de terceros, declarando en este último supuesto que cuentan con la debida autorización de terceros para su publicación. Igualmente, expresan que no existe conflicto de interés alguno en relación con los resultados de la investigación propiedad de tales terceros. En consecuencia, los autores serán responsables civil, administrativa o penalmente frente a cualquier reclamo o demanda por parte de terceros, relativos a los derechos de autor u otros derechos que se vulneren como resultado de su contribución.

Todos los derechos reservados

Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo escrito de la Unidad de Publicaciones de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
Hecho en Colombia.

Sistema de Bibliotecas de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas Catalogación en la publicación (CEP)

Ospina Espitia, Martha Esperanza
La danza tradicional colombiana en la formación de artistas danzarios profesionales : un estudio de pertinencia / Martha Esperanza Ospina Espitia, Edis Aleida Villa Martínez. -- Primera edición. -- Bogotá : Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2025.
204 páginas : gráficas ; 24 cm. (Colección Creaciones)

ISBN: 978-958-787-812-7 ISBN digital: 978-958-787-813-4 ISBN ePub: 978-958-787-814-1

1. Danzas populares y nacionales -- Investigaciones -- Colombia 2. Artistas -- Formación profesional 3. Danza -- Estudio y enseñanza 4. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Arte Danzario -- Evaluación curricular I. Villa Martínez, Edis Aleida II. Serie.

793.3199861: CDD 23 edición.

Contenido

Introducción	17
Capítulo 1	
La autoevaluación curricular como investigación formativa en la universidad	23
Semillero Muzima: ámbito práctico de investigación formativa	26
Semillero Muzima: objetivos específicos y metas	30
El proyecto de investigación: Evaluación y Diagnóstico de la Profundización en Danza Tradicional Colombiana del Proyecto Curricular Arte Danzario, mediante Ejercicio de Investigación Formativa	31
Apuestas para una formación investigativa desde un semillero universitario en arte	32
El proceso de formación investigativa y de indagación autoevaluativa según los estudiantes	34
Capítulo 2	
Evaluar el currículo desde un ejercicio de investigación formativa	37
Problemática de investigación	38
Objetivos	40
Metodología	41
Fases de implementación	43
Capítulo 3	
Concepciones y estado de las prácticas creativas y formativas en/con/desde la danza tradicional	45
Procedimiento de la búsqueda y resultados	46
Estudio de la formación en danza tradicional en el ámbito universitario	46
El lugar de la DTC en las carreras de danza a nivel nacional	48
La Danza Tradicional Colombiana al interior de la Asociación Colombiana de Universidades (ASCUN)	50
La formación en DT ligada a compañías, escuelas y fundaciones	59
El impacto de la formación de bailarines con/en/desde la Danza Tradicional	61

Las temáticas con DTC en los trabajos de grado del PCAD	67
Los trabajos de grado en/con/desde la DT producidos en el PCAD	69

Capítulo 4

Elementos legislativos y normativos que sustentan la inclusión de la DT en los programas de formación profesional de artistas danzarios	71
Constitución Política de Colombia (1991)	72
Unesco y patrimonio cultural	73
Patrimonio Cultural Inmaterial según la Unesco	74
Colombia: Ley General de Cultura	75
Resolución 3456 del 2003 del Ministerio de Educación Nacional	77
Misión-Visión de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (UDFJC)	78
Proyecto Educativo Pedagógico (PEP) – Arte Danzario	78
Pertinencia de la formación de artistas danzarios en/con/desde la danza tradicional colombiana desde el ámbito normativo	80

Capítulo 5

Análisis y resultados de la investigación	81
La encuesta: pertinencia del abordaje de la DTC en la formación de artistas danzarios profesionales	81
Nivel de conocimiento de los estudiantes y maestros sobre la PDTC al interior del PCAD	82
Nivel de valoración, expectativas e interés sobre la DTC como ámbito y como práctica profesional	82
Evaluación del Plan de Estudios de la PDTC	86
Motivaciones para la elección o no de la PDTC	87
Relevancia del abordaje de la DTC en la formación de artistas danzarios profesionales	90
Evaluación de aspectos puntuales de las clases de la PDTC	91
Propuestas para hacer pertinentes las asignaturas en el PCAD	92
Opinión de la formación técnica y la creación en la PDTC	96
Opinión del currículo alterno específico de la PDTC	99
La DTC y los trabajos de grado del PCAD	102
La DTC y el ámbito laboral del artista danzario	104
Propuestas para enriquecer la PDTC	105
La entrevista: evaluación y diagnóstico de la presencia y efecto de la danza tradicional en la formación profesional de artistas danzarios en el país	107

Relevancia del abordaje de la DT en la formación de artistas danzarios profesionales	108
¿Cómo enseñar la danza tradicional colombiana en la Universidad?	109
Impacto de la formación universitaria en DTC en el campo de la danza	117
Comparación de la dinámica del PCAD con otras dinámicas del campo	121
Análisis de los syllabus de la Profundización en Danza Tradicional Colombiana (PDTC) en el Proyecto Curricular Arte Danzario (PCAD)	124
Justificación	124
Objetivos generales	131
Objetivos específicos	131
Competencias	132
Metodologías	134
Capítulo 6	
Declaratorias y debates teóricos emergentes de la investigación	139
La danza tradicional en la profesionalización de bailarines	140
Pertinencia de formar bailarines profesionales con danza tradicional colombiana	141
Reflexiones y declaratorias teóricas emergentes	144
De las tensiones entre identidad, tradición e hibridación	150
Folclore, folclorismo y danza viva	156
Folclore	156
Folklorismo	157
Danza viva	159
Patrimonio Cultural Inmaterial	160
Cuerpos culturales	161
Traductibilidad	164
Traducción cultural: ¿a qué nos referimos con traductibilidad?	167
Saber situado: la danza popular en territorio	169
Neutralidad homogenizante: las traducciones entre tipos de fiesta, aula y escenarios artísticos	170
Investigación-creación	171
Conclusiones	175
Referencias	187

Bibliografía complementaria	194
Anexos	195
Anexo 1. Matriz de análisis de encuestas	196
Anexo 2. Matriz de análisis de entrevistas	199
Anexo 3. Matriz de críticas y propuestas curriculares	200
Anexo 4. Matriz de análisis del estado del arte	201
Anexo 5. Cuadro comparativo de análisis categorial-triangulación	202
Anexo 6. Insumo de evaluación del proceso investigativo-formativo del semillero	202
Sobre las autoras	203

Índice de tablas

Tabla 1.	Objetivos y metas del Semillero Muzima	30
Tabla 2.	Objetivos de la investigación, evaluación y diagnóstico de la PDTC del PCAD	40
Tabla 3.	Fases de la investigación	43



Introducción

Este manuscrito resume los aspectos más importantes de la investigación denominada *Evaluación y diagnóstico de la Profundización en Danza Tradicional Colombiana del Proyecto Curricular Arte Danzario (PCAD)*, mediante *ejercicio de investigación formativa*. Como su nombre lo indica, la investigación abordó dos tópicos relevantes para la cualificación del Programa de Danza de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, el primero se refiere a la temática objeto de mirada, la Danza Tradicional Colombiana (DTC) y su pertinencia en la formación de artistas danzarios como ejercicio de autoevaluación curricular, y el segundo hace referencia al insumo metodológico que caracterizó esta investigación de corte cualitativo: se trata de un proceso de ‘investigación formativa’ realizado con el Semillero Muzima de Investigación-Creación en Danza Tradicional Colombiana, que utilizó la investigación mencionada como ‘pretexto formativo’ de estudiantes del PCAD, permitiéndoles no solo ejercitar los diferentes aspectos de la investigación, sino también comprender la estructura, las apuestas, las dificultades, coherencias e incoherencias de la carrera escogida por ellos y entamar sus argumentos en el diagnóstico y en las propuestas formativas.

Este estudio autoevaluativo se realizó dentro de la línea de investigación de la Facultad de Artes–ASAB denominada *Arte y culturas tradicionales populares* y mantuvo los objetivos de “identificar a través de un estudio de pertinencia, las causas y consecuencias de la baja inscripción de los estudiantes a la Profundización en Danza Tradicional Colombiana (PDTC)” y “proponer un diseño curricular con DTC, pertinente y viable con estrategias y didácticas aplicables al núcleo común y a la PDTC, dentro del Proyecto Curricular Arte Danzario de la Facultad de Artes–ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (UDFJC)”. La DTC es un ámbito estructural de la carrera que se indaga y practica dentro de la formación general de los estudiantes y tiene su ‘profundización’

dedicada al análisis, práctica y creación escénica basada en la vivencia e interpretación de la danza tradicional popular.

La formación universitaria de artistas danzarios plantea una tensión entre la danza académica o danza arte, y las prácticas danzarias populares escenificadas con diferentes formatos en sus territorios y en los ámbitos del consumo cultural y artístico; de igual forma, los cultores de la danza se cuestionan acerca del perfil que deben asumir, su quehacer, sus productos y sus prácticas para mantener su particularidad y vigencia. Esta investigación pretende aportar al quehacer danzario de “Colombia, un país que baila”¹, evidenciando la especificidad del ejercicio formativo y profesional de los artistas danzarios y diferenciándolo del accionar de los demás agentes del campo de la danza.

Formar artistas danzarios con DTC es para el PCAD una apuesta política que busca descolocar la danza como arte academizado y centrar su interés formativo e investigativo en las prácticas danzarias poéticas y prosaicas. Si bien este estudio evidencia una gran valoración de la DT por la comunidad académica del programa (maestros y estudiantes) y reconocimiento de su potencial para formar al intérprete y creador danzario, se hizo necesario rastrear cuál era la causa de la baja inscripción de los alumnos a la profundización encargada de su estudio práctico.

Estudiar la danza del pueblo y su escenificación en los formatos de obra de arte escénico plantea un distanciamiento de las concepciones que remiten su práctica a los formatos folclorizados más institucionales, encargados del rescate, taxonomización y reproducción de repertorios dancísticos reconocidos zonalmente y valorados por las comunidades como ejercicio de conservación de su identidad. En su lugar, estudiar el potencial técnico, simbólico y escénico de la DT y propiciar su indagación creativa constituyen el aspecto más relevante para el arte danzario actual.

Entendemos la tradición (y por lo tanto la danza tradicional) como el ‘material’ que garantiza “la permanencia de una comunidad en el tiempo [...], es signo indeleble de la identidad cultural, de lo vernáculo y de la riqueza cultural de la humanidad” (Madrazo, 2005, p. 115). Es una de las formas que asume la memoria colectiva e implica aquello que se hereda de los antepasados e involucra actos y prácticas “que se repiten en el tiempo y que provienen de otra generación” (Madrazo, 2005, p. 116). La tradición es “viva” y cambiante; implica permanentes procesos de creación y construcción dinámica de las representaciones sociales; la tradición adquiere en cada espacio-tiempo social y comunitario, los rasgos que la constituyen y transforman.

1 Expresión acuñada en los Lineamientos del Plan Nacional de Danza para un País que Baila. 2010-2019 (Ministerio de Cultura, s.f.).

Así visto, sostenemos que los folclorismos danzarios le tributan al concepto académico de folclore como práctica, dinámica y producto, y son la forma moderna que adquiere la tradición que moviliza adaptativamente dichos contenidos, prácticas y objetos tradicionales hacia la homogenización de un sujeto colectivo: el sujeto gobernable. En esta perspectiva, la danza folclórica es constituida por prácticas rurales y urbanas escenificadas de la tradición que fomentan contenidos, destrezas y estilos que “estandarizan la gestualidad y homogenizan los cuerpos sometiendo al intérprete a la emulación de otro, igualmente estereotipado” (Ospina, 2019, p. 25). En ella, tanto la expresión del sí mismo y la creación, como la posibilidad expansiva de la propia emotividad, condición propia del hacer danza popular viva, se someten a la imitación mecánica de movimientos y dramaturgias con el argumento de conservar o rescatar lo-que-sí es, que le tributa a un pasado estatizado:

Formas escindidas de su significado que, a través de aseveraciones *a priori*, detienen en el tiempo la danza del pueblo bajo el pretexto de “preservar lo que somos” como un ejercicio urgente de reivindicación y salvaguardia de identidad, sin verificar la magnitud de un fenómeno vivo y dinámico que da fe de saberes, representaciones, sentidos, resistencias, usos e invenciones que caracterizan y configuran las subjetividades de pueblos y culturas. (Ospina, 2019, p. 27)

En esta vía, es diferente formar ‘en’, ‘con’ o ‘para’ crear desde la danza tradicional, propio del arte danzario, a formar ‘en’ o ‘para’ la danza folclórica.

Al iniciar el Programa de Danza de la Universidad Distrital, tal tensión entre tradición, folclore y arte danzario no era evidente a pesar de que la titulación de la carrera se da con esta última denominación, pues la DT se utilizaba como un insumo para la formación básica de los artistas de la danza en general; sin embargo, al convertirse en una de las posibles profundizaciones a ser elegidas por los estudiantes, compite con otras formas de danza reconocidas como danza académica y es allí donde se evidencia la presión de los imaginarios previos de los estudiantes o los aspectos motivacionales derivados de su funcionamiento actual, origen de esta investigación.

La indagación parte de la identificación de la problemática y de la estructuración de una metodología que permitiera evaluar el contenido y funcionamiento curricular al interior del PCAD, para luego detectar la pertinencia de formar bailarines con DTC desde su impacto en el ámbito profesional a partir de entrevistar a expertos reconocidos del campo de la danza en Colombia. Finalmente, se analiza la correlación de los syllabus de asignaturas de la PDTC con los contenidos, didácticas y competencias evaluados en la encuesta. Todo ello con el fin de sustentar, o no, su permanencia y detectar los ámbitos de susceptible mejoramiento para aumentar su calidad y pertinencia formativa.

Para la consecución de los datos se optó por un estudio evaluativo del funcionamiento de la PDTC realizado a través de una encuesta aplicada a estudiantes

y docentes del programa, para posteriormente realizar una entrevista semiestructurada a siete expertos del campo de la DTC y se finaliza con un detallado estudio de los syllabus de la PDTC. Para la encuesta se diseñaron seis formatos diferentes de acuerdo con la población específica como son: estudiantes sin profundización elegida, estudiantes de la PDTC y estudiantes de otras profundizaciones; docentes de la profundización y de otras profundizaciones, incluidos algunos del núcleo común del programa; y egresados. La entrevista fue diseñada y aplicada por los integrantes del Semillero Muzima como un trabajo de grupo, y la revisión evaluativa de los syllabus se realizó con un sistema de comparación y análisis por medio de un procedimiento que privilegió la formación de los estudiantes adscritos a la formación investigativa.

Este estudio de pertinencia parte de la situación problema, realiza un proceso investigativo sistemático y entrega como productos los siguientes: un informe autoevaluativo que aporta al proceso de renovación del Registro Calificado del PCAD; una propuesta de syllabus genérico de la PDTC como guía para optimizar su fundamentación teórica, los contenidos, las didácticas, las metas y resultados de aprendizaje enfocados a la formación de artistas danzarios que producen obra de arte desde el insumo danzario popular y no de folcloristas; finalmente, se genera una propuesta de cualificación docente en formato de diplomado. Este escrito presenta los aspectos más relevantes que genera la investigación y que se distribuyen entre estos diversos productos.

Durante el proceso y para efectos de la sustentación de la pertinencia de formar artistas danzarios profesionales con DT, se realizó un rastreo de las carreras nacionales e internacionales de danza, de las entidades nacionales que dan formación técnica y no formal, y se analizó el tránsito de la DTC en los trabajos de grado, tanto del PCAD como de otras carreras artísticas o pedagógicas de la UDFJC. De igual forma, se rastreó el aspecto legislativo y normativo del llamado Patrimonio Cultural Inmaterial, que fundamenta la formación artística universitaria con sello identitario, y que trasciende los folclorismos centrando su mirada en la tradición viva de los pueblos.

Con el fin de dar coherencia a la reseña de la investigación realizada, se abordará en el primer capítulo el contexto de la ‘investigación formativa’ como insumo metodológico y pedagógico con sus resultados particulares, para luego dar paso a la descripción de la problemática indagada, sus objetivos y metodología empleada. Los capítulos tres y cuatro se ocupan respectivamente del estado del arte de la formación con DT y sus productos investigativos, también de los elementos legislativos y normativos que sustentan la inclusión de la DT en los programas de formación profesional de artistas danzarios. El capítulo cinco desarrolla el análisis y los resultados de la investigación.

Planteamos en el capítulo seis los debates y declaratorias teóricas que consideramos deben ser abordados en la fundamentación de la PDTC y del PCAD,

las cuales emergen de la investigación. Conceptos como arte y artesanía, identidad, tradición, folclor, folclorismo, hibridación, danza viva, patrimonio cultural inmaterial, cuerpo cultural, traducciones culturales, migraciones de sentido e investigación-creación, son abordados aquí con el ánimo de señalar las especificidades y tensiones que se derivan de la apuesta política situada en el territorio nacional, que forma artistas danzarios con la DT de los múltiples pueblos y comunidades que nos conforman como país.



Capítulo 1

La autoevaluación curricular como investigación formativa en la universidad

23

Según la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), la educación superior constituye un bien cultural y científico que favorece el desarrollo personal y las transformaciones económicas, tecnológicas y sociales, y así mismo:

Estimula el intercambio de conocimientos, la investigación y la innovación, y dota a los estudiantes de las competencias necesarias para que respondan a la evolución constante del mercado laboral. Para los estudiantes en situación de vulnerabilidad, constituye un pasaporte con miras a la seguridad económica y a un futuro estable. (Unesco, 2022a, párr. 2)

Por otro lado, de acuerdo con la actualización de junio del 2022, alrededor de 235 millones de estudiantes se han inscrito en las universidades a través del mundo, cifra que se ha más que duplicado en los últimos 20 años y que se espera siga en aumentando. Sin embargo, según la misma entidad:

A pesar del aumento de la demanda, la tasa de inscripciones a escala mundial es del 40 % y existen grandes desigualdades entre los países y las regiones. Más de 6 millones de estudiantes cursan estudios en el extranjero. Además, entre los 82 millones de refugiados del mundo, solo el 5 % de los jóvenes elegibles se han inscrito en la educación superior, mientras que las cifras comparables en lo relativo a la

educación primaria y secundaria son de un 68 % y 34 % respectivamente. (Unesco, 2022a, párr. 3)

Sin contar con los trastornos en las modalidades de suministro generadas por la pandemia del COVID-19.

Por otra parte, en la Tercera Conferencia Mundial de Educación Superior, realizada en el mes de mayo del 2022, que reunió a 2000 participantes de 139 países, se propende por “generar sistemas de educación superior más abiertos, inclusivos, equitativos y colaborativos, capaces de responder a la complejidad y los retos de nuestro tiempo” (Unesco, 2022b, párr. 1). Allí se establecen los principios claves para esta transformación y se señalan los de inclusión y diversidad, la protección de la libertad académica, la integridad y la ética, y el compromiso con la sostenibilidad y la responsabilidad social. Se subraya seguidamente la necesidad de “favorecer enfoques más transdisciplinarios, flexibles y sostenibles del aprendizaje y el conocimiento que respondan a las necesidades de la sociedad, y que pongan la tecnología al servicio de la eficacia, el aprendizaje y la investigación” (Unesco, 2022b, párr. 6).

Educar a los ciudadanos para que puedan abordar las distintas complejidades y moverse por estas es una de las misiones fundamentales de las universidades hoy en día, [...]. Esto exige vincular a las ciencias y las humanidades, promover la ciencia abierta e integrar diferentes sistemas de conocimiento. (Unesco, 2022b, párr. 7)

La educación superior es el mecanismo social para formar a los profesionales de los diferentes campos, disciplinas y oficios y, aunque de forma menos evidente, se encarga también de continuar la estructuración de los seres humanos y de los ciudadanos que conforman y transforman las sociedades. De otro lado, la universidad es el ámbito del campo social encargada de producir, sistematizar, aplicar y socializar el conocimiento; para ello se hace necesario fortalecer la investigación para robustecer los campos de conocimiento y su aplicación en la transformación y el desarrollo social; se deben formar investigadores capaces de producir y aplicar conocimiento con “capacidades, habilidades y actitudes para la investigación” (Rodríguez de Guzmán y Tamayo, 2017, p. 1).

En Colombia, el Consejo Nacional de Acreditación (CNA) se refiere al desarrollo de la investigación en la educación superior colombiana, al evaluar las exigencias de esta característica de calidad, “lo ideal y lo posible”. En función de esta, retoma el concepto de *investigación formativa* “como una primera e ineludible manifestación de existencia de la cultura de la investigación en las instituciones de educación superior” (Restrepo Gómez, s.f., Introducción, párr. 2). En su argumento la relaciona más estrictamente al pregrado e incluso a la especialización y la diferencia de la investigación científica “en sentido estricto” que desarrollan las universidades de carácter investigativo y no solo profesionalista; sin embargo, resalta que la investigación formativa está necesariamente ligada a la base formativa de las dos.

El tema de la denominada investigación formativa en la educación superior es un tema-problema pedagógico. Aborda, en efecto, el problema de la relación-docencia-investigación o el papel que puede cumplir la investigación en el aprendizaje de la misma investigación y del conocimiento, problema que nos sitúa en el campo de las estrategias de enseñanza y evoca concretamente la de la docencia investigativa o inductiva o también el denominado aprendizaje por descubrimiento. Por tratarse de un problema pedagógico y didáctico es menester iniciar su estudio desde las estrategias de enseñanza, ya que su presencia es consustancial, como ya se sugirió, a una de las grandes vertientes o estrategias de enseñanza: la de aprendizaje por descubrimiento y construcción. (Restrepo Gómez, s.f., numeral 2.1., párr. 1)

En su análisis, el entonces director de CNA, Bernardo Restrepo Gómez (s.f.), sostiene que, si bien la formación expositiva es una estrategia pedagógica que tiene un efecto estructurante, el “aprendizaje por descubrimiento y construcción (organización) de conocimiento” es superior en la formación del investigador, pues es una estrategia ubicada en el aprendizaje y no en la enseñanza: “a partir de un problema el estudiante busca, indaga, revisa situaciones similares, revisa literatura relacionada, recoge datos, los organiza, los interpreta y enuncia soluciones. Construye, así, (organiza) conocimiento o aprendizaje de conocimiento, aunque sea conocimiento ya existente” (Restrepo Gómez, s. f., numeral 2.1., párr. 7).

De esta manera se buscaría que el aprendizaje anterior, general y metodológico sirva para el aprendizaje presente y potencie el aprendizaje futuro, fomentando el desarrollo de habilidades como la flexibilidad, adaptabilidad e interdisciplinariedad o “manejo de problemas desde distintos puntos de vista disciplinarios”².

Esta suerte de “enseñanza a través de la investigación o enseñar usando el método de investigación” (Rodríguez de Guzmán y Tamayo, 2017, p. 1) reta al currículo y señala otras posibles rutas paralelas al mismo, como el ejercicio práctico a través de semilleros de investigación, en donde la vinculación de los ritmos, valores e intereses de cada estudiante favorezca aún más el desarrollo de los posibles investigadores al tiempo con la investigación misma.

2 “En el aprendizaje por descubrimiento, o mejor por redescubrimiento como Bruner lo llamó en un replanteamiento de su primera posición, el estudiante adquiere un conocimiento subjetivamente nuevo, porque ya existe con cierto grado de validación. Y el profesor adquiere también, en la actualización de sus conocimientos y en la renovación de su práctica, conocimientos subjetivamente nuevos, conocimiento local dirigido a mejorar los cursos y los programas académicos. En el caso de la investigación-acción pedagógica, una modalidad de investigación formativa para los docentes, el proceso de reflexión, deconstrucción, ensayo, reconstrucción, validación y nueva reflexión genera conocimiento nuevo. Tal metodología, en efecto, se convierte en un proceso de formación permanente, de investigación que genera saber pedagógico. Esto si tal práctica se documenta, se valida su efectividad de hacer mejor lo pedagógico y se escribe” (Restrepo Gómez, s.f., numeral 2.1., párr. 10).

Tal tarea no representa un reto menor, implica preguntarse si existe algo probado que sea efectivo para formar al investigador desde el propio método de investigación y prever qué implicaciones didácticas y administrativas se pueden generar en el proceso de suscitar aprendizaje investigativo, investigando. ¿Se puede formar a los investigadores al tiempo que se investiga? Y, en tal caso, ¿cómo hacer una investigación mediante una práctica de investigación formativa?

Estos y otros interrogantes acompañaron el proceso investigativo desarrollado al interior del Semillero de Investigación-Creación Muzima, cuyo propósito central, a lo largo de su devenir, ha sido complementar la formación que brinda el Proyecto Curricular Arte Danzario (PCAD) a los futuros profesionales de la danza egresados de este, el primer programa creado en Colombia para formar maestros en Arte Danzario, intérpretes y directores coreográficos.

Semillero Muzima: ámbito práctico de investigación formativa

Los semilleros al interior de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas se consideran de investigación-creación e innovación y se describen como “estructuras organizadas para la formación en investigación-creación e innovación, integrados por estudiantes y un docente tutor, de varias áreas del conocimiento, que abordan, de manera sistemática, líneas de investigación institucional y que deben adscribirse, por lo menos, a un grupo de investigación-creación e innovación” (UDFJC, 2021)³. Es en este contexto en el que el Semillero Muzima desde hace más de 10 años, ha acompañado el proceso de implementación del recientemente creado Proyecto Curricular de Arte Danzario (PCAD), en la Facultad de Artes-ASAB de la UDFJC.

El nombre Muzima evidencia el ámbito curricular en el cual se inscribe el semillero: la Danza Tradicional Colombiana (DTC) y su escenificación. En el PCAD la DTC es una de las opciones posibles para profundizar en los diferentes géneros dancísticos que aborda el programa; la tradición danzaria colombiana es uno de los elementos estructurantes de los profesionales que egresan de esta carrera, por lo tanto, está vinculada al núcleo común y se desarrolla con mayor énfasis en la profundización que lleva su nombre.

El filósofo Albert Kasanda Lumembu (2003) en su escrito *Elocuencia y magia del cuerpo. Un enfoque negroafricano*, nos entrega el término que inspira el nombre del semillero: Muzima; del swahili, significa “un ser humano vivo” que participa de lo biológico y lo espiritual y así es completo. Significa la totalidad, en este caso del ser. Ciertas culturas africanas “no conciben la actividad psíquica y la corporeidad

3 La Gestión de Investigación es un proceso misional que hace parte del Sistema Integrado de Gestión (Sigud), reglamentado por la Resolución de Rectoría N.º 163 del 9 de mayo del 2019.

como derivadas de una relación de contenido y continente” (Marc Augé, citado por Kasanda Lumembu, 2003, p. 598). Aún mediante sus desechos, el cuerpo sigue siendo un espacio de comunicación, de cruzamiento de lazos y de fuerzas vitales. A pesar de la distinción entre el aspecto biológico y la dimensión espiritual, mantenemos la idea de inclusión y de dinamismo existencial entre ambas esferas.

La vida biológica y la vida espiritual se encuentran en el hombre. Ninguna de las dos puede presentarse sola en la vida humana concreta. En el hombre no se materializa la vida puramente biológica, pero el hombre no carece tampoco jamás de sombra. La naturaleza del hombre viviente se caracteriza precisamente porque participa de los dos principios; solo de este modo es un Muzima, un ser humano vivo. (Kasanda Lumembu, 2003, p. 599)

En el marco de una formación universitaria que profesionaliza para producir arte a partir del poder expresivo corporal, Muzima evoca la ‘completitud’ humana, más allá de toda fragmentación. Previene del riesgo de pérdida de la identidad del arte en el marco universitario: olvidar su naturaleza multidimensional y someterse a las exigencias académicas y científicas. Nos recuerda que la naturaleza humana y artística es integral y compleja, y que la mera racionalización no da cuenta de la realidad. Muzima es un nombre ideal para un semillero de investigación-creación que relaciona la creación expresiva del cuerpo en las prácticas sensibles del mundo de la vida y la pluralidad de su potencia escénica artística.

Ante la necesidad de determinar la importancia del papel de la tradición en la construcción de sujetos e identidades en una sociedad, y específicamente, en la formación de bailarines profesionales en un contexto universitario, la idea de crear y promover un espacio académico de investigación de la temática de la tradición en la danza, surge como un mecanismo para propiciar un camino de acercamiento crítico por parte de los estudiantes de la carrera de Arte Danzario a la cultura dentro de la cual surgen y se desarrollan, y al interior de la cual tienen la posibilidad de actuar y de acceder a una identidad que les permite diferenciarse de aquellos con los que comparten su medio artístico.

Es así, como a partir de la formación, capacitación e incentivo de la actividad investigativa, el Semillero Muzima de danza tradicional pretende

aportar elementos complementarios para la preparación integral de los estudiantes de la carrera, en busca de un desarrollo no solo de sus destrezas técnicas y físicas, sino además de su capacidad para debatir, discutir y construir un pensamiento crítico frente a la disciplina de la danza, mediante la adquisición de herramientas suficientes para emprender procesos de investigación que sustenten su opinión y su punto de vista, permitiéndoles de esta forma llegar a ser agentes activos y propositivos en el entorno dinámico de la danza en el país. ASAB / UDFJC (2014)

Sin embargo, una labor de estas dimensiones no puede dejar de lado la relevancia de partir del conocimiento de los elementos culturales como las costumbres, creencias, hechos, símbolos, saberes, etcétera, que integran la tradición colombiana,

ya que de esto depende la posibilidad de ser innovadores en la construcción de una danza que permita plantear una diferencia con los cánones homogenizantes promovidos por los bailarines a nivel mundial, que más allá de fundar un arte que no se ajusta a las condiciones y al contexto interno, desdibuja la oportunidad de establecer un estilo propio, particular, que permita reconocerse como autor del devenir de la danza contemporánea en el país, así como tejer lazos de identidad con este tipo de arte.

Es por eso, que el Semillero Muzima de Investigación-Creación centra su atención en el tema de la danza tradicional, motivado por la necesidad de incentivar una postura crítica e investigativo-creativa, entre los bailarines en formación, que implique la revalorización y el retorno a su cultura, a su historia; que los lleve a pensar la danza como una manifestación cultural de una sociedad, como el espejo de su diario vivir, de sus conflictos, diferencias, saberes, frustraciones, deseos, esperanzas e ilusiones, reunidos y convertidos finalmente en el arte de un pueblo.

Muzima busca responsabilizar y comprometer los procesos formativos del PCAD con la recuperación de manifestaciones culturales danzarias tradicionales, a partir de la realización de actividades investigativas y creativas que permitan dar a conocer entre la sociedad, en general, y los estudiantes de la carrera, en particular, las prácticas dancísticas tradicionales inmersas en la pluralidad cultural y étnica colombiana. Busca problematizar y dinamizar las identidades tradicionales en la contemporaneidad del arte escénico y sus formas de transmisión y enseñanza.

En este orden de ideas, la función del Semillero Muzima de Investigación-Creación, estaría encaminada a propiciar las herramientas y los espacios necesarios para el desarrollo de competencias investigativas y analíticas, mediante las cuales los estudiosos de la danza y futuros bailarines, puedan formular e implementar indagaciones al respecto, de tal manera que les sea posible acercarse al conocimiento y al análisis del andamiaje cultural tradicional, dentro del que se enmarca el ejercicio de su profesión.

El semillero tiene como meta formativa fomentar en los estudiantes de Arte Danzario la creación dancística documentada, en el ámbito de la Danza Tradicional Colombiana⁴, a partir de la búsqueda, registro, sistematización y

4 Llamamos Danza Tradicional Colombiana a la danza que portan sabedores y cultores pertenecientes a las distintas comunidades y grupos sociales que conforman el entramado cultural de nuestro país. Dicha danza transporta en sí misma el contenido valorativo y simbólico ancestral que conforma el sentido vital de pueblos y comunidades, constituyendo un compromiso identitario cualquier intervención que sobre ella se realice. Por ello, el semillero de Danza Tradicional Muzima se pregunta acerca de lo esperado y lo pertinente en las prácticas formativas técnico-corporal y simbólico-interpretativas de aquellos bailarines y bailadores que pretenden interpretar hoy en diferentes escenarios y con múltiples objetivos, la tradición danzada de nuestro pueblo.

análisis del dato simbólico corporal, coreográfico y escénico que caracteriza las prácticas dancístico-culturales que se dan en el territorio colombiano, en los escenarios y en las prácticas formativas. Se pregunta entre otros tópicos, qué significa formar el cuerpo en los ámbitos corporal e interpretativo para la danza tradicional colombiana y qué implicaciones y migraciones de sentido plantea su implementación creativa y pedagógica en la formación profesional universitaria de artistas danzarios.

Muzima se rige por valores y principios acordados en su dinámica colectiva:

- **Objetividad:** el desarrollo de la labor formativa e investigativa será el resultado de un proceso en el que predomine la imparcialidad y la ausencia de juicios de valor, con el ánimo de evitar la parcialización y encasillamiento del criterio u opinión de los miembros del semillero que se están capacitando en el área de investigación, así como la obtención de resultados que no den cuenta del estado real de la temática objeto de estudio.
- **Rigor académico:** en el hallazgo, tratamiento y sistematización de la información adquirida mediante el proceso de investigación.
- **Democracia:** la opinión y los aportes de cada uno de los miembros del semillero será respetada y valorada de manera igualitaria. También se permitirá la participación de los integrantes de las decisiones y acciones vinculadas al funcionamiento del grupo, en condiciones de igualdad y equidad.
- **Diversidad:** dentro de la dinámica del semillero será posible la existencia de la variedad de opiniones y criterios de sus miembros.
- **Receptividad:** será principio del semillero estar abiertos a la posibilidad de integrar nuevos miembros interesados en trabajar una propuesta relacionada con el tema de estudio, así como atender aquellas ideas o críticas de los miembros de la comunidad académica de la Facultad de Artes–ASAB y de otras instancias, haciendo que estas contribuyan a la optimización del proceso de construcción, desarrollo y evolución del grupo.
- **Eficacia:** se tenderá hacia la consecución y consolidación de los objetivos y metas propuestas, de tal manera que los resultados obtenidos respondan a criterios de calidad y excelencia.
- **Proyección – extensión:** las actividades desarrolladas buscarán mecanismos para establecer vínculos y dar a conocer el semillero entre grupos e individuos que hagan parte tanto de la Facultad de Artes–ASAB, de la Universidad Distrital y otras universidades, como entre organizaciones, grupos o instituciones a nivel local y nacional, interesados en el tema de trabajo del grupo y en la difusión, promoción y fortalecimiento del arte escénico y del arte en

general en Colombia. A partir de ello, se podrá emprender un proceso de intercambio de elementos que permita fortalecer y reconocer al grupo como un agente que potencializa la formación e investigación de las artes en nuestro contexto, siendo esto un aporte significativo al enriquecimiento de las labores de extensión en la sociedad de la Carrera, la Facultad y la Universidad.

La DTC es ‘portada’ por sabedores y cultores pertenecientes a las distintas comunidades y grupos sociales que conforman el entramado cultural de nuestro país. Dicha danza transporta en sí misma el contenido valorativo y simbólico ancestral que conforma el sentido vital de pueblos y comunidades, constituyendo un compromiso identitario cualquier intervención que sobre ella se realice. Por ello, el Semillero Muzima indaga acerca de lo esperado y lo pertinente en las prácticas formativas técnico-corporal y simbólico-interpretativas de aquellos bailarines y bailadores que pretenden interpretar hoy en diferentes escenarios y con múltiples objetivos, la tradición danzada de nuestro pueblo, lo cual implica el cuestionamiento formativo y sus didácticas especiales.

Semillero Muzima: objetivos específicos y metas

Tabla 1. Objetivos y metas del Semillero Muzima

Objetivos específicos	Metas relacionadas
a. Proporcionar a los miembros del semillero las herramientas necesarias y suficientes, para emprender proyectos de investigación en el área de la danza tradicional, como elemento fundamental y complementario dentro de su formación como profesionales de danza.	a. Se atenderán grupos de estudiantes de la carrera capacitados y competentes para emprender y desarrollar proyectos de investigación de la danza tradicional.
b. Desarrollar discusión o debate académico sobre el concepto de tradición, como elemento primordial para el posterior planteamiento de proyectos de investigación que aborden el tema de la danza tradicional en Colombia.	b. La construcción de un marco o referente teórico del concepto de tradición, el cual orientará la formulación e implementación de proyectos de investigación del semillero.
c. Realizar un estudio y seguimiento de las investigaciones que sobre la danza tradicional se hayan desarrollado en el país con el fin de obtener una visión completa de los avances investigativos y analíticos en este campo.	c. Se mantendrá una búsqueda documental permanente sobre el estado del arte del tema de investigación, acorde a los proyectos que se realicen.
d. Promover la discusión y elaboración de propuestas de investigación de la tradición y la danza del país.	d. Generar un ejercicio permanente de capacitación investigativa aplicada a la formulación y desarrollo de proyectos de investigación, referidos a temáticas de la danza tradicional.

Continúa

Objetivos específicos	Metas relacionadas
e. Divulgar y promocionar las actividades y los resultados del trabajo investigativo del semillero dentro de la Facultad, la Universidad, entre las universidades, instituciones, organizaciones, grupos, etcétera, de la ciudad y del país, en busca del reconocimiento del grupo como instancia académica de análisis y estudio de la tradición y la danza en estos ámbitos.	e. Socialización periódica de información asociada a las actividades del grupo, así como la publicación de textos que den cuenta del desarrollo y conclusión de los estudios propuestos como parte de la labor de investigación.

Fuente: elaboración propia a partir de ASAB / UDFJC (2014).

El proyecto de investigación: Evaluación y Diagnóstico de la Profundización en Danza Tradicional Colombiana del Proyecto Curricular Arte Danzario, mediante Ejercicio de Investigación Formativa

El Semillero Muzima se encuentra vinculado al Grupo de Investigación Arte Danzario adscrito a Minciencias, el cual pertenece al Proyecto Curricular que lleva el mismo nombre. Lo configuraron, durante la investigación que nos convoca, cuatro docentes y siete estudiantes, incluyendo la docente directora y la estudiante líder, quienes además de participar de la permanente formación investigativa, se distribuyeron los roles de auxiliares y asistentes de investigación.

Muzima asume los parámetros de la Universidad Distrital para quien la investigación es proceso fundamental en “la generación de conocimientos en cuyo curso se conforman las comunidades académicas, y se abre a diferentes áreas, lo cual posibilita el diálogo de saberes y facilita la solución a los problemas de la sociedad”, y en la que “la formación investigativa se complementa con la conformación de semilleros, la consolidación de los grupos y el desarrollo de líneas o programas de investigación que proyectan la universidad en escenarios estratégicos de la ciudad-región y el país” (UDFJC, 2018, p. 1).

La indagación que motiva este libro forma parte del grupo de investigaciones institucionalizadas, respaldadas por el Centro de Investigación y Desarrollo Científico (CIDC) de la UDFJC. De igual manera se incluye dentro del marco de la autoevaluación para renovación del Registro Calificado del programa ante el Ministerio de Educación Nacional de Colombia. Es un ejercicio autoevaluativo realizado mediante un proceso de investigación formativa, llevado a cabo durante tres años, dos de los cuales incluyen la etapa de confinamiento por COVID-19 y por ello se comportó en modo virtual. Sus productos se socializaron con la comunidad académica y se entregaron para el diseño documental respectivo.

La Evaluación y Diagnóstico de la Profundización en Danza Tradicional Colombiana del Proyecto Curricular Arte Danzario, mediante Ejercicio de Investigación Formativa, constituyó durante su desarrollo, el tema, el objeto

investigativo y el pretexto temático para ejercer la formación investigativa, al interior del ya mencionado proyecto de investigación autoevaluativa institucionalizada. Se realizó dentro de la línea de investigación de la Facultad de Artes–ASAB denominada *Arte y culturas tradicionales populares* y mantuvo los objetivos de:

- a. Identificar a través de un estudio de pertinencia, las causas y consecuencias de la no inscripción de los estudiantes a la Profundización en Danza Tradicional Colombiana (PDTC).
- b. Proponer un diseño curricular con DTC pertinente, viable, con estrategias y didácticas aplicables al núcleo común y a la PDTC dentro del Proyecto Curricular Arte Danzario de la Facultad de Artes–ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Es un estudio autoevaluativo de un ámbito estructural de la carrera como lo es la DTC, que se indaga y practica dentro de la formación común y tiene su profundización dedicada al análisis, práctica y creación escénica basada en la vivencia e interpretación de la danza tradicional popular.

La investigación, además de la problemática indagada, se caracterizó por realizar un proceso de formación investigativa con estudiantes del Programa de Danza, cumpliendo su objetivo de cualificar a un grupo de estudiantes a través de un proyecto de investigación formativa. Dicho grupo participó en cada uno de los momentos de estudio, búsqueda documental, diseño y aplicación de instrumentos, transcripción, sistematización y análisis, búsqueda y debate teórico y, ante todo, reflexión diagnóstica de este ámbito estructural del campo de la danza y de la carrera como lo es la DT. Tal ejercicio les permitió, no solo ejercitar los diferentes aspectos de la investigación, también comprender la estructura, las apuestas, las dificultades, coherencias e incoherencias de la carrera escogida por ellos y entamar sus argumentos en el diagnóstico y en las propuestas formativas.

Apuestas para una formación investigativa desde un semillero universitario en arte

La formación en investigación es diferente de la investigación formativa. La investigación, según la Real Academia de la Lengua se define como la realización de “actividades intelectuales y experimentales de modo sistemático con el propósito de aumentar los conocimientos de una determinada materia” (Real Academia Española, s.f.); así visto se considera investigación “desde la indagación sistemática y organizada, hasta la práctica experimental a través de la cual se genera nueva información y posterior conocimiento” (Miyahira Arakaki, 2009, p. 119). La investigación es una actividad esencial de y en la universidad, es una práctica que genera hábitos y métodos para buscar y producir conocimientos, elementos centrales en la autonomía del aprendiz. Es fundamental en la formación de profesionales, por lo tanto, las universidades deben potenciar el desarrollo de capacidades para la

investigación en los estudiantes e incorporarla como estrategia de aprendizaje en el currículo. Según el docente e investigador Ciro Parra Moreno, “la investigación es un rasgo esencial y definitorio de la identidad de la universidad contemporánea” (Parra Moreno, 2004, p. 57); es una función universitaria esencial, que debe impregnar todo el quehacer institucional, desde la labor del docente que investiga en su campo y en su hacer formativo, hasta la formación de profesionales investigadores, pasando por la labor de producción y difusión de conocimiento.

Formar para investigar implica múltiples acciones “orientadas a favorecer la apropiación y desarrollo de los conocimientos, habilidades y actitudes necesarios para que estudiantes y profesores puedan desempeñar con éxito actividades productivas asociadas a la investigación científica, al sector productivo o a la innovación” (Miyahira Arakaki, 2009, p. 119). Por su parte, la investigación formativa alude a enseñar a través del ejercicio investigativo. Al decir de Miyahira (2009), la investigación formativa funciona como herramienta del proceso de enseñanza-aprendizaje, es decir, enseñar usando el método de investigación. Esta formación es orientada por un profesor y direccionada a sujetos en formación.

Un semillero de investigación es entonces un dispositivo experiencial que pretende despertar y desarrollar la vocación y la ‘manera de ser’ investigativa. Para ello echa mano de diversas estrategias como seminarios de investigación, talleres, foros, paneles, sesiones de discusión y otras actividades. Asume también actividades individuales que tienen que ver con trabajos de documentación, lectura y análisis de documentos, generación de escritos, entre otros que, aunque sean realizados en forma individual, son contrastados y sustentados en las sesiones de trabajo grupal. La investigación formativa desarrolla en los estudiantes “capacidades de interpretación, de análisis y de síntesis de información, y de búsqueda de problemas no resueltos, el pensamiento crítico y otras capacidades como la observación, la descripción y comparación” (Miyahira Arakaki, 2009, p. 121), aspectos centrales en dicha ‘manera de ser’ de un investigador, así como la capacidad de planear, proyectar, implementar y dar cuenta de lo realizado de manera sistemática y crítica.

A esta altura es fundamental especificar una cualidad que consideramos diferencial entre gestionar y formar un semillero de investigación en múltiples temáticas y campos disciplinarios, y hacerlo en un programa de formación de artistas, centrados en la investigación-creación y en el intercambio sensible de la presencia danzaria. El Semillero Muzima se declara como de Investigación-Creación en DTC, es decir, que se pregunta sobre la cultura y las prácticas danzarias poéticas y prosaicas; la creación artística escénica; el cuerpo, la experiencia sensible y la poética del territorio; la relación arte, memoria e identidad; las poéticas, prácticas y tradiciones danzarias comunitarias; los currículos formativos, didácticas y métodos de enseñanza; en fin, el semillero como perteneciente a una facultad, una carrera y un ámbito artístico define su quehacer formativo en-con-desde

prácticas investigativas e investigativo-creativas y en creaciones investigadoras relacionadas con la DTC. Aquí se reflexiona y se construye de manera sensible, práctica, crítica, sistemática e interdisciplinaria, implicando la experiencia y la subjetividad.

El proceso de formación investigativa y de indagación autoevaluativa según los estudiantes

Como lo señalamos arriba, esta investigación se propuso identificar las causas y consecuencias de la no inscripción de los estudiantes a la Profundización en Danza Tradicional Colombiana y proponer el diseño curricular y las estrategias didácticas pertinentes para la enseñanza de la DTC en el PCAD, núcleo común y PDTTC, mediante un proceso de investigación formativa al interior de un semillero de investigación, el Semillero Muzima de Investigación-Creación en DTC. De tal forma, al finalizar la investigación se realizó un ejercicio evaluativo del proceso vivenciado por los estudiantes vinculados al semillero en el cual se interrogaba sobre la formación investigativa y sobre los aprendizajes adquiridos en el transcurso de la investigación, y se sugería una valoración del mismo solicitando sugerencias para cualificar dichos procesos.

En la evaluación del proceso formativo vivenciado, los estudiantes señalaron que la orientación y el seguimiento que los maestros dieron a la formación investigativa permitió dar organicidad a los procesos de una forma más humana, a través de una metodología que validó los diversos saberes que surgen dentro y fuera de la academia. A través de ella, los estudiantes se acercaron a los preceptos teóricos de la investigación desde el quehacer práctico, fortaleciendo las habilidades y destrezas en el diseño y aplicación de instrumentos como entrevistas, encuestas y la sistematización de la información a través de matrices. En su opinión, dicho fortalecimiento se ve reflejado en la capacidad interpretativa de datos y en la redacción de documentos mediante trabajo en equipo.

De esta misma manera fortalecieron su capacidad estratégica para realizar búsquedas bibliográficas encaminadas a consolidar los soportes teóricos y la identificación de diferentes organizaciones, agrupaciones y líderes culturales que han marcado pautas en el campo artístico danzario, y se aproximaron al conocimiento de los procesos que se dan en la universidad y en el PCAD, incrementando su comprensión del diseño y funcionamiento académico y de la proyección de la investigación en el ámbito profesional.

Por otro lado, el análisis constante de la pertinencia de la DTC en la formación de artistas danzarios les permitió a los estudiantes visibilizar la importancia y trascendencia de los roles de docente y estudiante en las dinámicas y prácticas de la DT en Colombia. De igual forma, identificaron la formación académica como eje principal de dichos procesos al brindar herramientas para estructurar

las clases, las temáticas, la conciencia y ética de enseñar DT en contextos que integran cada vez más otros lenguajes de movimiento. Al interior del grupo Semillero Muzima se expresa que este ejercicio ha permitido pensar la DTC como el epicentro de la crítica, la creación y el discurso político del artista danzario colombiano.

Consideran que la formación investigativa vivenciada fue un proceso humanizador que transitó por diferentes momentos personales y grupales; un proceso riguroso, completo y comprometido en la formación de los estudiantes frente a la investigación, que tuvo en cuenta todos los puntos de vista y los acogió para fortalecer el crecimiento de los integrantes del semillero mediante la permanente retroalimentación.

Un aspecto que repercutió en los tiempos de duración de la investigación fue el cese de actividades por los paros ocurridos en este periodo, además del confinamiento por COVID-19 y todo lo derivado de 'la virtualidad', situación que prolongó el estudio y demoró la entrega de resultados. Sin embargo, los investigadores en formación encontraron satisfactorio que el semillero, bajo el liderazgo de los maestros, mantuviera la constancia y la motivación del grupo en el transcurso de la investigación consiguiendo que esta generara grandes aportes al PCAD y a la PDTC desde una mirada objetiva, con fundamentos teóricos, aportando al contexto artístico, laboral y social de la danza.

Le proponen al proceso de formación del semillero que se mantenga el trabajo investigativo con los estudiantes, cualificando la implementación de bitácoras para recoger toda la información relevante de cada sesión con el objetivo de conectar ideas en diferentes espacios, dado que puede servir como evidencia del tiempo dispuesto por el semillero y de la intensidad, seriedad analítica y teórica alcanzada. De igual forma, se sugiere consolidar la permanencia del grupo formado para cualificar la sistematización y análisis de la información y permitir así una mayor celeridad en los procesos investigativos. Se propone fortalecer aún más la capacitación en cuanto a normas y formalización de informes, aspecto que incide en la presentación de resultados a las comunidades del conocimiento.

Finalmente, al analizar el proceso vivenciado, los estudiantes partícipes de la investigación en calidad de auxiliares y aprendices, sugieren aumentar los ejercicios regulares de socialización para permitir la apropiación de los métodos, trayectos y momentos de la investigación, extender el proceso a otros estudiantes para fortalecer la estructura profesional de los egresados del programa y mostrar la investigación como posibilidad real de generar conocimiento disciplinar en la vida laboral de los artistas danzarios.



Capítulo 2

Evaluar el currículo desde un ejercicio de investigación formativa

37

El Proyecto Curricular Arte Danzario (PCAD) adscrito a la Facultad de Artes–ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (UDFJC) Bogotá, al ser una de las carreras universitarias del país se encuentra en permanente proceso de autoevaluación y en la búsqueda de aumentar su calidad para dar respuestas pertinentes al campo artístico y al sector de la danza colombiana. El Semillero Muzima, conformado por estudiantes y docentes de este, buscó contribuir a esta evaluación, evidenciando cómo interactúan la estructura curricular y los syllabus de las asignaturas de la Profundización en Danza Tradicional Colombiana con las expectativas, preconcepciones y prácticas del sector formativo y artístico, ligado a esta forma danzaria que se relaciona directamente con las prácticas folclóricas y patrimoniales del país. Para ello, parte del vínculo y valoración que establecen los estudiantes, docentes y egresados con la mencionada profundización, y continúan revisando prácticas, expectativas y perspectivas de profesionales reconocidos en el subcampo de la DTC, para luego establecer relaciones comparativas y valorativas con concepciones teóricas, aspectos legales, normativos patrimoniales y educativos relacionados con las leyes nacionales y locales, así como con la documentación oficial de la UDFJC y su reflejo en el PCAD. Como conclusión, se destacan los elementos que emergen de la evaluación y se anexa una propuesta de syllabus de profundización que pretende incluir, junto a los planteamientos

previos valorados como positivos, propuestas de ajuste epistémico, temático, didáctico y referencial.

Problemática de investigación

La Profundización en Danza Tradicional Colombiana (PDTC) se ocupa del estudio y formación de artistas danzarios desde las prácticas de la danza popular (tradicional, folclórica, urbana e internacional); y dado que es un tópico aprobado en el nuevo Registro Calificado, debe afirmar su relevancia dentro del Proyecto Curricular Arte Danzario (PCAD)⁵ como elemento que da estructura a la totalidad de profesionales del programa, encaminando la formación de artistas danzarios con sello de identidad colombiana, capaces de dinamizar el desarrollo del campo situado y contextualizado de la danza nacional. Por tal razón, el PCAD debe identificar, delimitar, argumentar y actuar en consecuencia, definiendo aún más el lugar que ocupa la Danza Tradicional Colombiana (DTC) en el programa, bien sea como Área soporte del Núcleo Común, de obligatoria realización por todos los estudiantes, fortaleciendo su presencia en el mismo, o como Profundización que estructura la línea de investigación en Interpretación a partir de la formación para la creación artística y la escenificación de esta danza popular.

La PDTC del PCAD ha venido presentando una baja y casi nula inscripción de estudiantes tal, que, de continuar así, conduciría a su desaparición del Programa, permaneciendo tan solo en el grupo de las asignaturas obligatorias del núcleo común. Se hace urgente evidenciar las causas de esta situación para tomar medidas que garanticen el agenciamiento y la objetividad en los ámbitos de gestión, administración y decisión del programa, mediante la evaluación del devenir de la PDTC, para así, sustentar el óptimo cumplimiento de lo aprobado en el Registro Calificado que nos rige o proponer los ajustes necesarios para dar alcance a tal fin. De esta forma, cualquier decisión de ajuste que se tome en búsqueda de pertinencia de la profundización, debe ser evaluada y liderada tomando en cuenta los preceptos que definen el objeto de conocimiento, los perfiles de formación y egreso, y el impacto que los egresados puedan generar en el contexto colombiano a la luz del Registro Calificado aprobado por el Ministerio de Educación Nacional (MEN).

Las asignaturas de la profundización fueron planteadas por su especificidad en íntima interacción con las **músicas** y con los elementos que las acompañan a partir del **intercambio de saberes con los cultores, las fuentes vivas y los contextos socioculturales**. Por esta razón, de resultar pertinente dentro de este estudio, se buscaría cualificar —entre otras— estas dos experiencias formativas, aportando a los planes de mejoramiento, para así garantizar la calidad y la organización de las experiencias que las constituyen, sus productos y sus saldos

5 Adscrito a la Facultad de Artes—ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

pedagógicos, incluidos los impactos institucionales en las regiones visitadas durante las prácticas académicas en campo.

La apertura de las asignaturas de la PDTC está dependiendo del número de estudiantes inscritos y, por esta razón los pocos estudiantes de esta encuentran que sus asignaturas no se abren o se someten a modalidades especiales que resultan improvisadas y de corto desarrollo, bajando notoriamente la calidad de su preparación para el ejercicio profesional o retrasando su proceso de titulación. De forma paralela y en relación circular, los estudiantes de otras profundizaciones que desean tomar como electivas estas asignaturas (estrategia que podría garantizar su apertura), al no encontrarse abiertas no las pueden inscribir. Situación que obliga la mirada evaluativa y la toma de decisiones en pro de la optimización del currículo en su estructura y funcionamiento con miras a mejorar la motivación estudiantil frente a ella.

Los docentes que acompañan el devenir académico del PDTC (de cátedra en su mayoría), convencidos de la importancia de formar profesionales calificados que se ocupen de este amplísimo campo de práctica profesional, atado al ejercicio y fomento de la identidad nacional colombiana, han participado en el debate y búsqueda de alternativas para que esta profundización no desaparezca, no solo gestando garantías de continuidad laboral sino, ante todo, como ejercicio de su práctica vocacional, fundamentada en ideales situados cultural, académica y políticamente. Así, se dispusieron a participar en un proceso evaluativo que los involucra y afecta, y sus aportes se involucran a lo largo de este informe.

Por otro lado, la enseñanza academizada de la danza del pueblo posee unas particularidades experienciales que deben ser implementadas para alcanzar su correcta apropiación: *performance* con música en vivo, uso de elementos para su interpretación (vestuarios y parafernalia) y formas escénicas específicas (comparsa, revista, sainete, etcétera). Al PCAD le corresponde garantizar que estos elementos formen parte de los procesos formativos de los estudiantes de manera permanente para que, tanto la contribución formativa de bailarines con la danza del pueblo como su estudio profundo para la puesta en escenarios danzarios contemporáneos, constituyan un área estructurada y estructurante acordes a la apuesta formativa aprobada por el MEN y evidenciada en el Registro Calificado del PCAD.

Este proyecto de investigación autoevaluativa busca dar pertinencia al currículo y optimizar la calidad de la formación dada a los estudiantes. Para ello, se hace necesario ubicar interrogantes claros que conduzcan la indagación y permitan generar acciones precisas como iniciativas de mejoramiento en los diferentes aspectos que estructuran el currículo de la PDTC y el funcionamiento de este. Nos interesa detectar tanto las causas como las consecuencias de la baja inscripción de estudiantes a la PDTC; de igual forma, se hace necesario estudiar e implementar los aspectos que fundamentan la permanencia de la PDTC en el PCAD, así como aquellos elementos efectivos en su diseño que garanticen

la participación eficiente y activa y, por lo tanto, la graduación de estudiantes en este perfil.

La investigación es presentada ante el Consejo del PCAD, el cual delega al Semillero Muzima de Investigación-Creación en Danza Tradicional Colombiana, dirigido por la maestra-PhD Martha Esperanza Ospina Espitia (docente titular de planta de la UDFJC / cocreadora de la carrera de Arte Danzario), y liderado en su momento por Gisella Ortiz (inicialmente estudiante de último semestre, ahora egresada del PCAD), para que a través de un proyecto de investigación formativa, desarrollarán un proceso autoevaluativo y propositivo que condujera a la cualificación de la danza tradicional como ámbito formativo central en programa. El Semillero Muzima lo integran, además, tres docentes (Mag. y candidata a doctora, Edis Aleida Villa Martínez; Mag. y candidato a doctor Edwin Guzmán; y Mag. Gilberto Martínez) y seis estudiantes de diversas profundizaciones del programa.

Este proyecto de investigación autoevaluativa responde a los interrogantes acerca de las causas y consecuencias de la baja inscripción de los estudiantes a la Profundización en Danza Tradicional Colombiana (PDTC), en el primer programa creado en Colombia para la formación profesional de artistas danzarios en ámbito de la formación pública, y se pregunta por el diseño curricular y las estrategias didácticas pertinentes para la enseñanza de la DTC en el PCAD, núcleo común y PDTC. Las respuestas a dichos interrogantes transformarían o no la apuesta política, artística y cultural del PCAD, evidenciando las tensiones entre danza arte (o académica) y danza popular, tradición y contemporaneidad, arte y artesanía; y entre danza popular “viva” y su puesta en escena, al tiempo que cuestionaría la pertinencia de formar artistas desde/con expresiones culturales populares.

Objetivos

Tabla 2. Objetivos de la investigación, evaluación y diagnóstico de la PDTC del PCAD

General	Identificar a través de un estudio de pertinencia, las causas y consecuencias de la baja inscripción de los estudiantes a la PDTC y proponer un diseño curricular con DTC, pertinente, con sus estrategias didácticas, aplicable al núcleo común y a la PDTC, dentro del Proyecto Curricular Arte Danzario de la Facultad de Artes – ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
Específicos	Generar el estudio autoevaluativo de un ámbito del PCAD (la PDTC), mediante un ejercicio de investigación formativa del Semillero Muzima. Cualificar a un grupo de estudiantes (Semillero Muzima) a través de un proyecto de investigación formativa. Fundamentar la importancia de la formación profesional en, con y para la DTC al interior del PCAD.

Continúa

Específicos	Generar un panorama inicial de posibilidades para el fortalecimiento de la presencia y funcionamiento de la DTC en el currículo del PCAD. Proponer ajustes a los planes de mejoramiento para contribuir al fortalecimiento del diseño y perspectiva curricular de la DTC en el PCAD.
-------------	--

Fuente: elaboración propia.

Metodología

Este estudio de pertinencia con enfoque cualitativo reunió la aplicación de instrumentos para la recolección de información en diferentes estamentos de la comunidad del PCAD y del campo de la danza en Colombia. Se diseñaron y aplicaron:

- Una encuesta a maestros tanto de la Profundización en Danza Tradicional Colombiana como de otras profundizaciones del proyecto curricular; a estudiantes de la Profundización en Danza Tradicional Colombiana y de otras profundizaciones, quienes, tendiendo a ingresar a la Profundización en Danza Tradicional Colombiana, optaron por otra profundización; y, a egresados del proyecto curricular. Se realizaron en total 40 encuestas.
- Una entrevista semiestructurada a agentes del campo de la danza en general como gestores y empleadores, y del subcampo de la danza tradicional en particular, como cultores, maestros, coreógrafos y bailarines externos a la universidad. En total se aplicaron siete entrevistas.
- Una revisión de syllabus que incluyó el análisis de los syllabus de la Profundización en Danza Tradicional Colombiana como componente de formación profesional y de los contenidos de danza tradicional colombiana en el núcleo común del programa, se analizaron nueve documentos entre syllabus y planes de curso en total. La tabulación y el análisis de la información se realizó con el fin de hallar narrativas, representaciones, expectativas y proyecciones que circulan en la población del PCAD y en el campo danzario en el país, y que responden a las preguntas de investigación.

La *encuesta* se usó para la obtención de datos a partir de la interrogación a los miembros del grupo de interés desde la selección de una muestra representativa de ellos. Su uso permitió aplicaciones masivas y propició la obtención de información sobre el amplio abanico de cuestiones que nos motivaban a la vez. Con su aplicación buscamos:

- Obtener información mediante una observación indirecta de los hechos, a través de las respuestas de los encuestados.
- Hacer aplicaciones a muestras poblacionales que representarán a la población total.

3. Trasladar tentativamente sus resultados a la comunidad entera a partir de respuestas hechas a individuos particulares.
4. Identificar varios aspectos del problema con el mismo instrumento.
5. Recoger información de modo estandarizado (instrucciones, preguntas, aplicación), permitiendo hacer comparaciones intra e intergrupales (Casas Anguita et al., 2003).

La *entrevista* como segunda herramienta investigativa, constituyó una técnica de exploración que dialogó con un grupo de maestros y expertos del campo de la danza, cuya función era reunir información cualitativa, encaminada a dar respuesta a los interrogantes de nuestra indagación. Las características y dimensiones de la formación de artistas profesionales de la danza y su práctica a través de la investigación-creación en DTC, condujeron la temática que se abordó con cada entrevistado. Para ello, se eligieron siete profesionales: cultores, maestros y empleadores del campo de la danza en Colombia.

La tercera herramienta empleada fue el *análisis comparativo sistematizado* aplicado a los syllabus de la PDTC para identificar los planteamientos y declaratorias formativas que ponen en práctica los direccionamientos aprobados en el Registro Calificado del PCAD, los cuales fundamentan dicha profundización; aspecto que permite la comparación entre las intenciones formativas del PCAD y de la PDTC, versus su despliegue estratégico en los syllabus —genérico y de asignaturas— y su relación con la evaluación de la implementación formativa y las tendencias y necesidades del campo detectadas.

La metodología empleada en esta Evaluación y Diagnóstico de la Profundización en Danza Tradicional Colombiana del Proyecto Curricular Arte Danzario, mediante Ejercicio de Investigación Formativa, aporta no solo el resultado que emerge del análisis evaluativo o de las tendencias propositivas de los cultores del campo, sino que, como aspecto esencial de esta investigación, despliega un método que permite, paso a paso, cualificar un grupo de investigadores en formación y consolidar un equipo investigativo que reúne docentes y estudiantes como coinvestigadores, auxiliares y asistentes, quienes en cada fase se forman, al tiempo que aportan en los diferentes frentes investigativos.

Fases de implementación

Tabla 3. Fases de la investigación

Sistematización, análisis y socialización
• Identificación del problema. • Diseño del Proyecto de Investigación. • Gestión de su aprobación como proyecto autoevaluativo del PCAD y como Proyecto de Investigación institucionalizado ante el CIDC de la UDFJC. • Diseño de la encuesta (cuestionario) y preparación de encuestadores; selección de la muestra y preparación de situación de encuesta; aplicación de la encuesta. • Diseño de instrumento para la sistematización y análisis de los datos de la encuesta. • Diseño de entrevista, preparación de los entrevistadores, distribución de roles, aplicación y registro de información – entrevistas. • Transcripción y sistematización de los datos de la entrevista. • Diseño de instrumento de análisis para la interpretación parcial de los resultados de encuesta y entrevista. • Análisis desagregado de los syllabus de la PDTC: genérico y por asignaturas. • Consolidación de datos comparados en formato de syllabus genérico: diagnóstico de intenciones y tendencias formativas de la PDTC. • Generación colectiva de documento de estado del arte de la investigación. • Construcción colectiva del sustento conceptual para el análisis (permanente). • Tabulación y análisis comparativo entre datos de encuesta, entrevista y syllabus. • Enunciación de hallazgos y respuestas al interrogante de investigación. • Diseño de conclusiones de la investigación: syllabus genérico de la PDTC como propuesta de ajuste curricular de esta. • Diseño y entrega de informe final: Consejo Curricular PCAD y CIDC. • Socialización de resultados y de propuesta de ajuste curricular de la PDTC: Consejo Curricular PCAD, docentes de la PDTC y otras profundizaciones, agentes del campo. • Diseño y presentación del Proyecto de Diplomado en Didácticas de la DTC en la formación profesional de bailarines intérpretes ante el CIDC. • Redacción y socialización del libro digital ante el PCAD y agentes del campo de la danza.

Fuente: elaboración propia



Capítulo 3

Concepciones y estado de las prácticas creativas y formativas en/con/desde la danza tradicional

45

La revisión documental busca contextualizar y generar una suerte de revisión diagnóstica del subcampo de la DTC a nivel local y nacional, tejida a la luz de la revisión de los syllabus que le dan cuerpo a la formación misma. Dicha revisión es fundamental para comprender la dinámica formativa del PCAD desde la PDTC y para estimar su efectividad e impacto en los ámbitos profesional y cultural.

Para desarrollar tal ejercicio hemos acunado algunos interrogantes que lo orientan: ¿cómo se ha comportado la inclusión de la DT en las carreras de danza dentro y fuera de Colombia?, ¿se ha investigado sobre el impacto que genera el formar con danza tradicional a los bailarines profesionales?, ¿qué ha caracterizado los planes de estudio universitarios ‘en’, ‘con’ y ‘desde’ la DT?, ¿qué ha caracterizado la formación no institucionalizada ‘en’, ‘con’ y ‘desde’ la DT (compañías, escuelas, fundaciones)?, ¿qué elementos legislativos y normativos sustentan la inclusión de la DT en los programas de formación de artistas danzarios?, ¿cuál es el planteamiento epistémico que sustenta la inclusión de dicha DT en la formación de artistas danzarios? Y, finalmente, ¿cómo está soportada la formación en, con y desde la DTC en los syllabus del PCAD?

Procedimiento de la búsqueda y resultados

Para el sondeo documental se realizó la selección de los ámbitos de búsqueda de acuerdo con las preguntas que la motivan y de los requerimientos de esta: vigencia, pertinencia y relevancia. Posteriormente se diseñó el instrumento descriptivo y analítico para el ingreso de la información y se procedió con la indagación, registro y análisis de la información pertinente completándose un total de 60 documentos revisados en sitios web, distribuidos entre artículos, tesis, documentos de carrera, documentos de convocatorias, páginas de entidades y documentos normativos de entidades promotoras. Seguidamente se hizo el estudio de los syllabus de la PDTC del PCAD derivados del último Registro Calificado y se procedió a realizar la interpretación de la información en concordancia con los interrogantes que la motivaron al interior de la investigación, encontrándose los siguientes resultados:

Estudio de la formación en danza tradicional en el ámbito universitario

El punto de partida de esta revisión documental se centra en los currículos universitarios y pretende dar cuenta de cómo se ha caracterizado la inclusión de la DTC en las carreras de danza dentro y fuera de Colombia, haciendo evidente qué ha caracterizado los planes de estudio universitarios ‘en’, ‘con’ y ‘desde’ la DT.

La búsqueda inicia a través de las páginas web oficiales de programas universitarios que forman bailarines-intérpretes a nivel nacional e internacional y se enfoca en los planes de estudio, seleccionando aquellas propuestas formativas que dentro de su currículo, contemplan el estudio de la danza tradicional o folclórica, como líneas de profundización o como eje articulador de acuerdo con los propósitos de formación, desde diferentes apreciaciones culturales; ejercicio que nos permite realizar un análisis de similitudes y diferencias entre instituciones.

Los programas universitarios a nivel nacional que forman bailarines o pedagogos de la danza en Colombia son ofertados por instituciones como la Universidad Antonio Nariño o la Universidad de Antioquia cuya formación se centra en la pedagogía, o por universidades como la Distrital o la del Atlántico que se enfocan en la cualificación profesional de artistas danzarios. Los dos tipos de carreras le dan importancia al folclore dentro de su pénsum, evidenciando que alrededor de toda formación en danza, este aspecto es relevante como tema de estudio que promueve el dominio corporal, la comprensión contextual, el análisis funcional y simbólico, y como motivo central en el desarrollo de procesos investigativo-creativos que usan el referente cultural y la vivencia, previo a la composición escénica. Son metodologías que aúnan el arte danzario, las manifestaciones tradicionales y el aula de clase, evidenciando que esta inquietud formativa es semejante en cada una de estas instituciones.

Específicamente en el programa de Arte Danzario de la UDFJC, se busca la formación profesional de artistas de la danza que respondan a la conservación de la memoria cultural y que estén en capacidad de interactuar con los conocimientos, ideas y valores que porta la herencia cultural, de forma conservadora, regeneradora y generadora. Por ello, concibe al profesional de la danza como investigador-creador que entiende el campo de la danza como campo de conocimiento y trabaja desde líneas de investigación (Interpretación y Creación). Dichas líneas contienen a su vez profundizaciones que se ocupan de áreas diferentes y las que, en suma, constituyen subcampos del campo de la danza. Estas son:

1. Vinculadas a la línea de interpretación: danza clásica, danza contemporánea, danza teatro y danza tradicional colombiana.
2. Vinculada a la línea de composición: dirección coreográfica⁶.

En Arte Danzario la DTC es transversal a todo el programa, sea cual sea la profundización, brindando a todos los estudiantes la posibilidad de conocerla y estudiarla desde los primeros semestres, con la materia Danza Tradicional Colombiana Generalidades, y se mantiene a lo largo del plan de estudios abarcando regiones culturales del país, como el Caribe, el Pacífico y la región Andina en sus primeros niveles. Dicha formación se da a todos los estudiantes del programa, independientemente de la profundización que elijan, y se amplía en la PDTC, abarcando otras regiones y profundizando más en cada una de ellas, brindando segundos niveles. En ella se dan asignaturas donde se investiga la historia, se brindan herramientas y se desarrollan metodologías para la enseñanza y la investigación-creación en DT. Sin embargo, como hemos visto, en el programa es menor la cantidad de los estudiantes que se inscriben a la profundización, en comparación con las profundizaciones que se ocupan de la danza clásica y contemporánea, situación que genera algunos de los interrogantes que motivan esta investigación: ¿cómo diseñar estratégicamente la formación de los profesionales del Arte Danzario mediante los contenidos y prácticas de la DTC?, ¿cómo se asumen estos contenidos identitarios de y con DT en otros pénsum universitarios?

Motivados por estas preguntas realizamos inicialmente un paneo general del estado de la danza en el país centrándonos en instituciones nacionales que abarcan la DT como objeto de estudio, para luego interrogar algunas carreras de danza en el fuero internacional.

⁶ El plan de estudios se divide en núcleo de formación básica (que incluye asignaturas de DTC) y núcleo de formación específica (que incluye las líneas de investigación con sus respectivas profundizaciones).

El lugar de la DTC en las carreras de danza a nivel nacional

Nos ocuparemos, en primera instancia, de la Licenciatura de Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño (s.f.), ya que es uno de los programas más antiguos que existen en el país, destinados a la promoción y educación artística. Esta carrera genera reflexiones teórico-prácticas que van encaminadas en dos vías: la danza y el teatro, forjando un aprendizaje interdisciplinario que incluye, además de las ya mencionadas, las áreas de música y diseño, insertando a su vez la formación pedagógica e investigativa.

La licenciatura contempla de manera transversal la creación de didácticas propias que responden al reconocimiento, la trascendencia y a la resignificación de las tradiciones populares colombianas, lo cual capacita a las nuevas generaciones para participar y transformar dichas tradiciones populares. Esta carrera avizora al egresado como maestro-artista que tiene una proyección social encaminada hacia la escuela abierta de arte y tradición.

Si analizamos comparativamente en el plan de estudios de dicha licenciatura, la DT es aspecto central que recorre transversalmente la carrera, de igual forma, que en el PCAD de la UDFJC. Cada semestre los estudiantes de la licenciatura reciben las asignaturas de DTC:

Periodo 2: Danza Zoomorfa

Periodo 3: Danza Zona Andina

Periodo 4: Danza Llanera, Música de Cuerdas

Periodo 5: Danza Litoral Pacífico, Música de las Costas

Periodo 6: Danza del Caribe

Periodo 7: Montaje Interdisciplinar Teatro, Fiesta y Carnaval

Observamos que aquí la tradición es el eje articulador del proyecto mismo, lo cual justifica la intensidad de temas relevantes que contiene, a diferencia del PCAD, en el que se maneja una concentración semejante de DTC en el núcleo común, que afecta la formación general de los bailarines y se intensifica su estudio en la PDTC, pero compartiendo escenario con otras profundizaciones con temáticas diferentes de estudio.

En la misma vía pedagógica, se encuentra la Licenciatura en Danza de la Universidad de Antioquia (s.f.), la cual busca formar profesionales integrales con conocimientos sobre enseñanza, interpretación, puesta en escena e investigación. Su enfoque va dirigido específicamente al desarrollo de la danza contemporánea, el cual se toma como línea de enseñanza, interpretación y creación.

Este programa ofrece formación docente con un enfoque práctico con registros teóricos, metodologías y didácticas de inclusión social, renovación expresiva

y conservación patrimonial. Uno de los objetivos del programa es la construcción de conocimiento para el dominio reflexivo y práctico de los lenguajes, las técnicas corporales, los desarrollos históricos y la significación cultural y social de la danza en diferentes contextos. En esta vía se plantea responder a las necesidades del contexto nacional en términos de reconocimiento de las identidades y diversidades culturales a través de la inclusión y conservación del patrimonio, aspecto que sustenta, a nuestro juicio, la inserción de asignaturas relacionadas con la danza tradicional colombiana que podemos identificar en su plan de estudios:

Semestre 2: Danzas Tradicionales Colombianas 1

Semestre 3: Danzas Tradicionales Colombianas 2

Semestre 4: Danzas Tradicionales Colombianas 3

Semestre 5: Danzas de Tradición Popular

Si bien la carrera incluye la danza tradicional en el pénsum, lo hace respondiendo a parámetros de inclusión y conservación del patrimonio, aspecto que resulta relevante como estrategia argumental y práctica que supera la visión moderna de folclor, trasladando el foco de análisis al ámbito más contemporáneo del patrimonio, haciendo relevante la revisión de estas tensiones y diferencias entre conceptos.

Por su parte el Programa de Danza de la Universidad del Atlántico (s.f.), se centra en las manifestaciones culturales de la región del Caribe colombiano. Es un programa que analiza y construye la memoria nacional en el campo cultural e inculca las reflexiones pedagógicas a la par con los acercamientos a la creación contemporánea, a partir del encuentro entre la comunidad artística y la académica fomentando el intercambio de artistas-investigadores a nivel regional, nacional e internacional.

Este programa universitario responde a necesidades específicas del contexto sociocultural de la región del Caribe, abordando las dimensiones de investigación-creación, interpretación, formación y emprendimiento cultural desde el punto inter y transdisciplinar. Busca fortalecer la identidad individual y colectiva de los bailarines apuntando a la reconstrucción del tejido social y a la valoración del patrimonio cultural de la región a partir de productos artísticos y académicos. Su plan de estudios incluye la danza folclórica de la siguiente manera:

Semestre 1: Folclor 1

Semestre 2: Folclor 2

Semestre 3: Folclor 3 y Poética del Caribe

Semestre 4: Folclor 4

Semestre 5: Danzas Urbanas y Populares

Comparativamente encontramos que, si bien este programa se centra en las manifestaciones regionales del Caribe, lo hace en diálogo con el folclor de las demás regiones del país al tiempo con el estudio de otras formas de danza urbana y popular, aspectos que, de igual manera, asume el PCAD, pero sin relieves de manera particular ninguna temática regional.

Además de la presencia de la DTC en las universidades, se encontró en la búsqueda documental otro tipo de instituciones como lo son las fundaciones culturales y artísticas cuyos programas de formación están ligados a las alcaldías y entes gubernamentales; si bien su naturaleza es diferente a las carreras profesionalizantes, resulta necesario nombrarlas en esta revisión, dada la relevancia y el impacto de sus egresados. Estas entidades buscan potencializar sus procesos de acreditación en danza y ampliar sus metodologías, creando estrategias para fomentar la danza y brindarles un título a sus estudiantes. Tal es el caso de las fundaciones Bacatá (2024) y Fundanza (s.f.), las cuales generan un título técnico a sus egresados y promueven el estudio de distintas prácticas y lenguajes de la danza. Como factor importante de este núcleo de formación, encontramos la gran relevancia que se le da al estudio, análisis e investigación de la danza folclórica centrada en su territorio, buscando promulgar la danza regional y sus diferentes manifestaciones.

La Danza Tradicional Colombiana al interior de la Asociación Colombiana de Universidades (ASCUN)

La ASCUN es creada en el marco de la crisis política de Colombia en 1957, la cual se manifestó, entre otras, con la intervención militar de la universidad pública ante la inestabilidad social, económica y educativa en que se encontraba el país. A partir de esta situación, varios directivos universitarios se asociaron con el fin de aportar al restablecimiento de la democracia y autonomía universitaria.

Se efectuaron una serie de reuniones con los rectores de las universidades de Antioquia y se prepara la Conferencia Nacional de Rectores y el primer Congreso Nacional de Universidades para analizar los siguientes puntos: la misión de la Universidad en la formación de la cultura, el civismo y la moral del pueblo colombiano. (ASCUN, s.f.b)

En el primer Congreso Nacional de Universidades, se propuso la formación de la cultura como misión de las universidades. Con el pasar de los años se ha enfocado hacia los conceptos más importantes asociados al bienestar especialmente el relacionado con el bienestar universitario. A partir de su creación en 1957, y las décadas de los años 60 y 70, ASCUN no desarrolla ninguna actividad o proyecto de trabajo con la parte cultural y más concretamente con la DTC en la IES asociadas. Sin embargo, al interior de la Universidad Nacional de Colombia se generan algunas acciones con respecto a la necesidad de fomentar elementos de identidad y de cultura, a partir de la llegada de estudiantes de las diferentes regiones; como

parte de esta estrategia se conforma el primer grupo de “Danzas y cantos del Chocó” (Torres, 2006), y posteriormente se crea el segundo grupo de Danzas de la Universidad Nacional dirigido por la maestra Delia Zapata Olivella⁷.

A raíz del movimiento dancístico que existía ya en la Universidad Nacional de Colombia, debido a sus dos grupos, y con la llegada de muchos estudiantes de otras ciudades y de provincia, se empezó a generar en las demás Universidades de Bogotá un movimiento de reconocimiento y de respeto a los valores culturales de otras regiones. Además, como un aporte al proceso de formación integral de los profesionales, en sus tiempos libres, se planteó la formación de grupos de danzas y música de carácter tradicional. Este movimiento cobró tanta importancia que la mayoría de universidades asignaron becas para el desarrollo de sus estudios profesionales, a los estudiantes que mostrarán aptitudes artísticas y se integrarán a dichos grupos. Estas actividades, de carácter complementario a la formación profesional, se realizaban a través de los servicios de Bienestar Estudiantil. La Asociación Colombiana de Universidad no ignoró este proceso, por el contrario, se unió a él. El director general de entonces, Dr. Alfonso Borrero, creó la oficina ASCUN Artístico y Cultural, generando un espacio que posibilitaba la reflexión y el intercambio de conocimientos, investigaciones, vivencias y prácticas sobre las danzas folclóricas autóctonas y tradicionales de Colombia.

Se da así inicio a los Festivales de Danza Folclórica entre las universidades vinculadas. En 1990 se organizó, en la Universidad del Valle, el Festival Nacional Universitario de Danza Folclórica, el Primer Concurso Nacional de Investigación Folclórica–Danzaria y Conclusiones de Foros de los Directores de Grupos. Se premiaron trabajos investigativos y de puesta en escena de danzas como el Congo, el Pílon Vallenato o la Navidad Guapiña, entre otros. Se inicia así una larga y respetada tradición de Festivales Universitarios de Danzas Folclóricas que fueron epicentro de investigación, formación de bailarines en cursos o compañías ligadas al Bienestar Universitario de las universidades y danzas escenificadas; como parte de estos festivales se generaron seminarios nacionales de danza folclórica

7 “A su regreso en 1967, es llamada a trabajar con la Universidad Nacional de Colombia, a través del Departamento de Divulgación Cultural de la Facultad de Artes. Allí, con su nueva metodología, forma un grupo de bailarines con los cuales conforma el “Grupo de Danzas de la Universidad Nacional”, que más tarde se convertiría en la segunda generación del Grupo de Danzas Folclóricas Colombianas de Delia Zapata Olivella. Este grupo más adelante marcaría un hito muy importante en el desarrollo de la Danza Folclórica en Colombia. Sus alumnos de esta época son Julián Bueno, Gilberto Martínez “Huitoto”, Manuel Ignacio Osorio, Germán Pinilla, Germán Vargas, y más tarde Martha Ospina, Winston Berrío y Héctor Bonilla, alumnos que posteriormente crearían y generarían, en diferentes zonas del país, escuelas, trabajos de investigación, sistematización, análisis de tipo pedagógico y grupos de proyección de la danza y la música folclórica tradicional. Este grupo alcanzó una calidad y un profesionalismo tal, que Proexport lo tomó como grupo bandera para representar a Colombia en todas las ferias internacionales en que participó el país en la década de los setenta” (Martínez, 2005, pp. 118-119).

con el fin de reunir trabajos de la cultura en el ámbito nacional, debatir sobre temas de la problemática cultural de país y difundir formas de expresión cultural.

Estos festivales contribuyeron a captar un público que antes se mostraba apático ante este tipo de actividades, ya que cuando los estudiantes llegan a la universidad por lo general se entregan de tiempo completo al estudio de su carrera o profesión. Los festivales abrieron nuevos espacios para la difusión y el reconocimiento tanto de los valores culturales como de los elementos etnoculturales supervivientes de las diferentes regiones, y propiciaron la investigación, la discusión, la participación y la reflexión frente al quehacer de la danza.

En los últimos años se ha registrado una disminución del interés por la danza en estos centros educativos. Esto podría explicarse por la situación de alteridad y de crisis económica que vive el país, pero también es verdad que ciertos cambios administrativos en ASCUN se han traducido en una disminución del apoyo a este tipo de eventos, lo cual repercute en la organización de los mismos por parte de las universidades. De allí surge la necesidad de efectuar una reorganización; para ello, a partir de la figura denominada antes como ‘zonales’, se cambió por la denominación de ‘nodos’, los cuales, de igual manera, cada uno aglutina determinado número de universidades y poder continuar así con el desarrollo de los diferentes festivales. Para ello se crean seis nodos (Bogotá, Centro, Antioquia, Caribe, Oriente y suroriente). Se crean redes y reglamentaciones para fortalecer su organización.

ASCUN-Cultura configura una de las redes más activas (ASCUN, s.f.a). Se encarga de:

- a. Articular el movimiento cultural universitario, para promover el reconocimiento del arte y la cultura en el medio universitario, como eje transversal de la educación superior.
- b. Contribuir en el desarrollo y en el fortalecimiento de las regiones y su articulación, a nivel nacional.
- c. Estimular las actividades de formación artístico-cultural en el medio universitario.
- d. Promover programas tendientes a desarrollar la sensibilidad artística y cultural de los estamentos universitarios, como condición necesaria, para lograr el desarrollo integral del hombre y facilitar su formación y capacitación en la ciencia de la cultura, la investigación y la tecnología en las artes.
- e. Impulsar la realización de eventos artísticos y culturales, con criterios formativos, tendientes a lograr la integración, promover la cultura ciudadana y fomentar el desarrollo regional, con proyección nacional e internacional, en estos campos.

- f. Fomentar la investigación artística y cultural, como un medio para afianzar los valores de la cultura regional y nacional, como aporte de la universidad al desarrollo de la cultura.
- g. Propiciar la formación especializada de docentes y de profesionales de las áreas artísticas y culturales de las instituciones de educación superior, como un medio para multiplicar la acción cultural de la universidad y respaldar sus procesos de calidad institucional y formación humana.

Como se puede apreciar aquí, existe un marcado interés por implementar e integrar los desarrollos en el campo cultural en las universidades, y más concretamente lo concerniente a los diferentes subcampos de la danza y música, que incluyen lo folclórico o tradicional, lo proyectivo, lo popular y lo urbano, a que contribuyan a un proceso de formación integral de los profesionales que egresan de las diferentes universidades socias de ASCUN. Dicho interés es motivado por el cumplimiento de la legislación nacional en lo referente al fomento y cuidado patrimonial y cultural, por la pujanza de las prácticas populares “vivas” y escénicas y su reflejo en el acontecer cotidiano de las instituciones, y por el requerimiento académico disciplinar que se ocupa del devenir de las prácticas culturales prosaicas y poéticas.

La Danza Tradicional en las carreras de danza a nivel internacional

La danza profesional compite en ámbitos profesionales y artísticos en los contextos internacionales, haciendo evidente que los bailarines migran y se vinculan a circuitos artísticos internacionales. Tomando en cuenta este aspecto, consideramos fundamental establecer análisis comparativos entre nuestro programa y aquellos de otros países que, ocupándose de la cualificación profesional de sus artistas danzarios, incluyen la DT en sus currículos.

Tomamos como referente algunas instituciones internacionales de países como España, Argentina, México, Chile y Perú, que abordan sus propias danzas folclóricas y asumen componentes de las manifestaciones tradicionales para el estudio de la identidad cultural y su puesta en escena. Cada una de ellas evidencian propuestas formativas que incluyen la danza tradicional en los planes de estudios con diferentes pesos, dejándonos ver comparativamente, la relevancia dada a la DT en sus metas de formación profesional de bailarines.

El primer referente que tomamos es el Instituto Universitario de Danza “Alicia Alonso” de España, el cual cuenta en su página web con una información detallada de su pénsun académico, su malla curricular y una descripción resumida de cada profundización en la que está dividida la carrera (Instituto Universitario de Danza “Alicia Alonso”, s.f.). Al revisar sus planteamientos encontramos cierta similitud con la carrera de Danza de la UDFJC en cuanto a la generación de un pénsun por líneas y profundizaciones, entre las cuales se da un espacio claro a su danza tradicional, brindándonos así la posibilidad de revisar los fundamentos de su inclusión

y las características específicas en sus contenidos y didácticas estrechamente vinculadas a lo musical.

Este último, es un factor de gran relevancia para la cultura española y es algo que no se escatima a la hora de presentar el proyecto curricular; de la misma forma el énfasis creativo es un aspecto para resaltar, ya que el instituto está interesado en formar estudiantes que generen propuestas escénicas y dirijan sus procesos investigativos a la escena, exaltando el rol del artista frente a la conservación de las tradiciones y la historia. Con esta perspectiva el programa dinamiza las cuatro ramas de la danza española (escuela bolera, danza estilizada, folclore y flamenco), fomentando así el sentido de pertenencia y la identidad con el patrimonio nacional.

El Gobierno español por su parte asume a través del Ministerio de Educación y Formación Profesional las *Enseñanzas Profesionales de Danza*. Este es un curso técnico compuesto por estudios dirigidos a profesionales que desean adentrarse más en la danza y tiene una duración de seis grados para completar toda la formación. Sus objetivos generales son guiados al conocimiento de la danza en diferentes escenarios, como también al goce del mismo mediante la participación en espacios de expresiones dancísticas; contempla de igual forma la danza española, la danza flamenca y la danza contemporánea, demostrando la especial relevancia que se da en España al estudio de la danza tradicional propia.

Por otro lado, específicamente en el contexto latinoamericano, encontramos en primer plano el Instituto Superior de las Artes (ISA) en Cuba, el cual oferta la Licenciatura en Arte Danzario (ISA, s.f.). Esta licenciatura toma como bandera para su desarrollo e investigación en danza la coexistencia de la práctica dancística con sus poéticas, desde cualquier ámbito social y cultural dando predominancia a la identidad como pueblo cubano. Nos muestra de entrada el diálogo que existe entre sus formas rituales, lo colectivo y el espectáculo teatral en los diferentes estilos de danza que investigan: la danza folclórica, la danza academia, la danza moderna y contemporánea.

Su plan de estudios se divide en las líneas ya mencionadas, y una más que ha sido incorporada de manera reciente que se llama Danzología. Además, a los estudiantes se les otorga una doble titulación, Licenciado en Arte Danzario con énfasis en:

- *Ballet*
- *Ballet y Danzas Históricas (doble perfil)*
- *Ballet y Danzas de Carácter (doble perfil)*
- *Danza Contemporánea*

- Danza Folclórica
- Danzología⁸

El p nsu m se divide en un núcleo común, cuyo objetivo se centra en la técnica y el modo de arte de la danza y que tiene unos estrechos lazos con las metodologías de enseñanza y práctica particular junto con la teoría y la crítica de la danza, así como la metodología de la investigación y el desarrollo de cada una de las especialidades que escoja el estudiante según la línea que tome.

En la búsqueda constante por mantener su identidad en la danza, implementando la cultura cubana en sus manifestaciones. El programa pretende formar un cuerpo que logre transitar por todas las dinámicas dancísticas, y que de la misma forma sea consciente de la importancia del estudio musical que es representativo de la cultura cubana; trabaja constantemente en el desarrollo de la conciencia corporal de un bailarín que pueda participar de cualquier propuesta escénica que se genere del estudio de la tradición, así como de dramaturgias que contribuyan a la creación de personajes y situaciones que atraviesen su cultura y su identidad.

La Licenciatura también está enfocada en la conservación y fortalecimiento de los movimientos artísticos cubanos nacidos en una isla que afronta problemas y necesidades en tiempos de globalización, esto hace que se tenga una identidad frente a la historia, la ideología, el debate est tico y las poéticas artísticas nacionales, tratando de conservar las mayores tradiciones de la cultura cubana. Este propósito es central en todo el proceso formativo danzario en Cuba y, a diferencia del Programa de Danza de la UDFJC, la identidad estética nacional es epicentro de su accionar.

A su vez la Escuela Moderna, Música y Danza del Instituto Profesional de Santiago de Chile oferta la Carrera Profesional en Danza y entrega un título en danza con modalidades en coreografía, espectáculo, enseñanza y terapia corporal (Escuela Moderna, s.f.). El intérprete es un bailarín de alta exigencia que domina varias técnicas como la danza moderna, la contemporánea, los estilos como el jazz, el hip hop, *striptease* y el folclor. Además, aprende repertorios coreográficos actuales nacionales e internacionales, desarrolla procesos artísticos creativos y de autogestión.

La carrera en su malla curricular abarca los diferentes ámbitos como Coreografía, Danza Espectáculo, Enseñanza o Terapia Corporal. En cuanto a la danza tradicional, encontramos que solo en el primer año se dictan dos materias específicas que son Folklore y Danzas étnicas, mostrándonos que no es un tema central para la

8 El perfil de Danzología se centra en el tratamiento de la historia, teoría y crítica de la danza dando una cualidad creativa, aplicada al campo laboral.

formación de sus bailarines, ya que se priorizan estilos internacionales y técnicas contemporáneas.

Por su parte la Universidad Nacional de las Artes de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires Argentina oferta la Licenciatura en Folklore con mención en Danzas Folclóricas y Tango, las cuales garantizan la posesión de conocimientos teóricos-conceptuales y prácticos en diálogos con las artes, la música del movimiento, la creación, el movimiento, la técnica, los medios de expresión, interpretación y comunicación (Universidad Nacional de las Artes, s.f.). En él, se forma alrededor de la estética de la cultura tradicional-popular y el egresado tiene, a nivel profesional, una amplia perspectiva de la cultura tradicional y popular Argentina con fines de proyección local, nacional o internacional.

Uno de los puntos principales de esta licenciatura es la relación entre música que articula movimiento-creación y el movimiento-técnica, generando una estética de la cultura tradicional y popular que propone una transposición simbólica de los saberes del pueblo, una mirada profunda de la estética local y regional vinculada al contexto sociocultural que da sentido de pertenencia y de apropiación del patrimonio. La recuperación del patrimonio cultural tradicional se hace desde los fenómenos culturales sociohistóricos, que se ve reflejado en su carga académica:

- Danzas Folclóricas Argentinas I, II y III IV
- Zapateo Folclórico Argentino I, II, III y IV
- Tango I y II
- Folklore I, II, III y IV
- Arte Prehispánico Americano y Argentino
- Historia Regional Argentina
- Elementos Técnicos de la Música
- Población Aborigen Americana y Argentina
- Instrumentos Criollos
- Antecedentes Históricos y Desarrollo Regional de las Danzas Folclóricas Argentinas
- Folklore y Literatura
- Folklore y Arte Argentino
- Origen y Desarrollo del Tango

- Atuendo Tradicional Argentino
- Legislación y Comercialización del Patrimonio Cultural
- Folklore Musical
- Tango y Literatura
- Interpretación Coreográfica de las danzas folclóricas argentinas
- Zapateo para espectáculos
- Interpretación Coreográfica del Tango

Esta carrera se diferencia del PCAD en el lugar central que otorga a la danza tradicional popular, evidenciando que en ella se sumen los dictámenes patrimoniales oficiales y a la danza folclórica como epicentro de investigación-creación.

Por otro lado, la Facultad de Bellas Artes Universidad de Panamá crea un programa desde su Departamento y Escuela de Danza, con la misión de formar profesionales en diferentes tipos de danzas, capaces de aplicar conocimientos habilidades y técnicas en la solución de problemas en el arte danzario con calidad artística-creativa, con compromiso y dedicación para promover y salvaguardar la cultura nacional con una visión global del arte de la danza (Universidad de Panamá, s.f.). El nombre del programa es Licenciatura en Bellas Artes con Especialización en Danza, y oferta énfasis en:

- *Ballet Clásico*
- Danza Moderna
- *Jazz y Danzas de Carácter*
- Folclore y Danza de la Etnia Nacional

En el pénsum del programa se oferta una asignatura llamada Técnica de Folklore y Danzas de la Etnia Nacional, la cual se encuentra en varios niveles, evidenciando el propósito de su estudio al incluirlo con intensidad en la formación de profesionales licenciados de la danza.

Hasta ahora hemos visto cómo en América Latina hay una alta tendencia a valorar y respaldar la formación de bailarines en, con y desde la danza tradicional. Específicamente reconocemos a México como un Estado-nación que concede gran importancia a la identidad cultural como base para la formación, por lo tanto el manejo de la danza tradicional desde sus bases, de la mano con la investigación y el ejercicio creativo, son fundamentos que impulsan a los estudiantes a la generación de espacios para la enseñanza y la divulgación de la tradición, aportando

a los folclorismos desde danzas proyectivas y permitiendo que la danza folclórica sea atravesada por otras disciplinas.

Específicamente, la Licenciatura en Danza Folklórica de la Universidad Autónoma de Querétaro-México, es un programa comprometido con la formación en la docencia y la investigación de la danza folklórica con elementos teóricos-prácticos cuyo fin es rescatar, difundir y preservar la cultura popular mexicana (Universidad Autónoma de Querétaro, s.f.). En su plan de estudios encontramos materias como Técnica de la Danza Folklórica Mexicana y otras en las que se evidencia el alto valor que se da al folclor del país y su escenificación. Contemporaneizar su práctica escénica es estrategia de identidad nacional que se cualifica a través del arte danzario, aspecto que pretendemos relieves en el PCAD.

Como último ejemplo de la presencia de la danza tradicional en los currículos universitarios destinados a la formación profesional de bailarines, encontramos la Especialidad de Danza de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (s.f.). Este es un programa que forma bailarines con dominio de técnicas y metodologías de investigación y creación, como también de apreciación de la danza. El plan de estudio está dirigido a la danza contemporánea, y dentro de la formación se imparte la danza folclórica del país, evidenciando que el estudio de lo propio es relevante para el desarrollo estético, ético y político de los artistas contemporáneos de la danza.

La revisión de páginas web nos han permitido recabar información importante sobre la danza tradicional/folclórica y su lugar en cada una de las instituciones que fueron consultadas, haciendo evidente el lugar otorgado en cada país a la construcción de identidad y a la restauración del patrimonio cultural y nacional.

En esta indagación observamos cómo en las instituciones colombianas, al igual que en aquellas de otros países, hay un sentido de salvaguardia de las prácticas socioculturales asociadas a los territorios y culturas nacionales; como en el caso de la Universidad del Atlántico que su enfoque es guiado hacia la identidad cultural de la región Caribe, de instituciones con procesos formativos encaminados hacia la pedagogía de lo propio como la Universidad Antonio Nariño, o de instituciones académico-técnicas cuyo interés está orientado a enseñar las danzas de las regiones en diálogo con los otros estilos de danza.

Observamos cómo las instituciones internacionales en gran medida se apropian de su identidad otorgándole gran importancia, aunque se observa que algunos programas no incorporan la danza tradicional en el currículo o lo hacen en menor medida, así es el caso del Instituto Profesional de Santiago de Chile. Sin embargo, predominan aquellas instituciones para las que la tradición es el eje principal de la formación, haciendo de toda la carrera un espacio de investigación constante para seguir conservándola; así es en el caso de países como Argentina, Cuba, Panamá y Perú, cuando menos en aquellos programas revisados.

A este punto, la búsqueda ha girado en torno a la inclusión de la DT en las carreras de danza dentro y fuera de Colombia y su caracterización en los planes de estudio universitarios ‘en’, ‘con’ y ‘desde’ la DT. Seguidamente concentraremos el análisis en las investigaciones que centran su indagación en el impacto que genera formar con danza tradicional a los bailarines profesionales.

La formación en DT ligada a compañías, escuelas y fundaciones

Durante el proceso de búsqueda y rastreo de diferentes grupos, compañías, fundaciones, corporaciones y demás centros de arte, cultura y enseñanza que tienen como objeto de creación, formación y de estudio la tradición, nos interesaba identificar qué ha caracterizado la formación no institucionalizada en/con/ desde la DTC. Se acude en primera medida a la búsqueda virtual con entradas como: “compañías de danza”, “academias de danza”, “formación de artistas” o “documentación legal de compañías”; lo que condujo a evidenciar un gran número de agrupaciones, de las cuales se hizo un primer filtro teniendo en cuenta las que contaban con amplia trayectoria, procesos escénicos concretos, planes de estudio o procesos formativos con, desde y para de la DTC.

También, se revisaron documentos académicos como tesis de pregrado e investigaciones enfocados en la formación del bailarín para la puesta en escena, como el caso de la maestra María Teresa García: *El mapalé de Sonia Osorio, todos somos uno, felices y copulando* (García, 2016); las metodologías pedagógicas de las compañías dentro de las grandes ciudades que traen conocimientos de la ruralidad colombiana, de la Corporación Folclórica Kandombeo y Color; además de las industrias culturales y páginas oficiales que concentran diferentes modelos de formación para la puesta y movilización empresarial de la DTC, como lo fue Los Danzantes Industria Creativa y cultural.

Seguido a esto, se seleccionan 10 fuentes específicas, de las cuales se extrae un resumen, un comentario crítico y la concepción de la danza en cada uno, registrado de manera gráfica en una matriz compartida. El paso a seguir es transformar esta información redactando un primer texto que responda a nuestra premisa base: “Formación: compañías, escuelas, fundaciones que tienen documentos”, acompañado de diferentes cuestionamientos que sugieren una guía para el segundo borrador donde nos devolvemos a la matriz para cotejar las citas textuales de cada autor, respaldando así cada uno de nuestros argumentos.

Al relacionar los documentos seleccionados, sus planteamientos generales y sus fines, se evidencia una constante en la construcción de repertorios con elementos de la tradición proyectada al espectáculo escénico, los *shows*, las funciones, motivado por la participación en plataformas “comerciales” del arte y la cultura como concursos, festivales nacionales e internacionales. De igual forma,

se hace evidente la generación de repertorios cuyo fin es visualizar y promover la danza tradicional como “símbolo de identidad nacional”, la cual, si bien presenta variaciones de una compañía a otra, mantiene los llamados elementos representativos en las prácticas culturales nacionales.

En cuanto a los procesos formativos impartidos por las compañías, es frecuente encontrar propuestas curriculares con división por módulos o niveles para la enseñanza de la danza, buscando en el proceso aproximarse a la estructuración de un “artista integral”. Por ello, no solo se aborda la danza tradicional; bajo ese mismo concepto de artista se explora la danza clásica, *jazz*, actuación, música y en alguno de los casos esto va ligado con el agenciamiento de artistas para *casting*, modelaje, protocolos y el impulso de productos. Las compañías y agrupaciones como parte de la industria cultural buscan la proyección bajo el liderazgo de directores, y administrativos, al tiempo con la circulación de sus repertorios con fines culturales o comerciales.

La tradición corpo-oral danzaria es apropiada por las diferentes compañías y grupos de danza, que de manera autónoma construyen diálogos y discursos, siendo esto un eje posibilitador para la investigación-creación, la reflexión, el análisis y la construcción de productos escénicos que aportan no solo a la memoria histórica y cultural de los territorios, sino que además, son un medio para la configuración de un cuerpo político, pensante y crítico danzario; en consecuencia, los directores y maestros que lideran estos espacios han diseñado diferentes estrategias entendidas como métodos y metodologías para acercar la danza tradicional desde y para la creación y puesta en escena, desde el artista como sujeto que ve y proyecta el abordaje de la danza tradicional como un medio para la transformación social, de esta manera lo propone el maestro Alexander Martínez fundador de la Corporación Cochaviva (Cochavivadanza, s.f.), mencionando la importancia y el aporte que hace la danza a los constructos sociales y sentido de vida.

Las compañías de danza diseñan procesos formativos que permiten la exploración corporal, la apropiación de técnicas de movimiento, la estilización y la caracterización del intérprete-bailarín en el escenario, de esta manera uno de los objetivos que se proponen las mismas podría decirse que es la escenificación no solo como resultado de los procesos formativos, sino que busca la incorporación de técnicas de danza que aporten al cuerpo del artista y para ello ponen en diálogo la danza tradicional-popular nacional, danza clásica, danza contemporánea, danza moderna, *jazz*, danza internacional y otros lenguajes de movimiento, visto así, la puesta en escena de la danza tradicional es producto de la: “creación a partir del folclor, pero incorporando elementos de la danza contemporánea, el *ballet* clásico y otras danzas modernas” (Alcaldía Local de Antonio Nariño, 2018, párr. 5), o como lo propone la industria cultural Los Danzantes donde la puesta en escena del baile de raíz folclórica —se ve afectado— por la constante búsqueda

de un hilo dramático que permita abordar nuevas narrativas, contando historias sin perder la esencia de lo que es cultura, superando la simple repetición de pasos y figuras de la danza tradicional para trasladarlas al campo de la creación, con el propósito de hacer arte danzado con el rigor de las leyes técnicas de la escena como ágora mágica, en donde todo es posible (Danzantes, s.f.).

No obstante, las necesidades de la época fuerzan a las personas a codificarse para el avance de la misma sociedad y del mismo cuerpo como individuo humano, en este caso las compañías están en diálogo con las diferentes generaciones y grupos sociales, lo que lleva a concebir el cuerpo físico como un organismo de apropiación de técnicas de movimiento, de lenguajes corporales que requiere de entrenamiento para alcanzar alto desarrollo de destrezas físicas, versatilidad y naturalidad interpretativa. Se suma a estos requerimientos la necesidad de trabajo en equipo y la formación en valores que constituyen el objetivo principal de algunas compañías: formar, no solo bailarines de calidad y altamente competentes, sino a su vez seres integrales que contribuyan a la construcción de su entorno (Compañía Orkéseos, s.f.).

En consecuencia, la DTC es estudiada por los grupos y compañías no solo desde el hecho histórico-social, sino que además se busca la experimentación e incorporación de otras técnicas de movimientos para la preparación y entrenamiento que potencie la proyección escénica de los repertorios y las propuestas creativas por las que apuesta cada agrupación definidas como la “estilización de la danza tradicional”, pero que a su vez se hace evidente que

en cada intérprete o grupo de creación, se dan aportes coreográficos por parte de los intérpretes (elementos como la planimetría, las variantes musicales o la reinterpretación sobre el escenario), ya sea desde su concepción de la danza tradicional individual o por el movimiento corporal natural que se da en cada espacio coreográfico; llegando a la creación colectiva a partir de visiones y aportes específicos para la configuración de la coreografía. (Maldonado Vélez, 2019)

El impacto de la formación de bailarines con/en/desde la Danza Tradicional

El proceso de indagación y revisión bibliográfica de las investigaciones ligadas a la formación en danza en/con/desde la Danza Tradicional (DT) y su impacto en el campo profesional danzario, se hizo a través del recurso Index-K. Así mismo, se usó el buscador básico de Google para rastrear documentos públicos de universidades, revistas indexadas, Ministerio de Cultura, entre otros. Un segundo momento incluyó algunas bases de datos disponibles en la biblioteca de la Universidad como ProQuest, gestor bibliográfico Mendeley, buscador Google Scholar, Dialnet, Scielo y la Red de Repositorios Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Finalmente, en un tercer momento, se revisaron algunos repositorios de universidades de Colombia, México y Cuba, con el fin de ubicar tesis de pregrado que tuvieran algún vínculo con el tema de indagación.

Para la búsqueda se usaron palabras como: “formación danza”, “danza tradicional”, “enseñanza danza”, “aprendizaje danza”, “estudiantes universitarios”, “bailarines profesionales” e “intérpretes danza”. También se usaron las mismas palabras con la combinación (and) y finalmente, con las mismas palabras en inglés; sin embargo, esta última búsqueda arrojó documentos especialmente de tradiciones orientales, por lo que se decidió limitar la búsqueda al campo latinoamericano y de habla hispana.

Se recuperaron 28 documentos en total. Teniendo en cuenta la especificidad del tema de investigación, fueron seleccionados ocho documentos que aportaron a la construcción de este estado del arte, entre los que se registran tesis de maestría, artículos de investigación, sistematización de experiencias y libros de autor, situados contextualmente en países latinoamericanos como México, Colombia (regiones Caribe y Pacífico), Perú, y uno europeo-español. En este levantamiento bibliográfico, gran parte de los trabajos indagan sobre los aportes de la DT para el desarrollo del ser humano a través de un lenguaje (corporal-simbólico) que se refleja y habita en diferentes contextos de la vida: sociales, culturales y académicos. En este último contexto, que es el que nos convoca, la DT transita en el ámbito de la educación formal, no formal e informal de la sociedad en general, y de la formación empírica y académica de artistas danzarios en particular.

Investigaciones ligadas a la formación *en* Danza Tradicional

Formar *en* danza hace referencia a una “experiencia personal, ligada a un proyecto de vida, de preparación académica y profesional, en el que se trasciende más allá de la mera experiencia vocacional y se procura establecer formas de sostenibilidad que inciden notoriamente en lo emocional, económico, artístico, educativo y social” (Murillo, 2013, p. 153). Es este el ámbito de formación profesional en el que se enfocó el levantamiento bibliográfico para el estado del arte; sin embargo, la búsqueda no arrojó gran cantidad de documentos, evidenciando que no se ha realizado mucha investigación en el campo con relación a la formación profesional académica de artistas danzarios intérpretes de la tradición.

Algunos de los artículos recuperados declaran la importancia de construir un proceso ordenado y planificado de la enseñanza de la DT como arte, con un enfoque multidisciplinario y multiexperiencial que aporte al desarrollo y formación integral del ser (Olguín, s.f.). El diálogo con otros lenguajes de la danza, otras técnicas de entrenamiento corporal desde la danza contemporánea o técnicas somáticas, amparado bajo un método pedagógico estructurado, organizado y sustentado en las neurociencias, las artes corporales, la nueva antropología histórica y la semiótica, posibilita llevar la DT más allá de la sola repetición de esquemas, prácticas estereotipadas, didácticas improvisadas y evaluaciones sin reflexión, para la adecuada aprehensión práctica y teórica de los fundamentos del movimiento corporal en DT destinados a la interpretación escénica de alta calidad (Olguín, s.f.).

Con esta perspectiva investigativa, se propone una metodología de la enseñanza de la DT en el ámbito académico-profesional en las siguientes etapas:

1. Investigación etnográfica de la danza. Nivel descriptivo y explicativo para indagar respecto a la información contextual, histórica y antropológica de las manifestaciones folklóricas.
2. Desarrollo de la corporalidad. Comprender, analizar, enriquecer, valorar la calidad de la propia actividad danzaria a través de la experiencia corporal, teniendo en cuenta los conocimientos teóricos y contextuales de la danza folklórica, en diálogo con otras técnicas de entrenamiento corporal para mejorar la interpretación y expresión de la danza folklórica.
3. Producción danzaria escénica. Integra los aprendizajes y busca un producto artístico que demuestre la autenticidad del intérprete, la excelencia en la expresividad y la valoración de la danza folklórica por un público. (Olguín, s.f., pp. 2-3)

Por otro lado, en el ámbito no formal o informal, se recuperó una sistematización de experiencias con enfoque investigativo producto del programa formación a formadores y danza viva del Ministerio de Cultura, que devela un interés por la formación profesional de bailarines intérpretes de danza afrocontemporánea. Emergen durante la investigación necesidades, elementos constituyentes y marcos de referencia para realizar una propuesta de lineamientos y estrategias de formación en danza afrocolombiana. Como resultado de la investigación, se presenta una propuesta pedagógica que incluye la preparación corporal para bailarines (Castillo y Palacios, 2014).

Este tipo de investigación afirma la importancia del diálogo con los cultores de la tradición para favorecer la búsqueda de nuevas maneras de apreciar e investigar la danza en Colombia, en procura de acortar la brecha entre el saber ancestral de las comunidades que nutre la expresión danzaria y los ámbitos de estudio y formación profesional de los bailarines intérpretes. En esta medida, es posible ampliar la comprensión de las manifestaciones tradicionales en el marco de sentido de las comunidades y sus propios métodos pedagógicos de enseñanza de la danza, vincularlo con métodos investigativos y epistemológicos del ámbito académico, para fortalecer las dinámicas de la práctica, disfrute y valoración, así como los procesos de formación que garanticen la preservación del legado ancestral y desde este, la consolidación de poéticas corporales y formas de creación entre los actuales y futuros bailarines, maestros, coreógrafos y oficiantes (Castillo y Palacios, 2014, p. 23).

La propuesta pedagógica para la formación de bailarines surge a partir de la comprensión de la DT como un bien comunitario, ancestral, corporeizado, contemporáneo; y la necesidad de proponer futuros posibles a través del gesto particular de cada intérprete. Los autores proponen entonces tres ejes de formación:

1. Reconocimiento corporal y desarrollo dancístico: contempla tres ámbitos de trabajo:

- a. Reconocimiento corporal para el movimiento: integra contenidos relacionados con la lúdica y el desarrollo propioceptivo.
 - b. Aproximación a la técnica afrocontemporánea: lenguaje cuyas características son afines a las manifestaciones de la danza tradicional afrocolombiana y evidencian una raíz étnica en común, en diálogo permanente con el contexto actual que da vigencia a las danzas antiguas a la vez que propone nuevos caminos para el aprendizaje y la creación.
 - c. Cuerpo, comunidad, tradición: este eje propone una praxis sobre el significado de la tradición y la manera en que nos relacionamos con ella.
2. Pedagogía para la creación: planteamientos epistemológicos:
- a. El juego corporal exploratorio como lugar de construcción de conocimiento.
 - b. El saber y la experiencia del danzante como opción permanente de recrear lo aprehendido. Como dinámica de afirmación en la renovación de un saber, la creación solo es posible cuando las prácticas, las temáticas y las producciones tienen que ver con las necesidades, imaginarios y sensibilidades de los participantes. (Castillo y Palacios, 2014, pp. 23-27)

La interacción entre estos ejes posibilita la construcción de pautas de acción a partir de las cuales los bailarines de la danza tradicional redescubren su cuerpo mediante la exploración del impulso, la postura, la ondulación, la disociación, la composición del espacio, el ritmo, el trabajo de contacto y el vínculo con la memoria y la vida cotidiana; es decir, se propicia un escenario de interacción, de acercamiento productivo entre la cultura de la danza tradicional, la preparación corporal para el movimiento y la pedagogía del juego-exploración, como lugares de saber que se transforman mutuamente al entrar en interrelación, a la vez que generan consciencia de esa transformación: autorreferencia del saber (Castillo y Palacios, 2014, p. 28).

Es importante resaltar la necesidad de tener una mirada holística de la formación del artista danzario, en la que dialoguen diversos lenguajes de la danza para potenciar el desarrollo de las capacidades físicas al servicio de la DT, teniendo en cuenta la “multiculturalidad, la influencia del medioambiente y las interacciones del individuo con los diversos contextos del entorno de donde proviene la danza trabajada”. Así también, que tenga en cuenta la “epistemología de la investigación, la valoración de los saberes tradicionales y el desarrollo integral del ser humano en sus variadas vertientes” (Olguín, s.f., p. 2), lo que deviene en la producción de puestas en escena de alta calidad.

Investigaciones ligadas a la formación *con* Danza Tradicional

Formar *con* DT sugiere una:

Reflexión pedagógica frente al acto educativo, y con especial hincapié, en la búsqueda de la motivación y la mediación de la danza como recurso didáctico o como práctica cultural al servicio del proceso de enseñanza aprendizaje, sin que ella sea el fin del conocimiento. (Murillo, 2013, p. 153)

Dado el enfoque formativo de esta investigación, hay una reiterada presencia en el levantamiento bibliográfico de documentos vinculados a facultades de educación de distintas universidades. En general se identifican investigaciones de corte cualitativo, etnográfico y acción participativa, que en su mayoría parten del análisis de experiencias de grupos focales para dar respuestas a cuestionamientos generales en torno a la pedagogía y la danza; cada una de ellas parte de una concepción propia de la DT para establecer su relación con la pedagogía, y casi todas confluyen en una comprensión de la danza como forma de expresión individual, de cohesión social y de mejora de la calidad de vida.

Varios de los documentos recuperados obedecen a preguntas de investigación que surgen en el campo pedagógico, especialmente en el ámbito de la educación básica. Tesis de pregrado y maestría que analizan la práctica danzaria como herramienta para potenciar procesos cognitivos, motrices, de interacción social, afianzamiento de la identidad, intercambio de saberes, entre otros. Investigaciones de este corte resaltan la importancia de las prácticas educativas emancipadoras que preserven una sociedad solidaria y democrática; que permitan comprender los valores éticos y sociopolíticos emergentes en los procesos formativos de los integrantes de grupos de DT y de los estudiantes al interior de programas escolares; que proponga métodos educativos orientados a la preservación y cultivo de expresiones y saberes que sustentan la emergencia de la danza (Ibarra Martínez *et al.*, 2016).

Se vinculan a esta categoría investigaciones alrededor de la educación dancística como parte de la educación integral del ser humano, en las que se analiza las dinámicas que han surgido del proceso de enseñanza de la danza desde las prácticas más tradicionales o naturales, hasta las formas más elaboradas y académicas. Se hace evidente el escenario de los diálogos intergeneracionales. Cómo se viven en el presente las herencias culturales. Por un lado, hay textos donde el purismo (entendido como la réplica y la imitación) se toma como punto de partida; otros donde el punto de partida es la proyección escénica en la contemporaneidad; y otros donde estos dos enfoques confluyen en el campo de la enseñanza:

Una escuela tradicional de danza conservadora, ortodoxa, festiva, cotidiana, repetitiva, vertical y convergente frente a una escuela contemporánea de danza liberadora, renovadora, global, académica, creativa, horizontal y divergente. [Ambas] necesarias para la construcción de nuevos enfoques pedagógicos desde el arte como camino permanente de investigación-creación. (Murillo, 2013, p. 147)

Es importante entonces generar diálogos y consensos entre la tradición ortodoxa de la danza y sus dimensiones contemporáneas para proponer nuevos enfoques pedagógicos que enriquezcan la investigación-creación en el campo. Se sugiere que la tradición “sea tenida en cuenta como fuente primaria para la investigación en danza dado su gran aporte en cuanto al manejo de los conocimientos antropológicos, sociológicos y folclóricos del proceso” (Murillo, 2013, p. 163).

¿Qué relevancia tiene para el PCAD indagar en el campo pedagógico de la danza, teniendo en cuenta que forma artistas danzarios y no licenciados en danza? La pedagogía como campo de conocimiento aporta a la danza herramientas investigativas, epistemológicas, metodológicas y didácticas para su enseñanza. La investigación que se ha encontrado al respecto en este levantamiento bibliográfico, alude más al ámbito de la educación básica y no tanto de la formación profesional de bailarines intérpretes de danza. Sin embargo, los documentos recuperados alimentan nuestra investigación asociándose a los espacios académicos de metodologías de la enseñanza de la DT en el PCAD.

Investigaciones ligadas a la formación *desde* la Danza Tradicional

Educar *desde* la DT expresa la “escogencia de este arte como proyecto de vida personal, ligado a la autorrealización sin pretensiones socioeconómicas o laborales que le cambien el curso a un querer que es meramente emocional, espiritual, pasional y estructural de la personalidad del individuo que lo practica” (Murillo, 2013, p. 153) o que lo estudia. Identificamos en esta categoría investigaciones ligadas a otras disciplinas académicas (filosofía, sociología, antropología, entre otras) que analizan la enseñanza de la DT como campo de conocimiento. Algunas de ellas centradas en el estudiante y sus procesos de aprendizaje y otras centradas en el maestro como actor central, sujeto intelectual que define estructuras de enseñanza y con ellas transforma y resiste frente al Estado y sus políticas institucionales frente a la educación (Saldaña, 2010).

En gran parte del territorio latinoamericano, el campo de la enseñanza de la DT se ha construido bajo una tensión permanente, sin el tiempo necesario para que los maestros reflexionen sobre su quehacer y aporten desde su propia experiencia sistematizada centrada en la formación de los estudiantes, sino siempre en respuesta a las políticas institucionales del Estado (Saldaña, 2010). Sin embargo, al interior de la coyuntura siempre ha habido momentos de esperanza que han sido aprovechados por los maestros para continuar con su labor de formar a otros bailarines desde su particular concepción de la danza y la enseñanza (Saldaña, 2010). Es un juego de cintura frente a la institucionalidad que los maestros aprovechan en su libertad de cátedra y, desde allí, aportan a continuar la construcción y fortalecimiento del campo. Para ello, es importante tener presente que el capital cultural y simbólico juega un papel fundamental, así también para definir la posición de cada uno de los maestros en el mismo; en esta medida, es importante tener presente la pertinencia de ser evaluados y autoevaluarse de manera crítica y reflexiva frente a la labor profesional, y de la permanente construcción-actualización del capital cultural y simbólico para ejercer como maestros de DT.

Un considerable número de investigaciones ligadas a la formación *en/con/* desde la DT se asocian al campo de la educación básica, no formal e informal y muy pocas al campo de la formación profesional de artistas danzarios. De manera general, existe una comprensión y un reconocimiento en la construcción de un

ser cultural, con identidad propia, valores éticos y sociopolíticos implementando la DT en cualquier ámbito de formación, teniendo presente las configuraciones y transposiciones didácticas que requiere cada espacio; no obstante, evidenciamos una falta de documentación virtual asequible al público frente a la investigación de bailarines intérpretes a nivel profesional en/con/desde la DT. Se hace necesario el trabajo de compilar, sistematizar y publicar investigaciones que aporten al artista-formador y al formador-artista en el desarrollo de herramientas metodológicas formativas con la DT, para fortalecer los lazos de esta en la educación superior. En este sentido, la presente investigación es un aporte valioso para el campo de la danza en general y el subcampo de la DT en particular.

Las temáticas con DTC en los trabajos de grado del PCAD

Un referente importante para hacer el rastreo de los trabajos de grado relacionados con la DT al interior de las universidades colombianas, es la investigación *Comunidades del movimiento escrito: investigación universitaria de danza en Colombia* de Angélica Gamba Pinzón (sin publicar), ganadora de la Beca de Investigación en Danza, Ministerio de Cultura 2019, en la que se consolida un corpus de información de trabajos de grado en torno a la danza durante la década de 2009-2019, pertenecientes a diferentes programas de pregrado en 32 universidades del país (Gamba, 2020, 4:27) y cuyo análisis gira alrededor de la pregunta, ¿de qué hablamos cuando nos referimos a una tesis de danza? (Gamba, 2020, 7:05).

Un dato valioso que nos arroja esta investigación para el presente estado del arte, ya que el mayor corpus de tesis recopiladas pertenece a la Universidad Distrital; sin embargo, la mayoría de ellas se ubican en los programas de Licenciatura y no en Arte Danzario (Gamba, 2020). La autora limita su indagación a los documentos que circulan en los repositorios de las universidades, es decir, no incluyó la producción documental en físico y uno de sus hallazgos es: en general los programas de danza no migran estos trabajos a los repositorios, lo que dificulta su rastreo y consulta pública. Pero es un fenómeno que no sucede solamente en la Universidad Distrital, también en la Pontificia Universidad Javeriana las tesis que se encuentran son de estudiantes de los programas de humanidades. Las del programa de Artes Escénicas, no están en el repositorio (Gamba, 2020).

Se evidencian en general tres grandes grupos disciplinares⁹ que aportan al estudio de los trabajos de grado en danza:

1. Las licenciaturas. Que representan el mayor número de tesis recuperadas y en gran parte obedecen a la educación básica con énfasis en artes y humanidades.

⁹ La gráfica de la investigación citada se puede consultar en <https://tesis.danzaescrita.com/informacion-grafica/>

2. Las artes. A este grupo pertenecen trabajos de Diseño Industrial, Artes Visuales, Arte Danzario, Arquitectura.

3. Las ciencias sociales (Gamba, 2020, 21:28-22:38).

Otro dato importante que señala la investigación citada es la alta presencia de la vida, la danza étnica, la tradición y el folclor entre los temas, perspectivas y lenguajes de la danza al interior de los trabajos de grado¹⁰. Es así, como estos trabajos monográficos de otras carreras disciplinares aportan a la construcción del campo de la DT y a la formación del artista danzario de manera integral, desde cuatro ámbitos investigativos:

1. Investigación *sobre* danza: “implica un lugar de distanciamiento teórico en el que el investigador, aun estando implicado en el sector, habla de la danza desde una perspectiva reflexiva, crítica, teórica” (Gamba, 2020, 44:16).
2. Investigación *para* la danza: “las investigaciones se desarrollan para fortalecer la misma práctica artística, por ejemplo, en lo pedagógico” (Gamba, 2020, 45:01).
3. Investigación *desde* la danza: “situada desde el hacer la danza, desde la misma episteme dancística, abordar el cómo se realiza la investigación” (Gamba, 2020, 46:08).
4. Investigación *a través* de la danza: “la danza se usa como un medio para llegar a un fin. Por ejemplo, usos de la danza para la transformación social” (Gamba, 2020, 47:16).

Señala la autora que en este levantamiento bibliográfico no se observa la historia como campo disciplinar estructurado, sino la historia de la danza contada a partir de las historias de vida de los investigadores (Gamba, 2020); sin embargo, se percibe que en esta investigación no se tuvieron en cuenta otras modalidades de trabajos de grado que sí son válidas en la Universidad Distrital además de la monografía, como la investigación-innovación, la creación, la interpretación y la producción académica, en las que se reconoce la historia de vida como método de investigación.

Los trabajos de grado en/con/desde la DT producidos en el PCAD

Se hizo entonces una revisión del repositorio de la Facultad de Artes–ASAB para indagar sobre los trabajos de grado que tuvieron como foco la DT de los estudiantes del PCAD y lo que sería su antecedente, el énfasis en danza contemporánea del

¹⁰ La gráfica de la investigación citada se puede consultar en <https://tesis.danzaescrita.com/informacion-grafica/>

programa de Artes escénicas. La búsqueda no arrojó grandes resultados, debido a que algunos de los trabajos de grado no se encuentran aún en el repositorio, por lo que se recurre directamente a la coordinación del proyecto curricular y a algunos maestros de la profundización en DT para rastrear información al respecto. Se crea una base de datos con 14 trabajos de grado: 10 de Arte Danzario y 4 del énfasis en danza contemporánea de Artes Escénicas. Para el posterior análisis se sistematiza la información encontrada en una tabla que da cuenta del título, autor, año, tutor, profundización, resumen y metodología de cada uno de los documentos.

Al hablar de tradición, se hace evidente que los trabajos de grado procuran establecer un diálogo entre el saber popular del pueblo y los conocimientos apprehendidos en la academia con una mirada crítica, investigativa y situada. A partir de allí, se presenta una fuerte tendencia a la creación de obra para dicho fin, pues se observa que 12 de los trabajos revisados devienen en la creación y puesta en escena de una obra fundamentada en las inquietudes personales de cada intérprete-creador, tanto de la profundización en DT, como de las de danza contemporánea, dirección coreográfica y diseño escénico, que investigan-crean sobre, en o con DT. Otra tendencia que se identifica en algunos de los trabajos es el entrenamiento corporal para la puesta en escena de la DT ubicados en la profundización de danza contemporánea, interesados en reflexionar alrededor de los sistemas de entrenamiento que requiere un intérprete de DT, para construir y aportar conocimiento al campo a partir de las diferencias de ambos lenguajes de la danza en una relación dialéctica.

Por otro lado, se observa en los documentos revisados que la tradición se liga a la contemporaneidad a través de fenómenos modernos como la competencia y la globalización, la comunidad y la institucionalidad, pero también a partir de ejes de resistencia frente a las violencias que produce el racismo y aquellas perpetuadas por el conflicto armado en Colombia. En este último caso, es fuerte la presencia de la memoria colectiva de los pueblos y de la concepción de identidad, la que algunos abordan como creación y otros como apropiación.

En este sentido se lee la danza, y con ella la tradición, como una acción para la reparación simbólica tanto del investigador-creador-intérprete, como de la comunidad fuente generadora de conocimiento y receptora de la obra, lo cual obedece a que los insumos creativos se extraen del devenir de los pueblos situados geográficamente en una región específica del país y, en algunas ocasiones del análisis de una danza o práctica tradicional específica, atravesados por la experiencia vivencial y la subjetividad del estudiante. La tradición tiene en sí misma un cúmulo de significados a los cuales se acerca el estudiante como investigador, frecuentando la relación entre el instinto y la vivencia.

Un dato relevante para el estado del arte de la presente investigación, que arroja la revisión de los trabajos de grado del PCAD, es el énfasis en la investigación-creación o la investigación basada en las artes como orientación metodológica en la que

se ubican la mayoría de los procesos; en consecuencia, el paradigma cualitativo interpretativo y el método etnográfico predominan a través del uso de herramientas investigativas como las historias de vida, el trabajo de campo, la sistematización de experiencias, entrevistas con cultores de la tradición y la documentación bibliográfica como insumos para generar estrategias compositivas, técnicas y dramatúrgicas para la creación de la obra artística como resultado de la investigación. En menor número, pero no por ello menos importante, algunos de los trabajos señalan la investigación observacional, la participación crítica social y la pedagogía constructivista como metodologías de la investigación desarrollada.

Como resultado del ejercicio de revisión documental encontramos que el Programa de Danza de la Universidad Distrital comparte elementos valorativos, justificativos y de diseño curricular con otros programas universitarios dentro y fuera del país, evidenciando la relevancia que se otorga a la DT como elemento fundamental en la formación de bailarines profesionales y como ámbito de ejercicio profesional en sí mismo. Es un ámbito expresivo que es fomentado para generar identidad o sentido de pertenencia, al tiempo que sirve de referente creativo para la generación de obras escénicas propias del arte danzario. Las compañías, fundaciones y escuelas no formales, centran su ejercicio escénico y formativo en esta forma danzaria, circulando a través de ella en escenarios variados de talla nacional e internacional, de tal suerte que se convierten en medio y fin para el ejercicio laboral de nuestros egresados.

La DTC ha sido tema de investigación y de investigación-creación en múltiples tesis universitarias entre pre y posgrado demostrando su vigencia en la producción de conocimiento simbólico, sensible y formativo. Es tema de indagación frecuente en las ciencias sociales y humanas, y aspecto central de fomento patrimonial e identitario, atributo que corrobora su relevancia en la formación danzaria y en la construcción de país, sin desconocer la amplitud de su práctica en el territorio de la vida y la cultura del país pluriétnico y multicultural que es Colombia.

Finalmente, las múltiples aplicaciones de la danza han generado variados modos en el hacer con dicha práctica artística, evidenciando la diáspora de su impacto en la construcción social. En particular, la práctica de la DTC se encuentra en todos los rincones del país y su exigencia escénica crece a la par con la amplitud de su aplicación interdisciplinaria, haciendo más que relevante necesaria, la cualificación profesional de los artistas danzarios para responder a las tendencias y requerimientos profesionales y culturales actuales.



Capítulo 4

Elementos legislativos y normativos que sustentan la inclusión de la DT en los programas de formación profesional de artistas danzarios

71

No se puede soslayar el tema de la DT, bien sea como elemento identitario o patrimonial, ni evadir lo obvio de la práctica “viva” de la danza popular en el cotidiano de los pueblos colombianos; la existencia de la PDTC obedece a un tema que supera la mera perspectiva educativa. Se trata de una alternativa formativa de nivel profesional que da respuesta a los contemporáneos reclamos y exigencias de conservación patrimonial que transitan a nivel global desde las declaratorias de la Unesco, a nivel nacional en la carta magna o ley fundamental de organización del Estado que es la Constitución Nacional y a nivel institucional en las declaratorias misionales de la UDFJC. Allí se identifican las prácticas danzarias de la tradición “viva” de los pueblos no como folclor, sino como patrimonio cultural inmaterial que sustenta la existencia valorativa y el sentido de existencia de comunidades enteras, definiendo el poder creador de las singularidades colectivas que resisten a las presiones homogenizantes del consumo cultural y las industrias más mediáticas. La danza del pueblo así vista, es material obligado para el estudio de la danza como campo de conocimiento y como profesión artística; veamos:

Constitución Política de Colombia (1991)

Artículo 70. El Estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional. La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad. El Estado reconoce la igualdad y dignidad de todas las que conviven en el país. El Estado promoverá la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la Nación. (Constitución Política de la República de Colombia, 1991)

Este artículo nos permite observar que la formación en danza, en particular de danza folclórica o tradicional, forma parte de las estrategias que dan vía a la ordenanza de generar y garantizar educación permanente a todos los colombianos mediante la enseñanza artística, entre otros, “en todas las etapas de creación de la identidad nacional”. La existencia en el PCAD de la profundización en DTC es garante de que “la cultura en sus diversas manifestaciones” sea fundamento de la nacionalidad. Estudiar las variadas manifestaciones danzarias del pueblo colombiano en los entornos artísticos de una universidad pública, fomenta el reconocimiento “de la igualdad y dignidad de todas —las culturas— que conviven en el país” que forma parte del cumplimiento del Artículo 70 de la Constitución Nacional de Colombia (1991), en el cual reza: “El Estado promoverá la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la Nación”.

72

En cuanto al concepto de folclor, si bien no se nombra explícitamente la danza folclórica o tradicional en términos de la Constitución Nacional, es evidente que dicha manifestación cultural es parte fundamental del devenir cultural del país y amerita su reconocimiento, investigación y estudio mediante estrategias formativas e investigativo-creativas, pues no basta con inventariar dichas manifestaciones, es necesario formar nuevas generaciones para la producción de conocimiento cultural y su fomento; aspecto al cual da respuesta la PDTC del PCAD. Así visto, es fundamental resaltar la ubicación normativa de la DTC dentro del PCAD para evidenciar dónde se ubica estratégicamente y justificar en la ley nacional su existencia, funcionamiento y permanencia.

En esta línea, se analiza el Artículo 71 (Constitución Política de la República de Colombia, 1991):

La búsqueda del conocimiento y la expresión artística son libres. Los planes de desarrollo económico y social incluirán el fomento a las ciencias y, en general, a la cultura. El Estado creará incentivos para personas e instituciones que desarrollen y fomenten la ciencia y la tecnología y las demás manifestaciones culturales y ofrecerá estímulos especiales a personas e instituciones que ejerzan estas actividades.

Frente a este artículo, es posible observar que la Constitución Nacional declara que “la búsqueda de conocimiento y la expresión artística son libres”, en esta dirección, fomentar la creación danzaria desde el ejercicio artístico escénico a partir de la DTC, es un medio eficiente para buscar, producir y ejercer el conocimiento de las culturas que conforman la nación colombiana. Este aspecto constituye un camino de obligatorio tránsito para generar y ejercer, mediante la práctica artística, el desarrollo y fomento del arte danzario con sello identitario.

Aquí, la danza tradicional o folclórica se considera parte constitutiva de la expresión cultural y artística de la nación colombiana, su libre expresión incluye la escenificación de obras que proyectan y fomentan la identidad en entornos creativos artísticos. La formación danzaria basada en la diversidad del patrimonio intangible fomenta el conocimiento, vivencia y recreación de los elementos que lo constituyen.

La DTC es una fuente amplia y excepcional de elementos simbólicos, gestuales, rituales y escénicos que estimulan y retan la expresión danzaria con sello identitario regional y nacional, suprimir estos aspectos de la formación de los bailarines colombianos afectaría su formación valorativa, identitaria y el repertorio formativo y creativo que los constituye.

Por último, citamos el Artículo 72 (Constitución Política de la República de Colombia, 1991), el cual reza:

El patrimonio cultural de la Nación está bajo la protección del Estado. El patrimonio arqueológico y otros bienes culturales que conforman la identidad nacional, pertenecen a la Nación y son inalienables, inembargables e imprescriptibles. La ley establecerá los mecanismos para readquirirlos cuando se encuentren en manos de particulares y reglamentará los derechos especiales que pudieran tener los grupos étnicos asentados en territorios de riqueza arqueológica.

73

La aplicación de este artículo implica la generación de mecanismos que permitan identificar, inventariar y fomentar las prácticas culturales que identifican etnias y territorios. Ubicar, describir y clasificar son acciones que involucran a las universidades en su rol de producir conocimiento que respalde y acompañe tal toma de decisión acorde a la ley. De suyo el PCAD con su PDTC constituye un ámbito con potencial para el agenciamiento de dicha tarea desde su misión investigativa.

Unesco y patrimonio cultural

Según la Unesco el patrimonio cultural no se limita a monumentos y colecciones de objetos, sino que comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional (Unesco, s.f.). Así visto, la danza

como elemento constitutivo de dicho patrimonio requiere protección del Estado para garantizar su no prescripción o desaparición en el tiempo. Este aspecto justifica y fundamenta la creación de espacios universitarios para su estudio y fomento como lo es la PDTC del PCAD cuyo epicentro es la investigación, apropiación y creación en torno a la DTC.

Es posible extrapolar el concepto de prácticas danzarias del pueblo, las cuales son parte del patrimonio inmaterial del mismo y su estudio en espacios artísticos universitarios son garantes de protección estatal al convertirse en objeto central que configura un campo de conocimiento como lo es el arte danzario. De esta manera, las prácticas danzarias del pueblo forman parte del patrimonio nacional “vivo” y la generación de estrategias para su estudio, fomento y recreación desde los entornos universitarios; constituyen una respuesta pertinente ligada al fomento de la cultura desde el ejercicio artístico.

Patrimonio Cultural Inmaterial según la Unesco

El texto de la Organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura (Unesco, s.f.), hace un profundo trabajo acerca del patrimonio cultural inmaterial. Es necesario reconocer que el contenido de la expresión “patrimonio cultural” ha cambiado bastante en las últimas décadas, debido en parte a los instrumentos elaborados por la Unesco (s.f.):

El patrimonio cultural no se limita a monumentos y colecciones de objetos, sino que comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional. Pese a su fragilidad, el patrimonio cultural inmaterial es un importante factor del mantenimiento de la diversidad cultural frente a la creciente globalización. La comprensión del patrimonio cultural inmaterial de diferentes comunidades contribuye al diálogo entre culturas y promueve el respeto hacia otros modos de vida. La importancia del patrimonio cultural inmaterial no estriba en la manifestación cultural en sí, sino en el acervo de conocimientos y técnicas que se transmiten de generación en generación. El valor social y económico de esta transmisión de conocimientos es pertinente para los grupos sociales tanto minoritarios como mayoritarios de un Estado, y reviste la misma importancia para los países en desarrollo que para los países desarrollados. (párr. 1-2-3)

El concepto de patrimonio inmaterial es profundamente analizado en este texto, el cual es tradicional, contemporáneo y viviente a un mismo tiempo: el patrimonio cultural inmaterial no solo incluye tradiciones heredadas del pasado, sino también usos rurales y urbanos contemporáneos característicos de diversos grupos culturales. Además, este es integrador, pues es posible compartir expresiones del patrimonio cultural inmaterial que son parecidas a las de otros. Tanto si son de la aldea vecina como si provienen de una ciudad en las antípodas o han sido adaptadas

por pueblos que han emigrado a otra región, todas forman parte del patrimonio cultural inmaterial: se han transmitido de generación en generación, han evolucionado en respuesta a su entorno y contribuyen a infundirnos un sentimiento de identidad y continuidad, creando un vínculo entre el pasado y el futuro a través del presente (Unesco, s.f.).

El patrimonio cultural inmaterial no se presta a preguntas sobre la pertenencia de un determinado uso a una cultura, sino que contribuye a la cohesión social fomentando un sentimiento de identidad y responsabilidad que ayuda a los individuos a sentirse miembros de una o varias comunidades y de la sociedad en general. Por otro lado, este es representativo: el patrimonio cultural inmaterial no se valora simplemente como un bien cultural, a título comparativo, por su exclusividad o valor excepcional. Florece en las comunidades y depende de aquellos cuyos conocimientos de las tradiciones, técnicas y costumbres se transmiten al resto de la comunidad, de generación en generación, o a otras comunidades. Por último, el patrimonio inmaterial está basado en la comunidad: el patrimonio cultural inmaterial solo puede serlo si es reconocido como tal por las comunidades, grupos o individuos que lo crean, mantienen y transmiten. Sin este reconocimiento, nadie puede decidir por ellos que una expresión o un uso determinado forma parte de su patrimonio (Unesco, s.f.).

En este sentido, al incluir la DT como fuente de formación de artistas danzarios, el PCAD reconoce el contexto cultural colombiano como fuente prosaica y poética de creación e interpretación situada en el patrimonio cultural diverso de los pueblos que configuran la nación colombiana. El PCAD declara en su Registro Calificado que forma artistas danzarios con sello identitario nacional con capacidad de identificar su cultura, interactuar creativamente con ella y aportar a su desarrollo. En esta vía, el artista danzario se integra a las artes del espectáculo cuya especificidad caracteriza las formas contemporáneas del ejercicio patrimonial y se capacita para aportar creativamente a su fomento, disfrute y vigencia.

Colombia: Ley General de Cultura

Ley 397 de 1997 de la Ley General de Cultura: “por la cual se desarrollan los artículos 70, 71 y 72 y demás artículos concordantes de la Constitución Política y se dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la Cultura y se trasladan algunas dependencias”. Dicha Ley, aparte de la Ley de Educación (Ley 30, 1992; Ley 115, 1994), es el ámbito normativo constitucional en el que se basa la práctica artística como práctica cultural o de la cultura. Allí, el concepto de patrimonio cultural, abarca todo lo referente a la pluralidad de manifestaciones culturales del pueblo y su fomento. Se define y legisla sobre cultura, patrimonio, estímulos para la actividad artística, la investigación, la producción y la gestión cultural.

La Ley General de Cultura 397 de 1997, establece:

Artículo 1. La cultura, en sus diversas manifestaciones, es fundamento de la nacionalidad y actividad propia de la sociedad colombiana en su conjunto, como proceso generado individual y colectivamente por los colombianos. Dichas manifestaciones constituyen parte integral de la identidad y la cultura colombianas. El Estado impulsará y estimulará los procesos, proyectos y actividades culturales en un marco de reconocimiento y respeto por la diversidad y variedad cultural de la nación colombiana. El desarrollo económico y social deberá articularse estrechamente con el desarrollo cultural, científico y tecnológico. El Plan Nacional de Desarrollo tendrá en cuenta el Plan Nacional de Cultura que formule el Gobierno. Los recursos públicos invertidos en actividades culturales tendrán, para todos los efectos legales, el carácter de gasto público social.

Artículo 2. Las funciones y los servicios del Estado en relación con la cultura se cumplirán en conformidad con lo dispuesto en el artículo anterior, teniendo en cuenta que el objetivo primordial de la política estatal sobre la materia son la preservación del Patrimonio Cultural de la Nación y el apoyo y el estímulo a las personas, comunidades e instituciones que desarrollen o promuevan las expresiones artísticas y culturales en los ámbitos locales, regionales y nacional.
[...].

Artículo 17. El Estado a través del Ministerio de Cultura y las entidades territoriales, fomentará las artes en todas sus expresiones y las demás manifestaciones simbólicas expresivas, como elementos del diálogo, el intercambio, la participación y como expresión libre y primordial del pensamiento del ser humano que construye en la convivencia pacífica.
[...].

Artículo 32. El Ministerio de Cultura, en coordinación con el Ministerio de Educación Nacional, definirá los criterios, requisitos y procedimientos y realizará las acciones pertinentes para reconocer el carácter del profesional titulado a los artistas que, a la fecha de la aprobación de la presente ley, tengan la tarjeta profesional otorgada por el Ministerio de Educación Nacional, con base en el Decreto 2166 de 1985.
[...].

Artículo 64. Corresponde al Ministerio de Cultura, la responsabilidad de orientar, coordinar y fomentar el desarrollo de la educación artística y cultural no formal como factor social, así como determinar las políticas, planes y estrategias para su desarrollo.

En suma, la Ley General de Cultura es un marco legal que da norte no solo a la práctica artística, sino a esta en el contexto de la cultura, atendiendo su diversidad, los aspectos patrimoniales y, en general, el fomento de la expresión artística y simbólica en todas sus expresiones. Allí encuentra fundamento la formación de artistas en general y danzarios en particular, y las expresiones populares como materia de estudio y práctica sociocultural, aspecto que sustenta la continuidad de dicha materia de estudio y formación práctica dentro del PCAD.

Resolución 3456 del 2003 del Ministerio de Educación Nacional

Por otro lado, se realizó un análisis de la Resolución 3456 del 2003 (vigente y actualizado el 31 de diciembre del 2020), el cual postula las características específicas de calidad para la oferta y desarrollo de los programas de formación profesional en Artes realizado por el Ministerio de Educación Nacional. Así pues, este declara que:

Los programas de formación académica de los profesionales en el campo de las artes propenderán por: 4. La apropiación de los fundamentos necesarios para reconocer los modos como la obra de arte ofrece nuevas formas de comprensión de la sociedad, de la cultura y de otros aspectos mínimos de la existencia humana [...]. 5. La apropiación de las herramientas necesarias para la creación, la recreación y la expresión artística y para proponer, a través de las prácticas artísticas, nuevas interpretaciones de la cultura y nuevas opciones vitales [...].10. El desarrollo de las competencias requeridas para la intervención social y la gestión cultural.

Este documento nos permite decantar, para la investigación, una serie de pautas ante la creación, reformulación y análisis del currículo.

Es fundamental observar que el Estado aún no contempla la danza como una carrera profesional presente en la educación superior, en consecuencia, nuestro análisis tendrá base en la carrera como un arte escénico.

En cuanto al Plan Nacional de Danza, documento que propende plasmar una política para la danza en Colombia, esboza que, si bien la danza folclórica tiene un papel fundamental en Colombia, como lo nombra el Plan Nacional de Danza, es importante aclarar que esta no es la única práctica responsable en la construcción de identidad nacional, pues la danza es algo móvil que se ve transformado con las dinámicas sociales contemporáneas.

Por otro lado, aún hay un grave desconocimiento de, con y en la práctica danzaria en el país, pues la accesibilidad a los diferentes territorios es muy compleja, la calidad investigativa es vaga, pues persiste la enseñanza fundamentada únicamente en la repetición de esquemas aprendidos sin la construcción de pensamiento sobre el oficio, derivando en un bajo nivel de crítica que impide la creación y genera la banalización de la práctica. Por último, las investigaciones que surgen de instancias que no son totalmente académicas son invalidadas. Por este motivo, la academia debe propender, en primera instancia, actualizar la manera en la que plantea la construcción de identidad en los estudiantes, de esta manera, la universidad estará situada y generará productos pertinentes al contexto en el que desarrolla, en este sentido, es fundamental que busque conocer y comprender las prácticas danzarias del territorio, es completamente necesario ampliar la información que se posee acerca de la danza en el país, esto con el fin de que estos productos no sean excluyentes, además, en esta línea, la academia debe dar valor a los conocimientos que surgen en instancias externas a esta. Por otro lado, debe evitar perpetuar las

dinámicas de enseñanza que generan conocimientos estériles e individuos poco críticos que son incapaces de crear.

Misión–Visión de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (UDFJC)

Por otra parte, se rastrea la Misión–Visión de la UDFJC (s.f.c), cuyo contenido es:

Misión: la Universidad Distrital Francisco José de Caldas es un espacio social y una organización institucional, ente autónomo del orden distrital, que tiene entre sus finalidades la formación de profesionales especializados y de ciudadanos activos; la producción y reproducción del conocimiento científico, además de la innovación tecnológica y la creación artística. Impulsa el diálogo de saberes y promueve una pedagogía, capaz de animar la reflexión y la curiosidad de los estudiantes; además, fomenta un espíritu crítico en la búsqueda de verdades abiertas; en la promoción de la ciencia y la creación; asimismo, de la ciudadanía y la democracia; y alienta la deliberación, fundada en la argumentación y en el diálogo razonado.

Visión: para el 2030 la Universidad Distrital Francisco José de Caldas será reconocida, nacional e internacionalmente, como una institución de alta calidad en la formación de ciudadanos responsables y profesionales del mejor nivel, en la producción de conocimiento científico, artístico y de innovación tecnológica; propósitos que desplegará en los campos de la docencia, la investigación y la extensión. (párr. 1-2)

Dentro de la Misión y la Visión de la UDFJC, está la formación de profesionales de alta calidad y de ciudadanos a partir de, entre otros, el fomento de la creación artística. Sin embargo, lo que aporta a esta investigación es el aspecto misional relacionado con el fomento del “diálogo de saberes”, lo cual incluye los “saberes otros” relacionados con el conocimiento, valores y prácticas configurados en marco de la vida de los pueblos y que no es configurado en entornos académicos. Estos son susceptibles de ser estudiados, sistematizados y recreados en los entornos universitarios. Dicho aspecto, involucra la práctica danzaria del pueblo como práctica sensible que sintetiza el saber y el sentir de las comunidades. También encuentra la DTC asidero y justificación en el ámbito institucional-artístico de la UDFJC.

Proyecto Educativo Pedagógico (PEP) – Arte Danzario

El proyecto educativo del programa de Arte Danzario de la UDFJC, el cual es un programa de formación profesional en danza cuya estructura surge de la investigación de sus protagonistas: se compone de dos líneas de investigación formativa: Interpretación y composición. La PDTC forma parte de la primera, pero la presencia de la danza popular está tejida a lo largo del planteamiento general del mismo: “en diálogo con el entorno nacional [...] que acerque el campo de la danza, sus prácticas y construcciones al universo simbólico al que pertenece [...] en diálogo con el entorno sociocultural que le es propio” (UDFJC, s.f.b). Su perspectiva lo ubica siempre en función del estudio de las diferentes formas de

la práctica danzaria en sentido amplio: hablar de danza como forma de conocimiento demanda pensar más allá de las poéticas del escenario, para buscar también en la vida social y colectiva, donde la danza-baile le devuelve el sentido a la vida, renueva los vínculos en el afecto y arma nuevos derroteros en el encuentro y el abrazo acompasado.

Como Misión el PCAD plantea:

El Proyecto Curricular de Arte Danzario, en la perspectiva de la educación pública, se propone brindar experiencias que propicien un proceso de construcción de identidad en los individuos y en el sector para incidir en la transformación de los sujetos y colectividades de la nación colombiana y su proyección nacional e internacional a través de la profesionalización situada de la práctica danzaria. (UDFJC, s.f.a, p. 8)

Y su objeto de estudio evidencia lo popular como parte constitutiva del estudio danzario:

El Proyecto Curricular de Arte Danzario (PCAD) asume como su objeto de estudio los quehaceres socioculturales, creativos y académicos del campo de la danza en Colombia; sus expresiones poéticas y prosaicas en relación a lo local, regional y global, en cuidado del medio ambiente y el buen vivir. (UDFJC, s.f.a, p. 10)

En este, dentro de la reseña histórica que justifica el programa encontramos que “al decir prácticas dancísticas poéticas, ponemos el foco en lo que se reconoce en ellas como arte. Con las prosaicas, señalamos aquello que con el lema Colombia es un país que danza” (UDFJC, s.f.a, p. 9), reconoce las prácticas dancísticas como parte del entramado sensible que teje la vida cotidiana del país. Por todo lo anterior, el PCAD ha propiciado el empoderamiento, la visibilidad e inclusión de un espectro amplio de prácticas dancísticas en condiciones de igualdad en la estructura universitaria colombiana, atendiendo a los sentidos, saberes y maneras que cobra la danza en Colombia como conocimiento académico y sustrato de la vida cotidiana. Dicho sustrato de la vida soporta algunos ejes del programa que perfilan la PDTC: danza, tradición y contexto e interculturalidad. Dentro de sus principios encontramos: “indagar y crear modos de vínculo social entre la producción simbólica de la danza y las condiciones sociales del entorno; fomentar un ejercicio interdisciplinar entre los lenguajes del arte y las prácticas culturales” (UDFJC, s.f.a, p. 13); dentro de las líneas de investigación formativa encontramos la línea de investigación formativa en Interpretación con 4 profundizaciones que responden a: Profundización en Danza Tradicional Colombiana, Profundización en Danza Clásica, Profundización en Danza Contemporánea y Profundización en Danza Teatro. Así visto, la DTC es parte estructurante del PCAD y define en gran parte la apuesta política, ética y estética del programa desde las prácticas populares tradicionales de la danza colombiana.

Allí, el folclor no es nombrado como ámbito directo de estudio en el PCAD; se estudia dentro de la llamada DTC y constituye tanto el núcleo común de

formación de bailarines como el estudio específico al interior de la PDTC. Allí, es asumida como práctica prosaica que expresa las sensibilidades, las simbólicas y los sentidos valorativos del pueblo colombiano en su pluralidad. Este documento, nos plantea como necesario evidenciar el lugar que la formación de DTC ha marcado en el devenir del programa y cómo ha definido el perfil de los egresados, para luego evidenciar la urgente necesidad de cualificar dicha formación que compite en desventaja con manifestaciones danzarias denominadas danza arte, que ponen en tensión la relevancia del fundamento político-identitario del programa y su vigencia.

Pertinencia de la formación de artistas danzarios en/con/desde la danza tradicional colombiana desde el ámbito normativo

En la fundamentación del PCAD, el campo de la danza tradicional se direcciona desde una triple perspectiva que articula los diferentes componentes tanto de la formación del núcleo común como de la profundización, trabajando desde las dimensiones técnica, conceptual y creativa, asumidas todas desde un sentido investigativo, tal como se enuncia en el Documento de Registro Calificado PCAD del 2016 (UDFJC, s.f.a). En las tres dimensiones se busca relacionar los saberes culturalmente adquiridos, reconociendo la relación integral y la unidad complementaria entre la diada tradición-contemporaneidad y entre la tensión local-global que le corresponde.

En este campo se intenta ubicar la práctica y reflexión del complejo contexto espaciotemporal que representa la Danza Tradicional Colombiana en la contemporaneidad del arte danzario. Por tanto, es posible y necesario transformar el concepto de formación en folclor, hacia una perspectiva dinámica que permita estudiar las prácticas danzarias del pueblo e incluirlas como fuente de conocimiento, formación técnica-corporal y germen de creación, experimentación y traducción escénica.

Así visto, el diseño curricular del PCAD, en su búsqueda de pertinencia social y cultural, incluye la Danza Tradicional Colombiana como requisito formativo de todos los bailarines profesionalizados en esta carrera y como ámbito de profundización investigativo-creativa específica, bajo la premisa de que es un ámbito de posible cualificación técnica y de que, a pesar de ser memoria, identidad y tradición viva, la danza del pueblo es también fuente inspiradora de creación escénica.



Capítulo 5

Análisis y resultados de la investigación

El estudio de pertinencia con enfoque cualitativo utilizado en el marco de la investigación Evaluación y Diagnóstico de la Profundización en Danza Tradicional Colombiana del Proyecto Curricular Arte Danzario de la Facultad de Artes–ASAB de la UDFJC mediante Ejercicio de Investigación Formativa, reúne la aplicación de instrumentos para la recolección de información a través de la consulta a la comunidad del mencionado proyecto curricular, a expertos en el campo externos a la universidad y al análisis de los syllabus de asignaturas de la PDTC. A continuación, se presentan los hallazgos que arrojó la aplicación de cada uno de ellos.

81

La encuesta: pertinencia del abordaje de la DTC en la formación de artistas danzarios profesionales

La encuesta aplicada a través de formularios en *Google Forms* para la obtención de información, identifica 12 categorías que presentan la percepción de estudiantes, maestros y egresados del PCAD frente a la pertinencia del abordaje de la DTC en la formación de artistas danzarios profesionales, cuyas respuestas fueron registradas de manera anónima. Las categorías definidas son:

Nivel de conocimiento de los estudiantes y maestros sobre la PDTC al interior del PCAD

En esta primera categoría un alto porcentaje de estudiantes encuestados manifiestan desconocimiento de la estructura del plan de estudios del proyecto curricular, incluso los estudiantes que pertenecen a la PDTC aseguraron conocer solo las generalidades, ya que no hay divulgación oportuna de las profundizaciones en los tres primeros semestres. Los egresados indicaron que han escuchado acerca de modificaciones y conocimiento de esta, pero en años anteriores, es decir, en el Registro Calificado anterior, sin ahondar en detalles. No obstante, los que conocen la estructura describen un plan teórico-práctico y el estudio artístico colombiano desde la investigación hasta interpretación, creación y gestión cultural.

Continuando con la percepción de la comunidad del PCAD, a la mayoría (74,5 %) le resulta atractivo y pertinente el estudio de la DTC argumentando que se hace necesario el abordaje de los contenidos históricos, artísticos y culturales de la tradición, ya que estos aportan a la identidad nacional y al individuo dentro de la sociedad. Sumado a lo anterior, el estudio de la DTC amplía el campo laboral y potencia el campo cultural de los futuros maestros en arte danzario. Con todo esto, un bajo porcentaje (25,5 %) manifestó que, a pesar de haber estado inmerso en la danza tradicional en ámbitos externos a la universidad, desean ampliar sus conocimientos en otros lenguajes de la danza. Al indagar si en algún momento consideraron ingresar a la PDTC, la mayoría de los estudiantes manifestaron que no, y argumentan que esto se debe a la aparente desorganización de los contenidos del plan de estudios, además de que algunos ya vienen de prácticas de la danza tradicional en otros espacios, por lo tanto, optan por otras profundizaciones como danza teatro y danza contemporánea. Cabe resaltar, que una de las razones por la que también optan por otras profundizaciones surge por la desinformación de los estudiantes sobre el plan de estudios al iniciar la carrera. Otros estudiantes, en un porcentaje menor indicaron que la metodología de enseñanza de algunos maestros no es la adecuada para guiarlos en el proceso, dado el estancamiento de temáticas y metodologías, y exaltan la carencia de retos corporales y de formación investigativa que motive sus procesos.

Nivel de valoración, expectativas e interés sobre la DTC como ámbito y como práctica profesional

Con referencia a la categoría dos, los estudiantes que participaron en el proceso de recolección de información hablan desde la experiencia vivida en los espacios académicos de los primeros semestres (estudiantes sin profundización); al avanzar en el análisis e interpretación de la información que arroja la encuesta, se identifica una comprensión de la PDTC por parte de los estudiantes que hacen parte de ella destacándose la investigación, la construcción del propio movimiento, la reflexión con respecto a la tradición, los discursos teóricos de la

danza, los contextos, la historia y las prácticas en la danza tradicional, entre otros. También aparecen elementos que resaltan la importancia del abordaje de la DTC en el currículo sin que esta implique pertenecer a la profundización. Asimismo, se evidencia un conocimiento superficial de esta y sus características, lo que implica realizar procesos permanentes de socialización ante la comunidad del programa para su reconocimiento y comprensión, sobre todo para aquellos estudiantes que aún no han elegido la profundización.

Los egresados tienen una visión amplia y contundente del proceso desarrollado dentro del PCAD, destacando la importancia del trabajo de campo a partir de las prácticas académicas en las diferentes regiones del país. Algunos aportan que, durante su proceso formativo en el programa, ciertos espacios académicos no fueron aprovechados y en la actualidad reconocen la importancia y pertinencia de estos. Respecto al campo laboral en el que se sitúan manifiestan que la danza tradicional, las técnicas implementadas y desarrolladas durante su formación en el pregrado posibilitan la articulación de la DTC con otras formas de movimiento y técnicas de la danza.

Para el caso de los maestros del PCAD, el nivel de argumentación cambia dada su particularidad en la participación al interior de este. Por un lado, se encuentran aquellos que “conocen” la propuesta formativa de la PDTC e incluso han aportado para su fortalecimiento y consolidación; de otra parte, está el grupo de maestros que intervienen en el núcleo común y otras profundizaciones del programa. A continuación, se señalan elementos diferenciales entre estos grupos poblacionales:

Los maestros de la PDTC argumentaron que esta enfatiza en la generación de espacios multi y transdisciplinares, a través del desarrollo de la propuesta curricular en varios aspectos de gran relevancia:

- a. Los contenidos teóricos y prácticos en contexto.
- b. La propuesta pedagógica, los métodos y modelos de enseñanza.
- c. El cuerpo docente.
- d. El enfoque regional permite hacer un recorrido a lo largo del país, lo cual propicia el reconocimiento de la diversidad cultural y el potencial danzario que deviene de la práctica tradicional viva, primando la reflexión y el análisis de los contenidos y formas de cómo se llega a la danza tradicional colombiana.

También se destaca el amplio campo de acción de la DT y las diferentes posibilidades de acceso a este para los futuros egresados del programa desde lo laboral, lo creativo, la investigación, la circulación y la gestión. Por otro lado, los docentes de otras profundizaciones identifican en la PDTC un elemento de gran valor asociado

a la identidad única que caracteriza al bailarín-intérprete-creador colombiano. Aparece también, una percepción relacionada con la reconstrucción y fortalecimiento identitario. Se evidencia con agrado la fortaleza que tiene la profundización al incorporar en los espacios académicos el trabajo conjunto de danza-música y la apuesta por la tradición viva, resaltando que hay muchos elementos para su abordaje y comprensión, aportando a la construcción de país en la formación de los y las estudiantes con un equipo de trabajo que está articulado en un momento histórico importante.

Al preguntar acerca del por qué elegir la danza tradicional colombiana como profundización, aparecen posturas favorables de estudiantes, con y sin profundización, egresados y maestros del PCAD dentro de las que se destacan:

- a. La importancia de la danza tradicional como una herramienta de identificación cultural y étnica que proporciona al estudiante una guía y un punto de partida para su proceso como intérprete, creador e investigador colombiano.
- b. Lo pertinente de apropiar las danzas y la cultura colombiana a través de la tradición, conociendo desde la práctica y la teoría herramientas que lleven a prácticas transdisciplinarias que enriquecen otras prácticas danzarias.
- c. Los procesos de investigación que se generan en la DT para la creación de discursos sólidos partiendo de los procesos de identificación, reflexión y análisis de las prácticas populares permitiendo una comprensión de estas.
- d. El aporte a la construcción de identidad y la relevancia que tiene la comprensión de la tradición en la cultura colombiana.
- e. El abordaje de un marco teórico asociado al estudio de las comunidades y la memoria corpo-oral, que conlleva a procesos de sensibilización con grupos poblacionales de diferentes regiones (nuestro pueblo) y la ciudad para reconocer, desde el cuerpo, el movimiento, la reflexión y la incidencia de la DTC en sus prácticas artísticas y laborales.
- f. El análisis de la aplicación de la DT en corporalidades contemporáneas, generando en el estudiante su reconocimiento como intérprete colombiano dando un sentido de apropiación por lo suyo, y así proponer no solo desde la interpretación, si no también desde la gestión, la investigación, la divulgación y la creación.

En correspondencia con lo anterior tenemos la contraparte, al indagar por qué no elegir la danza tradicional colombiana como profundización, los estudiantes, con y sin profundización, muestran desconocimiento de las temáticas abordadas en esta. Ya al interior de esta, indican que hay una desconexión entre los contenidos de los primeros semestres y los que hacen parte de los espacios propios de

la profundización, lo que causa la no comprensión de las dinámicas, temáticas y metodologías que se trabajan y se construyen. Adicionalmente, se evidenció que no se le da la importancia ni el lugar a la profundización, debido a la falta de conocimiento del grupo de trabajo que la conforma, encontrando en esto una falta de cuerpo docente de planta o de tiempo completo. En este sentido, no es evidente la representación de la PDTC por un grupo de maestros o se desconoce de ellos, generando una percepción de desorden en las metodologías y en la formación de los estudiantes.

De otra parte, los maestros de la profundización identifican problemas metodológicos y pedagógicos, algunos expresaron que no hay claridad teórica, ni uso de didácticas que conlleven al buen desarrollo de los espacios académicos. Los estudiantes no se sienten seducidos por los espacios que se ofrecen en la profundización, además se hacen concesiones y flexibilizaciones. Sirva de ejemplo la transigencia excesiva con fallas de los estudiantes y procesos de evaluación que se vuelven laxos (esto es un llamado directo a la disciplina de los docentes). También en algunas clases el manejo de los grupos es deficiente y lo que se supone debería ser un espacio académico, se convierte en un campo de regaños y confrontaciones. Todo lo anterior decanta en que existen espacios de formación en donde lo “significativo” brilla por su ausencia, y donde no hay aprendizajes significativos, no hay un buen ejercicio educativo. En la cotidianidad de los procesos falta estructura, y esto desde la forma de contratación docente y los tiempos que ellos tienen para dedicarse a generar dicha estructura desde la actividad extracurricular, que implica las reuniones y los procesos alternos como seminarios y procesos de cualificación pedagógica y de contenidos específicos.

Aparecen elementos asociados a la elección, al gusto e interés propio, pero también la decisión de no elegir la PDTC parte de imaginarios consolidados y establecidos fuertemente, desde el lugar de lo expuesto y estipulado que desdibuja el lugar de la experiencia. Se considera necesario fortalecer la profundización dentro del PCAD, articulando las asignaturas y haciéndolas pertinentes, dialogando permanentemente con la tradición. Aunque en otro sentido, los maestros que no pertenecen a la profundización coinciden en afirmar que posiblemente los estudiantes que provienen de la danza tradicional (o folclórica) y no lo eligen, es tal vez porque sienten que ya es un campo conocido y que igual lo van a seguir ejerciendo y practicando, mientras encuentran cosas novedosas en otras profundizaciones que amplían el saber y les permite incursionar en otros ámbitos de la práctica danzaria. Por último, se evidencia la falta de sincronización en ejes temáticos y formas de evaluación, claridad en las metodologías e innovaciones pedagógicas en algunos espacios académicos.

Los egresados de la profundización manifiestan que desde el PCAD se les da mayor importancia a otras profundizaciones, lo que genera un desconocimiento de los temas abordados en la PDTC. Además, indican que en algunos maestros de

la profundización se evidencian discursos poco críticos sobre la práctica misma de la tradición (la tradición como algo estático), propiciando el no agrado por la profundización y manifiestan la importancia de generar vínculos con otras profundizaciones para mejorar los procesos y enriquecer la propuesta curricular.

Para dar por concluida esta categoría, respecto al qué le cambiaría a la PDTC se evidencian algunas posturas de los encuestados más propositivas frente al qué o cómo se puede esta fortalecer. Dicho lo anterior, se hace necesario incrementar el número de maestros de planta y de tiempo completo que generen diálogo entre los maestros de hora cátedra, acompañando los procesos que se están llevando en los diferentes espacios académicos, las metodologías y dinámicas en la ejecución de las clases, en los procesos creativos, de exploración con laboratorios y prácticas académicas, desarrollando un trabajo desde la danza tradicional como un hecho vivo que aún se mantiene para poder estudiarlo con los estudiantes, generando un interés en la búsqueda de la tradición desde su cotidianidad en la contemporaneidad. Por otro lado, se hace hincapié en algunas respuestas frente a la calidad del saber, el conocimiento y los aportes de los maestros, mientras otros observan una falta de disciplina (flexibilidad) por parte de ellos, lo que genera que los procesos de aprendizaje se vean afectados por la poca exigencia y rigor en los diferentes espacios académicos de la profundización.

Evaluación del Plan de Estudios de la PDTC

Respecto a esta categoría, de acuerdo con la opinión de los estudiantes de la profundización, podemos identificar una evaluación desfavorable de esta, argumentado desde diferentes factores que componen la formación académica y que afectan los procesos de quienes decidieron la DTC como su mayor interés para el desarrollo de su vida profesional como bailarines. Hay un notorio desconocimiento de la profundización e información previa para la elección de esta. Los estudiantes perciben que la carga horaria afecta directamente su desempeño en el desarrollo de habilidades profesionales, y esperan que con el aumento de la intensidad horaria en el nuevo plan de estudios haya una mejoría en su formación como intérpretes.

Como resultado de la controversia por el cambio del plan de estudios, se hace necesaria la revisión de las metodologías que responden a la formación cíclica donde los temas vistos en cada nivel sean pertinentes y entrelazados el uno con el otro, esto es, una malla curricular que se articule entre sí para darle sentido a la profundización. Los maestros, además de coincidir con lo mencionado anteriormente, enfatizan en la necesidad de fortalecer los procesos de cualificación pedagógica para que el ejercicio docente sea más eficaz. Por otro lado, se hace notorio que el nuevo pénsum reduce el componente teórico para incrementar el práctico, lo cual destaca la necesaria participación del Semillero Muzima como aporte importante para la formación teórica de los intérpretes danzarios. Se

requiere la creación de productos que ayuden a generar conocimiento desde los espacios académicos tanto prácticos como teóricos.

Motivaciones para la elección o no de la PDTC

En lo concerniente a la categoría cuatro que pretende identificar si la DTC debe continuar como profundización en el PCAD, encontramos que para los estudiantes sin profundización resulta relevante y necesaria. Son interesantes los datos cuantitativos que la encuesta arroja frente a este tema, ya que son estudiantes que están iniciando el proceso formativo, y es posible que varios de ellos tengan expectativas frente a la DTC y la elijan como opción. Asimismo, los estudiantes de la PDTC reafirman la continuidad de esta. Por su lado, los estudiantes de otras profundizaciones dicen que sí debe continuar como profundización. En síntesis, para los estudiantes que aplicaron la encuesta la DTC sí debe continuar como una de las profundizaciones del PCAD.

En cuanto a los docentes de la PDTC todos coinciden al afirmar que la DTC debe continuar como profundización, ya que es necesaria para el encuentro con las raíces y la comprensión de la cultura y el arte danzario de Colombia. Sin embargo, se hace necesario fortalecer algunos aspectos relacionados con las metodologías y didácticas empleadas por los maestros en los procesos formativos, la manera en la que se imparten las clases y la evaluación. También, se sugiere que los docentes deben mejorar o fortalecer los conocimientos teórico-prácticos de los espacios académicos a su cargo. Otra de las respuestas de este grupo poblacional sugiere que la profundización debería continuar como eje transversal, argumentando que como profundización tiene la ventaja de contar con más espacios académicos para ser abordados de manera específica, pero como eje transversal a todo el programa se garantiza que todos los estudiantes cuenten con suficientes elementos para visionarla dentro de sus proyectos profesionales de manera seria y responsable.

Los docentes de otras profundizaciones manifestaron que debe continuar como profundización, porque la DTC es necesaria para el país e importante en la construcción de paz desde la cultura, inmersa en la formación de cuerpos danzarios colombianos. Los egresados, tanto de la PDTC como de otras profundizaciones, coinciden en que si debe mantenerse sin argumentar las razones.

Frente a una segunda pregunta que hace parte de esta categoría e indaga sobre la baja inscripción de estudiantes del PCAD a la PDTC, los estudiantes sin profundización responden que algunos tienen conocimientos previos de la DTC, adquiridos en academias, grupos y colectivos de danza; otras respuestas aluden a que no se comprende el valor de la investigación en la DTC. Lo anterior nos permite considerar que al no comprender el valor de la investigación en DTC, existe el imaginario de que lo aprendido en academias, grupos y colectivos de danza es suficiente para ser un artista danzario profesional en

DTC. Por otro lado, se percibe en el análisis que la baja inscripción a la PDTC está relacionada con los gustos e intereses de los estudiantes y la necesidad de estudiar otras técnicas de la danza, por lo que, otras profundizaciones resultan llamativas con sus correspondientes herramientas prácticas y conceptuales. Otras respuestas de este grupo poblacional aluden a falta de conocimiento de la PDTC, la desinformación por parte del proyecto curricular y a que no se dan conocimientos generales de la DTC durante los primeros semestres; el modo en que está planteada la malla curricular de la profundización; las críticas a algunos maestros y la baja construcción creativa que se da en comparación con las otras profundizaciones —posiblemente basados en el Registro Calificado anterior—.

Los estudiantes de la profundización responden que se debe a la baja perspectiva y ausencia de un enfoque integrador entre los docentes de la profundización, en relación con la organización, el trabajo en equipo, la comunicación entre los mismos para desarrollar los temas y falta de cohesión de los contenidos en las asignaturas. Es decir, no hay un hilo conductor entre espacios académicos, contenidos y el uso de herramientas metodológicas y didácticas, evidenciando una desarticulación al interior de la profundización, pero también poca organización y compromiso de los docentes del PCAD frente a la profundización. Hay pocos espacios de diálogo e información al interior del proyecto curricular y siempre se les da prioridad a las otras profundizaciones, lo que conlleva a un desconocimiento del programa.

Los estudiantes de otras profundizaciones responden que la baja inscripción de estudiantes a la PDTC se debe al desarrollo de las clases, argumentando que quizás deba replantearse la manera de abordar la tradición en el contexto estudiantil contemporáneo. Exponen también que se debe a la calidad de algunos docentes, porque son “cerrados” y no buscan metodologías acertadas respecto a cómo hacer llegar la DT a sus estudiantes, son simplemente “transmisores de un conocimiento”, conciben una sola manera de hacer las cosas porque así lo dijo tal o cual persona años atrás y no dan espacio para indagar. Como universidad tenemos la posibilidad de investigar y proponer nuevos descubrimientos en la danza. Otras respuestas enfatizan en la poca fuerza, escasa difusión de las materias y obras finales del programa; baja visibilización y falta de seducción que tiene la profundización dentro del PCAD.

Los docentes de la profundización enuncian varios factores de todo orden y algunos corresponden a la estructura organizativa y pedagógica del proyecto curricular que revelan a la DT como la cenicienta del cuento, porque es la de mostrar, pero no la de invertir. Además, se debe también a la orientación desde el momento de la incorporación y al manejo sesgado de intereses en las otras profundizaciones, fomentado desde los espacios de animadversión por la práctica de la DTC. Pero también es evidente la falta de interés de los estudiantes, y depende del imaginario que ellos tienen frente al cómo se enseña o se llega a

la DT que se limita a la repetición sin sentido o es para algunos pocos y no da espacio para la creación. Otras respuestas de los docentes de la profundización enfatizan en que la baja inscripción de estudiantes a la PDTC se debe a la calidad de los docentes, a la articulación y pertinencia de las asignaturas, a la poca importancia por parte del programa, a la falta de iniciativa por estudios más profundos de la tradición, entre otras.

Este grupo poblacional argumenta que hay una percepción negativa de la profundización entre los estudiantes actuales, además de que se priorizan otras profundizaciones en todo sentido desde la coordinación y dentro del proyecto curricular. Esta perspectiva está directamente ligada con la persona que tenga a cargo la coordinación en determinados momentos del PCAD, porque, de alguna manera, favorecen desde lo administrativo la profundización a la cual pertenecen. Se propone entonces que desde la Coordinación se debe priorizar el proyecto curricular y esto implica todas las profundizaciones, garantizando equidad frente a las mismas. Otros argumentos señalan que desde los primeros semestres se “asesora” a los estudiantes sobre lo que deberían estudiar, o lo que es importante para ser bailarín. Entonces se suman a las profundizaciones que les dan esas herramientas: danza clásica o contemporánea. Pero insisten en que también hay una baja inscripción de estudiantes porque muchos de los que ingresan al PCAD se iniciaron en la danza desde la tradición en academias y grupos de proyección, y por esta razón se interesan por otras profundizaciones al interior del proyecto curricular pensando que ya conocen sobre DT y en cambio hay otras técnicas que no han aprendido.

Los docentes de otras profundizaciones responden que la baja inscripción de estudiantes se debe a la ausencia de maestros expertos en los temas ofertados, las metodologías aplicadas y las formas de evaluación. Por lo mismo, el imaginario que se generan los estudiantes se debe a que la danza tradicional no requiere mayor estudio, pues se aprende fácil y no tiene complejidad técnica. Sin embargo, también señalan que no hay la cantidad de docentes bajo las mismas equitativas formas de contratación, lo que afecta la participación de la PDTC en el consejo de proyecto curricular, no teniendo ni voz ni voto en las decisiones tomadas, mucho menos en propuestas que desde la profundización puedan surgir. También se evidencia que no hay incidencia de la PDTC en los exámenes de admisión, ni preparatorios y demás espacios de convocatorias.

Los egresados de la profundización argumentan que la moda en masa subordina la cultura tradicional a cambio de prototipos emergentes que las industrias culturales proyectan en potencia, es posible que la elección se de a favor de los movimientos en masa. Otra posibilidad hace referencia al movimiento comercial y proyectivo de las técnicas de danza en Colombia. Al estar otras técnicas de moda en el país, el enfoque se dirige hacia la profundización más cercana. En ese sentido, argumentan que todos quieren ser contemporáneos. Un discurso

creado, incluso, por la hegemonía de pensamiento danzario de algunos maestros del PCAD. Esta última, es la perspectiva de uno de los egresados basado en su vinculación al PCAD hasta junio del 2017.

Relevancia del abordaje de la DTC en la formación de artistas danzarios profesionales

Respecto a esta categoría, los estudiantes sin profundización son conscientes de la importancia y necesidad de tener la DTC dentro de un programa de formación profesional en danza por diferentes razones, entre ellas, el deber de mantener vivas las tradiciones colombianas, dado que las tradiciones vigentes son un vínculo muy fuerte entre el contexto actual y las vivencias de nuestros ancestros que contribuyen a la construcción del artista. Se resalta además la necesidad de seguir investigando para apoyar la reafirmación cultural de cada individuo. Por otra parte, se visualiza la importancia de la formación en DT por ser una fuente de conocimientos expertos que contribuyen a los procesos de formación de bailarines profesionales integrales, adquiriendo capacidades para la ejecución física del movimiento y para la difusión de todas estas representaciones sociales denominadas danzas folclóricas, tradicionales o proyectivas ante el mundo.

Los estudiantes de la profundización afirman que es importante que se aplique la enseñanza de la DT en la formación profesional de intérpretes con sello colombiano, como un discurso determinante para hablar desde nuestras experiencias y dimensionando la riqueza cultural del país. Se defiende también la necesidad de que la DTC debe ser estudiada y aprendida, puesto que en esta hay más oferta laboral y los estudiantes deben tener los conocimientos y recursos apropiados para desempeñar dichas labores. Esto debe orientar la atención para generar una comprensión del cómo nos vemos, pensamos y sentimos. Otra de las razones está en el desarrollo físico que implica la DTC por su gran variedad de ritmos y estilos, los que aportan habilidades para ejecutar otras técnicas dancísticas que se enseñan en la academia, así como la influencia de los valores culturales que necesita el ser humano para su desarrollo en el campo artístico, puesto que debe ser significativo el empoderamiento del estudiantado y la transmisión de los saberes culturales para el conocimiento contextual de la diversidad que conforma al país.

Los docentes de la profundización manifestaron que la tradición nos constituye y nos configura, independientemente del estilo de danza que seleccionemos. Somos tradición viva y estamos permeados por ella. Se puede lograr la ejecución no solo por su técnica, sino precisamente por esa historia que han entregado los ancestros y está configurada en los diferentes cuerpos culturales, y la cual es imposible desconocer. A través de nuestra tradición quizá lleguemos a nuestra propia danza.

Los docentes de otras profundizaciones afirman que debe ser obligatorio que la DTC tenga su lugar dentro de una carrera universitaria donde se formen bailarines profesionales, porque es imprescindible comprender los cuerpos y los contextos para el desarrollo y realización de las prácticas formativas. Se defiende también que un programa de danza en la universidad pública debe, como mínimo, estudiar la DTC como forma de reconocer y reivindicar lo que se es y darle un lugar para profundizar en lo académico de las manifestaciones culturales, ya que esto es lo que convierte a la tradición en una potencia, haciendo que cada integrante del pregrado sea un individuo particular. Por otra parte, se sustenta que debe ser un requerimiento que todo colombiano conozca y sepa sobre las danzas y manifestaciones culturales de su país para reconocer el contexto en el que se encuentra inmerso; incluso, que cada proyecto curricular de formación en danza que exista en el mundo debe tener la danza tradicional entre sus prioridades para que sea abordada como centro de investigación sobre lo que ocurre en su contexto, para así entender sus propias dinámicas y comportamientos culturales. Por otro lado, los egresados de la profundización argumentan que sí es de vital importancia la inclusión de la danza tradicional colombiana en un proyecto curricular, pero el enfoque de esta visión debe ser riguroso, ya que esto ayuda a sustentar y a comprender lo que se tiene a nivel del contexto territorial.

Las respuestas obtenidas en general de los diferentes grupos poblacionales arrojan que hay una gran relevancia en los ideales de la composición de una carrera de formación de profesionales en danza. Se justifica que la comprensión, la investigación, la indagación y el conocimiento del territorio nacional y de sus manifestaciones tradicionales conforman, según Bourdieu (2007), ese gran *campus cultural* de conocimiento, el cual se convierte en una gran cantera, como uno de los puntos de partida para generar los conocimientos para la construcción y participación activa de bailarines y formadores como agentes culturales que intervienen y piensan, a partir de los saberes adquiridos de los diferentes cuerpos nacidos en Colombia y que se pueden desempeñar en distintos roles, lo que demuestra que esta gran diversidad presente en el país toma una gran importancia en el desarrollo y formación de un ser en la danza y para ella.

Evaluación de aspectos puntuales de las clases de la PDTC

Se abordan tres aspectos: evaluación diferencial de los contenidos, evaluación diferencial de las didácticas y metodologías utilizadas, evaluación diferencial del dominio temático y conceptual de los maestros a cargo de cada una de las clases:

Para la categoría seis se formularon cinco preguntas. La primera busca indagar en torno al cómo se evalúan diferencialmente los contenidos de las clases de DTC. Como respuesta, un alto porcentaje (83%) manifestó que hay una buena percepción de los contenidos generados en el proyecto curricular para la PDTC. Sin embargo,

algunos de los encuestados (17%) con un criterio más crítico de los contenidos, plantean que deben ser evaluados para continuar en una constante mejora.

La segunda pregunta se enfoca en la evaluación de las didácticas y metodologías de las clases de DTC, un porcentaje que supera la mitad de los encuestados (60%) señalan tener una gran afinidad con las dinámicas para abordar las temáticas en las clases de DTC al interior del PCAD. Por otro lado, un bajo porcentaje (37%) expresa insatisfacción con las didácticas y metodologías empleadas por los docentes, las cuales toca detectar y analizar para saber en qué se está fallando dentro de las aulas, e iniciar un proceso de mejora de las transposiciones didácticas para aplicar en la enseñanza de la DTC.

La tercera pregunta se enfoca en el dominio temático y conceptual de los maestros de DTC, gran parte de la población entrevistada (86%) reconoce en los maestros de la profundización idoneidad y dominio de saberes para el manejo de las clases. Sin embargo, puede que haya algunos aspectos faltantes en los materiales dictados en clase, los cuales se deben estudiar a fondo e indagar si se presentan falencias o aspectos que se puedan potenciar.

La cuarta pregunta, que evalúa los recursos empleados para las clases de la PDTC, refleja que hay opiniones repartidas así: un 50 % considera que se debe evaluar más a profundidad este ítem en la PDTC, ya que, según los encuestados, los recursos que se tienen para la ejecución de las clases de DT son regulares. Aunque el otro 50 % evidencia un acierto hacia este punto, la mayoría opina que los recursos pueden ser mejorados.

Para cerrar el ciclo de preguntas de esta categoría, frente a la opinión sobre las salidas de campo de la PDTC, un buen porcentaje (68%) manifiesta resultados positivos de las salidas de campo, la otra parte de la población encuestada (32%) propone que se debe entrar a evaluar y reconsiderar los aportes al campo de la investigación-creación que puedan obtenerse de las propuestas de las salidas de campo.

Propuestas para hacer pertinentes las asignaturas en el PCAD

Con relación a esta categoría se identifican los siguientes elementos:

- a. Inducción para la elección de profundización y la formación en los primeros semestres como un aspecto clave para la inscripción de estudiantes en la profundización, pero no visto desde la cantidad en número, sino en las convicciones, claridades y pensamiento crítico respecto al estudio de la DTC. Debido a esto surge como propuesta:
 - * Formación acerca de las diferentes zonas folclóricas colombianas en los primeros semestres. En este caso se puede ver que para que los estudiantes se motiven a seguir su formación en esta profundización debería suministrarse, en los semestres previos a la elección, información que les permita

hacerse a la idea de toda la gama de danzas que conforman el país, pero en clave de zona folclórica. Así visto, podemos entender que la distancia detectada entre lo que se plantea en los syllabus y las expectativas de los estudiantes, pone en tensión la intención formativa del programa y la motivación de los estudiantes.

- * Socializar la propuesta formativa de la PDTC en su totalidad, con el fin de que los estudiantes se alejen de prejuicios y puedan elegir desde el conocimiento y la comprensión decodificada de las asignaturas de DT generalidades y regional, del resto del currículo.
- * Brindar inducción sobre los contenidos que se ofrecen antes de que los estudiantes escojan profundización, para favorecer una toma de decisión no solo por gusto o afinidad, sino por reconocimiento y valoración de la apuesta formativa de la PDTC.

Como se evidencia en las propuestas hay un desconocimiento generalizado de la oferta formativa del programa y de la profundización en su totalidad, tanto entre los docentes de otras profundizaciones, los estudiantes sin profundización y los estudiantes de otras profundizaciones, como al interior del equipo docente de la profundización en DTC y sus propios estudiantes. Esto no solo pone de manifiesto una sensación de desconocimiento generalizado, sino que, además incita a cuestionarse sobre los trayectos transitados por quienes hacen parte de la profundización, generando este “desencanto” sobre el estudio de la DTC y una respuesta de rechazo ante los contenidos propuestos en los primeros semestres y en las asignaturas de DTC de la carrera.

b. Reestructuración del pñsum y cambios en el funcionamiento de la profundización:

- * Los estudiantes de la PDTC proponen que se genere diálogo entre el equipo de docentes para consolidar una postura unificadora de la formación, y que se evidencie lo diverso dentro de dicha postura.
- * Los docentes de la PDTC proponen hacer una revisión de las asignaturas que conforman el pñsum de esta, para verificar que estén perfectamente estructuradas en lo teórico, lo musical, lo danzario y su aplicabilidad como un todo, no vistas separadamente. Además, que sean presentadas como un gran bloque estructurado.
- * Generar un ‘diálogo de saberes’ que permita deliberar con cultores del campo y entre los docentes, para comprender la tradición como un “multiverso” en el cual no solo se ejecute, sino que también se interprete y se generen saberes y conocimientos.

- * Mantener las prácticas académicas con intercambio de docentes, cultores e investigadores; agenciar encuentros al interior de la profundización y con el resto del programa, con el fin de generar transformaciones estructurales de calidad.
 - * Los docentes en general, y en particular los de la PDTC, deben tener mejores condiciones laborales para poder reunirse a investigar, generar procesos y logística de producción, estudiar para preparar sus clases y para realizar propuestas viables en la mejora de la formación.
 - * Los estudiantes sin profundización opinan que el proyecto ya está haciendo lo suficiente, y que el problema es más de cómo se incentiva a la sociedad al interés por este. Proponen hacer actividades que den a conocer mucho más esta forma de danza, por ejemplo, “llevar sus productos artísticos por toda la ciudad” y evidenciar el “sello estilístico” de la formación que da el programa.
 - * Generar estrategias para el reconocimiento mutuo transversalizando miradas, recursos docentes y rutas formativas.
 - * Abordar discusiones y nuevas investigaciones que puedan fortalecer las asignaturas y la investigación desde y para la DT, no bajo la perspectiva de las verdades absolutas, sino desde la reflexión, tan importante y necesaria, del cómo se han establecido los discursos e imaginarios alrededor de la DT.
- c. Modificación a las asignaturas de la PDTC para que sean pertinentes en la formación de artistas danzarios, en los siguientes aspectos:
- * Contenidos: en cuanto a este elemento no parece haber duda acerca de que estos son derivados de la danza “viva” del pueblo y sus escenificaciones, bien sea en los escenarios del folklor, o en aquellos escenarios del arte danzario. Sin embargo, parece esencial cuestionar la forma como son presentados en una carrera profesional de arte. En los comentarios que emergen en la encuesta acerca de cómo debería ser la PDTC, se observa una recomendación (en especial de los docentes y los estudiantes de otras profundizaciones) en función de estructurar perspectivas menos anticuadas y más actuales, más retadoras, en la forma de organización de los contenidos. Esto quizá en la búsqueda de superar la mirada ya caduca, basada en la clasificación por regiones ‘naturales’ de Colombia. Valdría la pena aventurar formas de agrupar y fomentar el estudio de los repertorios, las técnicas corporales y las obras escénicas basadas en la DTC y, como lo recomienda este grupo poblacional, “enfocarse en uno o dos ejes temáticos” de la gran variedad de expresiones danzarias del país.

- * Didácticas: este elemento a nivel general presenta más sugerencias y propuestas de transformación curricular para la PDTC, evidenciando que este es uno de sus ámbitos más problemáticos. Al respecto, vale la pena recordar que los docentes que la conforman han sido seleccionados con criterios de experticia en una u otra región folclórica y que su saber tiene que ver con repertorios, contextos y costumbres; no existe una manera unificada para la formación corporal técnica o criterios conceptuales para la creación y puesta en escena de obras basadas en la tradición danzaria del pueblo. En consecuencia, el resultado es una sensación de fragmentación, de falta de propósito unificado y de desestructura curricular que no reta a los estudiantes que han decidido dedicar su vida profesional al arte danzario. Es importante tener presente que esta carrera no forma folclorólogos ni folcloristas, sino artistas danzarios, lo cual implica formación técnica para la transformación de un cuerpo cotidiano hacia un cuerpo escénico, formación conceptual, formación práctica para la creación danzaria y formación del pensamiento crítico y del saber disciplinar.

Frente a esto se presentan las siguientes propuestas:

- * Los docentes de la PDTC sugieren que las asignaturas sean desarrolladas como proyectos de aula y como proyectos comunes a la profundización, alineando metodologías y propósitos coherentes entre todas.
- * Los estudiantes sin profundización sugieren más investigación frente a la corporeidad y evitar la imitación del maestro como única metodología de enseñanza.
- * Desarrollar métodos de enseñanza de la danza tradicional mucho más estructurados, producto de procesos de estudio más rigurosos, con una mirada más técnica de la formación para la interpretación de la DT.
- * Que las prácticas de las asignaturas de la PDTC tengan un enfoque más directo y definido, con un énfasis argumentativo específico.
- * Utilizar la improvisación y el juego creativo de manera más libre, de tal manera que el estudiante se motive y no se le limite porque el movimiento sea distinto, sin dejar de lado el conocimiento del paso que se ejecuta y de su significado.
- * Buscar diversas maneras de abordar la clase si los estudiantes no presentan un avance, e implementar metodologías y contenidos que reten el entrenamiento físico.
- * Los estudiantes de la profundización solicitan que haya en el programa un campo investigativo de la tradición y su actualidad; para ello reiteran en la

necesidad de fomentar las salidas de campo, para conocer y tener más claridad de los temas a trabajar.

- * Capacitar en pedagogía de clase y de campo a los docentes. En relación con este tema, también los docentes de la profundización identifican la necesidad de estar actualizados en nuevas maneras de enseñar y didácticas emergentes, para fomentar un aprendizaje que dé forma a los artistas danzarios integrales que busca el programa.
- * Al equipo docente de la PDTC, se le propone flexibilizar las asignaturas, hacer tránsitos por otros campos y nutrirse de los diálogos con otros géneros y formas de enseñanza.
- * Generar talleres de formación a estudiantes, haciendo invitación a maestros de regiones y realizando muestras o presentaciones didáctico-pedagógicas.

Los maestros de la PDTC le proponen al programa aumentar los recursos para la enseñanza y aprendizaje de la tradición danzaria como vestuario, instrumentos musicales, documentos de consulta y recursos en general.

Opinión de la formación técnica y la creación en la PDTC

La categoría ocho es clave para esta investigación, dado que la formación de artistas danzarios presupone la transformación del cuerpo cotidiano de los estudiantes de danza y la asimilación práctica de los conceptos técnicos y creativos para la creación, y la interpretación escénica. Lo común a la línea de investigación en Interpretación, a la que pertenece la PDTC, es entrenar el cuerpo y someterlo a su transformación mediante la asimilación de técnicas danzarias que, en sí mismas, son síntesis de prácticas, concepciones y simbólicas de entornos culturales específicos. Por ello, la PDTC debe analizar y entender cómo está generando estos procesos de configuración de la corporeidad de los bailarines que van a escenificar la danza de los pueblos que configuran nuestro país, y si los maestros al interior de la profundización perciben métodos de enseñanza y transformación-cualificación del ser-hacer de los estudiantes que entran en relación de aprendizaje con ella.

El 43,75% de la población encuestada estaba conformada por estudiantes sin profundización, de los cuales el 37,5% evaluó la formación técnica y la creación en la PDTC entre excelente, muy bueno, bueno y regular; el 6,25% no respondió este ítem. Al respecto cabe aclarar que los estudiantes sin profundización pertenecen a primer, segundo y tercer semestre en los que se ven las asignaturas de Danza Tradicional Generalidades y Caribe I, las cuales hacen parte del núcleo común del programa y, por lo tanto, todos los estudiantes deben tomarlas previo a su elección de profundización. Desde allí, la percepción es positiva en cuanto a la formación técnica y a los procesos creativos que se imparten desde

la DT; sin embargo, y en contraste con lo que ocurre en la inscripción posterior, los estudiantes tienden a no inscribirse a la PDTC.

Se podría pensar entonces que, a pesar de la calidad formativa, hay alguna razón diferente por la cual los estudiantes prefieren otras profundizaciones, pero ¿cuáles son esas razones por las que los estudiantes, a pesar de considerar que es un aprendizaje necesario para el bailarín y que sus clases tienen calidad, no la eligen? A lo largo de la investigación se ha encontrado que los estudiantes sin profundización declaran no tener información sobre las profundizaciones y, en especial, sobre la PDTC. Por este motivo, podría concluirse que la opinión expresada no está fundamentada y que los estudiantes de los primeros semestres no tienen insumos suficientes para evaluar este punto, pues no han vivenciado la totalidad del proceso y, al ser novedoso el aprendizaje que vivencian, tienden a valorarlo todo como positivo. Así visto, esta respuesta debe contrastarse con las demás, con el fin de entender la perspectiva diferencial de este grupo poblacional frente a esta categoría de análisis.

Por su parte, los estudiantes de la profundización que conforman el 18,75 % de la población consultada, sus respuestas estuvieron entre muy bueno, bueno y regular. Si la mitad de los estudiantes de la profundización consideran regular la formación técnica y creativa al interior de esta, se puede deducir que hay inconformidad entre los estudiantes que transitan los procesos formativos, concretamente con el resultado en la cualificación interpretativa y escénica. Por otro lado, pocos estudiantes consideran que la formación en la PDTC es de calidad, aunque ninguno contempla la excelencia para calificar estos procesos formativos. En cuanto a los docentes de la profundización encuestados, el 18,75 % evaluaron muy bueno, bueno y regular. Desde esta perspectiva se puede deducir que para este grupo poblacional la formación en DT es perfectible y, por lo tanto, habría aspectos por mejorar.

Los docentes de otras profundizaciones que participaron en la encuesta equivalen al 15,62 % de la población consultada; sus respuestas estuvieron entre bueno, regular e insuficiente. De nuevo, hay una tendencia a valorar como solo “bueno” el proceso formativo y de ahí hasta insuficiente. Entre este grupo poblacional parece expresarse una opinión crítica frente a la calidad formativa de la profundización en cuanto a la técnica y la creación, aspectos centrales de la formación de artistas danzarios. Este aspecto resulta relevante, pues los docentes consultados provienen de las profundizaciones consideradas de alta calidad tanto técnica como creativa, y son considerados autoridades en dicha cualificación. Sus opiniones frente a lo que le hace falta a la PDTC y sus propuestas para mejorar son una importante fuente de análisis y transformación.

Así pues, la opinión del mayor porcentaje poblacional encuestado se encuentra entre muy bueno, bueno y regular, de lo que podría concluirse parcialmente que la formación técnica y los procesos creativos que se dan en la PDTC son

adecuados, pero, al tomar como antecedentes los seminarios realizados durante el periodo académico 2019-01, que fueron ejecutados con el fin de analizar la formación, la técnica y los procesos creativos, se vuelve fundamental retomar el análisis generado en estos espacios, porque el seminario que evaluó la calidad de la formación técnica en la PTDC, concluyó que esta no competía con la formación técnica brindada en las profundizaciones de danza clásica y danza contemporánea, porque la PTDC no contaba con una propuesta genérica de formación para la interpretación escénica de la danza tradicional colombiana. A raíz de esto, surgieron dos monografías del programa Arte Danzario, una de ellas realizada por Nicolás Silva (Silva Bermúdez, 2020), estudiante de danza contemporánea, cuyo tema de investigación es el cómo se forma para la interpretación escénica de la DTC, en la cual postula una serie de propuestas de formación para los estudiantes de este tipo de danza.

Del mencionado taller se concluyó que, para lograr suplir esta necesidad se debería reunir elementos de los diferentes estilos de los maestros, en consecuencia, se llevaron a cabo pequeños talleres en los que se evidenció el conocimiento y la experiencia que cada uno de ellos poseía. Esta investigación tuvo las siguientes derivadas:

Debe haber una formación transversal en las valencias físicas (resistencia, fuerza, dominio corporal, tono muscular, entre otras) y psicomotrices alrededor de ejercicios y formas que giran en torno a la DTC, por ejemplo, bailar mapalé requiere de cierto estado físico, fuerza muscular, saber técnicas de alzadas, técnica de piso para crear personajes de la tradición como el caimán. Todo esto requiere un conocimiento específico acerca de los desafíos físicos que propone la ejecución de la danza. Así pues, si hay danzas que precisan de ciertas características que no se pueden ejercitar y desarrollar a corto plazo, debe haber una técnica que desarrolle estos elementos a largo plazo aplicados a la danza tradicional colombiana y danza folclórica.

También se descubrió que hay elementos de coordinación e interpretación del cuerpo cultural presentes en diversas danzas del país, cuyos mecanismos de ejecución, acentos y expresiones interpretativas difieren según el contexto en que se desarrollen. Por este motivo, habría que preparar a los estudiantes para la interpretación de las danzas zonales, pero también para interpretar el cuerpo cultural y el manejo de elementos de cada región. En otras palabras, entrenar al artista danzario en el cuerpo cultural específico de la región y el tipo de danza que se interpreta, no haciendo referencia únicamente al entrenamiento físico, sino también al manejo de la interpretación gestual del rostro, de la voz y de las diversas partes del cuerpo del bailarín. Es fundamental el estudio de estos componentes y deberían ejecutarse con personas que pertenezcan a la región correspondiente o directamente visitando el lugar, esto con el fin de indagar acerca de las diferencias del cuerpo cultural propio del bailarín-intérprete y de la comunidad que está estudiando.

También sería óptimo que los maestros de las asignaturas zonales en la última etapa de la carrera fueran maestros de la región a estudiar, de tal manera que, si hay un maestro de la costa, el estudiante pueda analizar y comprender su cuerpo cultural.

De acuerdo con el seminario realizado este entrenamiento está por construirse; sin embargo, es importante preguntarse el por qué esto aún no ha sido ejecutado y cuál sería el método para agilizar su creación, pues se ha ido implementando desde iniciativas individuales, pero no se ha desarrollado como un sistema que posibilite la unidad dentro del programa. Para que esto sea posible, debería hacerse un diplomado que permita la unión de diversos puntos de vista. Delia Zapata Olivella ya desarrolló una técnica y está bastante avanzada, pero muy pocos maestros de la profundización la manejan de manera fiel a su creadora.

En síntesis, de dichos seminarios se derivaría que es necesario transformar el currículo para unificar una formación técnica y dar una formación creativa a los estudiantes de la PDTC, sobre todo si tomamos en cuenta que no se está buscando formar folcloristas ni folclorólogos, sino que, como el nombre del programa lo indica, el objetivo es formar artistas danzarios, es decir, que la finalidad del oficio como intérpretes o creadores es el de la creación escénica. De esta manera, la profundización también adolece de una mirada de sistematización creativa para la tradición colombiana de acuerdo con los escenarios de la tradición, o para crear obra contemporánea basada en la simbólica, la gestualidad y el cuerpo cultural de la tradición danzaria contemporánea.

Opinión del currículo alterno específico de la PDTC

Avanzando con la categoría nueve, se preguntó en la encuesta si es pertinente que el PCAD conserve el contacto (*in situ*/en la Universidad) con los cultores, las fuentes vivas y los contextos socioculturales de la tradición danzaria de origen de los pueblos para la formación de bailarines. Al respecto, la mayoría de los encuestados considera que es pertinente que el PCAD conserve el contacto con los cultores, las fuentes vivas y los contextos socioculturales de la tradición danzaria de origen de los pueblos para la formación de bailarines, por las siguientes razones:

- *Importancia de la vivencia propia en el aprendizaje.* Los estudiantes sin profundización opinan que dicho contacto ayuda a ser parte de la tradición, comprenderla por medio de la vivencia propia, puesto que es muy diferente vivirla desde una perspectiva más cercana al lugar de origen que en el salón de clase. Por su parte, a los estudiantes de la profundización les parece que el trabajo de campo es una fuente importante en la que se pueden conocer las danzas tradicionales en sus orígenes. Finalmente, los docentes de la profundización consideran que desde este contacto se validan y se posicionan las experiencias de los estudiantes a través del conocimiento de lo que existe. Es fundamental hallar realidades, detectar puntos de encuentro, de reconocimiento, para llegar a la reflexión y apropiación.

- *Trascendencia de la comprensión contextual de la práctica.* Los estudiantes sin profundización expresan que la DT no puede desligarse de sus orígenes, pero tampoco de las nuevas maneras que tienen los pueblos de asumir la tradición. Es necesario saber de dónde viene todo lo que se va a poner en escena. Además, opinan que los cultores abren un mejor panorama sobre lo social de la danza tradicional, razón por la cual es importante mantener contacto con ellos para conocer y mantener nuestra cultura. Desde su perspectiva, entrar en contacto con los contextos y los cultores de la danza viva nos permite conocer más la cultura que nos representa, para pensarnos como sociedad a partir de dichos conocimientos.

Por su parte los estudiantes de la profundización expresan lo relevante de mantener este contacto, porque permite tener un referente de primera mano respecto al contexto. Por ello, resaltan que los futuros bailarines deben tener la oportunidad de mirar los contextos danzarios de los pueblos. De modo similar los docentes de otras profundizaciones señalan que la DTC es un proceso vivo y está latente en las comunidades, en los pueblos, en el vivir diario de las tradiciones culturales del país. Por lo tanto, es superimportante para los estudiantes de danza vivenciarlo, porque es el origen y es lo que está vivo en constante transformación, por lo que la universidad no puede volverse “academia”, cerrándose al contexto, sino que debe ver y vivir la diversidad. Para este grupo de docentes la universidad es un espacio que no se puede suplir por ningún otro, desde el cual se puede hablar de la danza tradicional, sus transformaciones, su lugar en el contexto, en síntesis, de su pertinencia social.

- *Lo fundamental de las fuentes vivas y los contextos de origen en el aprendizaje.* Los estudiantes sin profundización plantean que los cultores tienen los saberes y la experiencia viva más cerca a ellos, por lo que pueden brindar un conocimiento más amplio y detallado de los temas de estudio frente a la tradición. Por esta razón, siguen siendo una fuente de conocimiento pertinente y complementaria. Desde su perspectiva, el contacto con los cultores y las fuentes vivas permite tener un conocimiento más variado y completo de lo que es la tradición, lo cual es, en sí mismo, un principio central en la formación de artistas danzarios en la PDTC. Desde la perspectiva de los docentes de la profundización, son los cultores, portadores y sabedores, quienes realmente pueden orientar a partir de sus prácticas tradicionales, sus saberes y su experiencia *in situ*, los fundamentos que han caracterizado la DTC, como la transmisión oral de generación en generación de saberes, de prácticas, su vivencia, pertinencia y herencia cultural. Y advierten que, sin embargo, ese contexto no debe ser tomado como el todo absoluto del conocimiento que recibe el estudiante, sino como parte de un importante bagaje recibido desde las fuentes primarias de los hechos tradicionales en las diferentes culturas que componen la nacionalidad colombiana, en el proceso básico de su formación.

En su opinión, el contacto con los cultores de la danza sirve para aclarar muchos estigmas, desaciertos, estereotipos y verdades pontificales que se han posicionado en el medio a través del tiempo. Señalan que es de vital importancia para el conocimiento del estudiante tener otras apreciaciones frente a la cultura y la visión de otros docentes. Finalmente, para los docentes de otras profundizaciones es pertinente que el PCAD conserve el contacto con los cultores, las fuentes vivas y los contextos socioculturales de la tradición danzaria, los cuales deberían ser fuente primaria y práctica constante.

- *Las fuentes vivas y los contextos socioculturales, complementos para el aprendizaje.* Para los estudiantes sin profundización, la tradición danzaria nutre los conocimientos tanto teóricos como técnicos de maestros y estudiantes, en ese sentido, los diferentes conocimientos que los cultores pueden brindar son buenos para la formación profesional. A su vez, los estudiantes de la profundización opinan que es fundamental continuar y reforzar el contacto con dichos referentes, ya que esto permite enriquecer la práctica y la formación de los bailarines. Los docentes de la profundización consideran que este es un aspecto primordial, porque es desde allí desde donde se nutre mucho la actividad académica y no al revés: “es importante aprovechar que en nuestro país aún podemos seguir contando con este caldo nutritivo para enriquecer y fortalecer los procesos académicos” (respuesta a la encuesta).
- *Importancia versus propuesta de ajustes.* Si bien en general se opina que el contacto con los cultores y las fuentes vivas de la tradición es pertinente para la formación de artistas danzarios, los estudiantes de otras profundizaciones consideran que, aun siendo acertado, hace falta herramientas y estrategias de socialización. Asimismo, el contacto no debe ‘usufructuar’ solo para la academia. Los docentes de la profundización plantean que, siendo indispensable, en la actualidad se evidencian fuertes dificultades para poder realizar salidas de campo. Además de esto, señalan que estos contactos deben ser espontáneos en algunos casos y en otros planeados, que no quede la sensación de viaje-paseo, sino que realmente haya trabajo de investigación que se pueda compartir con quienes se mueven en el campo y especialmente que retorne a los territorios.

Si no hay análisis profundo, serio, codificado y sistematizado sobre las intervenciones, realmente esta práctica no sirve. Por otro lado, los docentes de otras profundizaciones señalan que es importante que tengamos maestros de la tradición, pero que la universidad debe y tiene la obligación de capacitar a los maestros en las disciplinas que requieran para su labor docente con la implementación de diplomados, cursos y talleres. Finalmente, los egresados expresan que los sabedores de la danza tradicional tienen mucha información que es vital, porque sirve como insumo inicial para propuestas escénicas.

La DTC y los trabajos de grado del PCAD

A continuación, se presenta la categoría diez, en la que se pregunta si es la tradición danzaria colombiana un insumo para la generación de trabajos de grado en el PCAD. Las respuestas de los estudiantes sin profundización fueron todas afirmativas, argumentando que la tradición danzaria colombiana (TDC) enriquece la simbología de otros géneros de la danza, ya sea para mostrar la tradición como tal o para deconstruirla en diálogos con esos otros lenguajes. En ese sentido, la TDC se puede integrar a otro tipo de trabajos que no son necesariamente de la profundización incluso, porque brinda herramientas corporales muy importantes para la danza.

Uno de los estudiantes dice sí, porque considera que no tiene mayor investigación en la carrera; es posible que esta persona no tenga mucho conocimiento de la profundización o del proyecto curricular. Otras respuestas sugieren la pertinencia de la investigación-creación en el PCAD para fomentar el estudio de la TDC. Hay argumentos en las respuestas que señalan que muchas de las tradiciones, entre ellas la danza, están en contacto con las problemáticas y preguntas del contexto colombiano y en relación con el origen de los pueblos y culturas, por lo tanto, desde la TDC pueden surgir investigaciones para el desarrollo y descubrimiento de nuestra identidad y la construcción social. Es importante saber y seguir con la tradición. Sumado a ello, no todos los públicos están formados para las prácticas o puestas en escena del PCAD en danza contemporánea o clásica, al contrario, el público está más acostumbrado a la tradición.

Los estudiantes de la profundización respondieron positivamente, argumentando que la gama de insumos que se obtienen de la práctica de la TDC son infinitos, y proveen de recursos diversos para la creación de trabajos de grado de alta calidad. De hecho, en la actualidad existen varios trabajos que anclan la tradición como eje articulador. Quitar la tradición es perder una oportunidad de construir nuevos lenguajes para la danza, puesto que todas las danzas son un insumo para la formación del bailarín y es importante tener presente que la tradición también se construye desde nuestra generación. Por otro lado, el hecho escénico de la DTC, la investigación y la creación-interpretación, son algunos de los diversos campos poco estudiados en la DTC.

La matriz de análisis que emerge de la encuesta respecto a esta categoría, no es completamente específica en cuanto a la cantidad de respuestas que dan los docentes de la profundización, se deduce que son cinco por la manera como está registrada la información y todas señalan que la TDC sí es un insumo para la generación de trabajos de grado en el PCAD, tanto desde el ámbito práctico como teórico, ya que por su extensión y diversidad de contenidos ofrece una gama muy extensa de posibilidades para la investigación-creación; ejemplo de ello es la puesta en escena llamada Antonia.

Desde diversas (y no pocas) perspectivas epistemológicas, la TDC y las diversas prácticas culturales tradicionales, resultan ser de gran fecundidad para la construcción de conocimiento. El proyecto curricular debe propender por formar estudiantes con buenas capacidades investigativas, quienes a su vez puedan elaborar documentos investigativos de calidad a nivel de pregrado, lo que sería muy importante como aporte a la escasa información publicada y falta de bibliografía existente para el tema de la DTC; porque por donde se mire, por donde se toque, por donde se escoja, la DTC está llena de preguntas y necesidades que están esperando ser respondidas y escritas por los propios hacedores, docentes y estudiantes, entre otros. Sumado a ello, es importante resaltar que somos un país con múltiples aristas, posibilidades, descubrimientos y hasta ahora estamos haciendo productos a partir de la TDC. Se reitera que la DTC atraviesa todos los lugares y formas de pensamiento, y si hacemos que los estudiantes reflexionen y dialoguen con sus propias experiencias, las de los otros y con lo que existe, se puede dar lugar a trabajos de grado que rompan esquemas e imaginarios, que trasciendan en el tiempo y el espacio reconociendo lo que somos, nuestras estructuras, contando historias de vida, rememorando momentos, pero dejando la experiencia misma como un eje de investigación. El camino hasta ahora comienza, solo que no lo hemos hecho visible. Para ello se requieren procesos fuertes y consistentes frente a la tradición.

Frente a las respuestas de los docentes de otras profundizaciones, la matriz de análisis tampoco especifica claramente la cantidad. Por la manera como se registra la información, se deduce que son un total de cinco respuestas, tres de ellas señalan que sí, porque la finalidad de los trabajos de grado en el pregrado es aprender a investigar y la DTC resulta ser un lugar donde el estudiante se adentra en la investigación y dialoga con su hacer dancístico y su entorno. Sumado a ello, existe en este campo de la TDC un terreno inexplorado vasto y extenso, que puede dar lugar a un sinnúmero de temas a investigar para crear obra artística a partir de ellos y ponerla a circular en el medio. Una de las respuestas no especifica un sí o un no, dice que en este momento sería interesante sobre todo para quienes han transitado la profundización, pero tal vez otras personas lo hacen tangencial o inconscientemente. Y la última respuesta dice que no conoce al respecto.

De los egresados de la profundización hay registradas tres respuestas positivas. Una de ellas dice sí, sin explicación alguna. En cuanto a las otras dos, argumentan que quien no conoce su cultura no se permite recrear los conocimientos adquiridos desde una comprensión activa y propositiva. Somos un cuerpo “con tradiciones o contradicciones” que enuncia demasiado desde su ecosistema.

La DTC y el ámbito laboral del artista danzario

La categoría once indaga acerca de los aportes de la formación en DTC al ámbito laboral del artista danzario. Aquí se mantiene el postulado y la relevancia de la construcción, formación y apreciación de identidad, generando procesos que

aportan a la formación profesional como intérpretes, investigadores y creadores colombianos. Un punto importante que se refleja y se mantiene en la mayoría de las respuestas de los encuestados, es el amplio campo profesional de la DTC. En primer lugar se menciona la docencia en instituciones formales, donde la formación para la iniciación en danza, la psicomotricidad, la apreciación sonora, la disociación de movimientos, la tonificación muscular, la resistencia y el trabajo cardiovascular adquieren un lugar importante que no solo contribuye al fortalecimiento de la danza folclórica, sino que conlleva a la exploración de otras dinámicas de movimiento para desempeñarse en diversas técnicas de la danza como el *ballet*, la danza contemporánea, la danza teatro y la danza urbana.

La reflexión que hacen los docentes encuestados sobre este tema, tanto de la PDTC como de otras profundizaciones, evidencia que las dinámicas de enseñanza se replican en las academias y grupos de danza, debido a que son más los grupos que se desempeñan en la danza tradicional. Sin embargo, se identifica que no hay academias de danza que vinculen formalmente a los intérpretes para desarrollar labores de entrenamiento, procesos de creación, dirección y circulación de obra, lo que significa que este campo, a pesar de ser un lugar “ideal” para su vinculación, no ofrece la remuneración esperada. En tanto, un campo de acción más “estable” es el de la docencia, porque posibilita una vinculación laboral más formal. Dicho lo anterior, se puede afirmar que el lugar como intérprete, a pesar de satisfacer la necesidad del cuerpo, el movimiento y lo que suscita estar en el escenario, no es una fuente de empleo estable, lo que conlleva que se deban desarrollar otras actividades asociadas a la danza (o en su defecto en otros campos u oficios) para solventar las necesidades económicas.

En ese sentido, se hace necesaria una mayor apreciación y comprensión de las dinámicas y metodologías de enseñanza de la DT para generar procesos reflexivos, constructivos y creativos, que le aporten a los intérpretes de danza (independientemente de su profundización) para estar en la capacidad de desempeñarse en el ámbito de la docencia dada su oferta laboral, tanto al interior del país como en el extranjero; teniendo en cuenta, además, que la DT es una de las formas de mostrar la realidad, cultura e identidad en la que se desenvuelve el artista danzario. Los egresados manifiestan que la DT genera mecanismos pedagógicos que pueden ser aplicados a otras dinámicas de movimiento u otros lenguajes de la danza ampliando la perspectiva laboral, porque remite al conocimiento del cuerpo desde la reflexión y la conciencia del contexto al cual pertenece, favoreciendo procesos de reconocimiento cultural y político para la creación danzaria.

Propuestas para enriquecer la PDTC

Por último, en lo que concierne a la categoría doce se preguntó puntualmente a los miembros de la comunidad del PCAD sugerencias para enriquecer, hacer atractiva y pertinente la PDTC. A continuación, se enuncian los aspectos para tener en

cuenta señalados por los encuestados, los cuales de alguna manera recogen muchas de las ideas y reflexiones expresadas en las categorías anteriores:

- Generar conciencia en el equipo de maestros frente a la responsabilidad que se adquiere al enseñar, crear o interpretar la DTC.
- Tener mayores recursos de inversión en vestuarios, creación de obra, instrumentos musicales, material teórico y bibliográfico e investigación.
- Gestionar espacios de articulación con otros lenguajes de la danza.
- Fomentar un mayor trabajo en equipo y una descentralización de la información.
- Ver, como equipo, los trabajos de fin de semestre de las asignaturas de tradicional, eso ya habla de un cambio de enfoque que se percibe se está gestando.
- Permitir una participación más activa de los estudiantes en las clases y en los procesos creativos.
- Los estudiantes deben reconocer la importancia de su rol en el espacio académico.
- Crear más grupos y semilleros que indaguen sobre la tradición.
- Organización de la PDTC.
- Incrementar las salidas de campo a diferentes lugares del país.
- Formar en investigación para enriquecer los procesos creativos.
- Hacer procesos de socialización y contextualización de la PDTC.
- Impulsar los espacios de lectura de las profundizaciones.
- Hacer un seguimiento de las planeaciones realizadas por los maestros de la profundización.
- Motivar a los estudiantes a través de la socialización de los procesos académicos de los diferentes espacios de la PDTC.
- Visibilizar los trabajos de grado de danza tradicional.
- Revisar el orden de las materias que se ven en los primeros semestres, ya que estos no pueden ser tan llamativos para los estudiantes que van entrando.

Todo lo dicho hasta el momento a partir del análisis de la encuesta, en síntesis, reitera la necesidad de visibilizar la importancia que tiene la DTC en la formación de artistas danzarios aun para aquellos que pertenecen a otras profundizaciones,

lo que conlleva a que el estudiante cuestione lo que sabe y conoce sobre DTC y su experiencia en el campo artístico. Por ende, se propone una mayor cohesión entre las asignaturas de la PDTC que permita el abordaje de temáticas de forma sincronizada y más amplia en los espacios académicos, lo que permitiría la articulación del plan de estudios con otras profundizaciones desde una perspectiva interdisciplinaria. Se hace necesario asegurar una mayor idoneidad del cuerpo docente, esto es, fomentar, gestionar y propiciar espacios de capacitación para los maestros. En cuanto a los procesos creativos, se propone mayor exigencia en los productos finales de las asignaturas, sean estos trabajos escritos o muestras finales, una mayor cualificación para las salidas de campo y los procesos investigativos que de ahí se deriven.

Uno de los argumentos más presente en este análisis respecto a la elección o no de la PDTC, tanto de los estudiantes sin profundización como de los docentes de otras profundizaciones, es debido a que no conocen la PDTC, y sugieren que se dé formación acerca de las diferentes zonas folclóricas colombianas en los primeros semestres de la carrera. Es interesante la afirmación que porta tal sugerencia: se considera que para que los estudiantes se motiven a seguir su formación en la mencionada profundización debería suministrarse, en los semestres previos a la elección, información que les permita hacerse a la idea de toda la gama de danzas que conforman el país, pero en clave de zona-región folclórica. Pareciera que, en el imaginario de los estudiantes de los primeros semestres, la danza tradicional es danza folclórica que se estudia zonalmente para dar cuenta del país por regiones, y que para hacer pertinente y deseable su estudio se debería hacer desde los repertorios zonales.

Analizando los syllabus de las asignaturas de DTC Generalidades I y II que se dan a todos los estudiantes en los dos primeros semestres del programa, se explicita que sus contenidos (formación corporal técnica basada en la DTC, ritmo corporal, ritmo con instrumento, danza zoomorfa y danza ritual) buscan aportar a la formación en aspectos como: movimiento corporal rítmico, relación con el cuerpo cultural de las regiones del país, movimiento-sonido-tiempo, escucha grupal, entrenamiento en resistencia, fuerza, isolización y coordinación, creación grupal, aspectos de la ritualidad danzaria y de imitación zoomorfa. Todo ello como preámbulo de la imitación de movimiento necesaria para la apropiación de cualquier técnica danzaria.

Así visto, podemos entender que la distancia detectada entre lo que plantean los syllabus y las expectativas de los estudiantes, pone en tensión la intención formativa del programa y la motivación de los estudiantes. Dentro de los syllabus mencionados encontramos una intención formativa que abstrae conceptos genéricos de la danza tradicional, con el objetivo de brindar en una relación filo-ontogenética cultural, elementos que permiten desarrollar conceptos corporales que constituyen y han constituido la danza en general y que, por tanto, los

estudiantes pueden desarrollar en una búsqueda comprensiva, en su cuerpo, que potencia la apropiación de cada uno de los contenidos señalados. Por supuesto, esta posibilidad formativa entra en tensión con el imaginario que portan los estudiantes en los que se entiende la danza tradicional como suma de repertorios de danzas de las regiones del país.

El desconocimiento de la propuesta formativa del programa y de la PDTC en su totalidad, acentúa el desencanto y rechazo que se percibe frente a ella y los contenidos propuestos. La pregunta que surge aquí es si el programa debería modificarse en función de satisfacer los imaginarios de los estudiantes y “captar” adeptos para la PDTC o si, en su lugar, se debería socializar la propuesta formativa en su totalidad con el fin de que los estudiantes se alejen de prejuicios y puedan elegir desde el conocimiento y la comprensión decodificada de las asignaturas de DT Generalidades y Regional, del resto del currículo de la PDTC. En suma, una cosa es formar bailarines desde aportes hechos por cada uno de los géneros danzarios abonando a una cierta universalidad básica formativa de los bailarines (propuesta en los syllabus de los primeros semestres) y otra, promover la profundización para que sea deseada por los estudiantes y fomentar la intención de elegir la DTC como profundización. Se debe entonces brindar inducción sobre los contenidos que se ofrecen al interior de esta antes de que los estudiantes escojan profundización, y propiciar así una toma de decisión, no solo por gusto o afinidad, sino por reconocimiento y valoración de la apuesta formativa.

La entrevista: evaluación y diagnóstico de la presencia y efecto de la danza tradicional en la formación profesional de artistas danzarios en el país

Con el fin de no incurrir en un error endogámico en la investigación, se detectó la necesidad de reunir información acerca del impacto, la importancia y pertinencia de la presencia de la Danza Tradicional Colombiana (DTC) en los currículos de formación profesional de bailarines en el país. Para ello, se invitó a algunos agentes del campo de la danza en general (gestores y empleadores) y del subcampo de la DTC en particular (maestros, coreógrafos y bailarines externos a la universidad) a realizar una entrevista semiestructurada¹¹ que atendiera diferentes frentes, entre ellos, la relevancia del abordaje de la Danza Tradicional (DT) en la formación de artistas danzarios profesionales; las temáticas, órdenes y niveles de complejidad de las mismas que deben desarrollarse a nivel universitario; las metodologías, didácticas y estrategias de evaluación pertinentes; el impacto de la formación en DTC en el

11 La entrevista fue proyectada, diseñada y realizada por el Semillero Muzima. Los agentes y maestros del campo de la danza que participaron fueron: Winston Berrío, Mónica Patricia Lindo de las Salas, Jenny Bedoya Lima, James González Matta, Diego Fernando Rojas Parra, César Monroy y Angélica del Pilar Nieves Gil.

campo de la danza a través de los egresados; la comparación de las dinámicas del Proyecto Curricular Arte Danzario (PCAD) con otras dinámicas del campo y la caracterización de los docentes de DT. A continuación, se relaciona la información suministrada en la entrevista, la que permite ampliar el estudio y análisis de la investigación, así como proyectar su impacto social.

Relevancia del abordaje de la DT en la formación de artistas danzarios profesionales

Siendo Colombia uno de los pocos países multiculturales que existen en el continente americano, se percibe a partir de lo observado, visibilizado y vivenciado por las personas entrevistadas desde las diversas posiciones de interrelación con la DTC, la importancia y relevancia del abordaje de esta en los procesos de formación de los artistas danzarios profesionales. En primera instancia, los artistas que egresan de las diferentes universidades como profesionales se enfrentan a diversas situaciones laborales, ya sea como artífices en las artes escénicas o como docentes en diferentes situaciones y espacios. Por ello, se plantea que el proceso de formación de estos artistas debe alimentarse de esa gran cantidad de conocimientos que constituyen lo que Pierre Bourdieu (2007) llama el *capital* y el *habitus*, como elementos que configuran el *campo cultural* del que la danza folclórica, la danza tradicional y la danza viva hacen parte como representaciones sociales.

Es necesario conocer y reflexionar a profundidad alrededor de dichas representaciones sociales, puesto que, en un país multicultural como el nuestro, existen diferentes territorios y contextos al interior de los cuales hay unos cuerpos que se han construido a partir de unas realidades culturales; en otros términos, son cuerpos que están implícitos en las fiestas, las celebraciones, la vida cotidiana y, lo que se aprecia en dichos contextos, que son naturales, es justamente ese contacto del cuerpo con lo que es la cultura, por lo tanto se pueden considerar como *cuerpos culturales* que se alimentan de la tradición, la ancestralidad y al mismo tiempo, de lo que es el devenir histórico. El cuerpo se impregna de esas realidades desde edades muy tempranas. (M. Lindo, comunicación personal, 4 de julio, 2020)

Esta vivencia planteada y detectada anteriormente, conlleva la necesidad de que la formación de un artista danzario se desarrolle de una manera mucho más profunda, consciente y académica, teniendo en cuenta todas las características que tengan que ver con lo que se vive cotidianamente: situaciones de laboreo, ritos relacionados con el nacimiento, la iniciación, la muerte, las fiestas sacras y profanas, festivales musicales, ferias, carnavales, etcétera. Además, todas aquellas actividades que se suscitan en el contexto y con las que la gente está en permanente contacto de una manera lúdica, festiva y sobre las cuales es importante ahondar desde las artes de una manera más profunda, conduce a la articulación con otras disciplinas como la sociología, la antropología cultural, la anatomía, la biomecánica, la kinesiología, el movimiento, la somática, entre otras. Es importante entender esa realidad y el cuerpo cultural con toda su complejidad. (A. Nieves, comunicación personal, 18 de julio, 2020)

Desde otra perspectiva se sustenta que, siendo la danza una manifestación sociocultural tradicional que hace presencia y está viva en muchas partes del territorio nacional, es importante volver a dar una mirada a las expresiones identitarias y socioculturales, las cuales deberían ser los antecedentes o los cimientos que dan origen a los principios y conceptos para tener en cuenta en el momento de diseñar un programa de formación de artistas escénicos para la danza en el país. (A. Nieves, comunicación personal, 18 de julio, 2020)

En este sentido, independientemente de la técnica que se trabaje o contribuya a ese proceso formativo, bien sea danza clásica, contemporánea o cualquier otro lenguaje de la danza, es necesario situarse en el panorama del territorio nacional, y, desde lo que se es como cultura, empezar a pensar cómo aportar a dicho proceso. Esto sería el sello o la firma cultural del danzante y la base de partida para diferenciarse como bailarín, coreógrafo o creador en el campo. De lo contrario, sería un artista sin identidad. (W. Berrío, comunicación personal, 3 de julio, 2020)

Por otro lado, es importante, además de señalar la relevancia de la DTC en la formación de artistas danzarios profesionales, analizar y visualizar el impacto que las universidades tienen en las regiones en las que casi no hay presencia de personas con una formación profesional en DT. (J. González, comunicación personal, 4 de julio, 2020)

Se piensa desde un contexto educativo general, que la universidad debería ser la máxima institución donde se origina, amparado en el espíritu académico, ese conocimiento útil o enseñable que se obtiene de los saberes expertos a través de las llamadas transposiciones didácticas, entendidas como el paso del saber sabio al saber enseñado (Chevallard, 1985).

Es la academia la que debe generar y acompañar estos procesos; sin embargo, son pocas las universidades que le apuestan a la formación profesional en danza tradicional y aquellas que la poseen, no fomentan espacios en donde estos conocimientos se multipliquen. En consecuencia, en ciertas regiones del país no se cuenta con la presencia de egresados con formación profesional en DTC. (J. González, comunicación personal, 4 de julio, 2020)

¿Cómo enseñar la danza tradicional colombiana en la Universidad?

Ahora bien, llevar la DT al ámbito universitario dedicado a la formación de artistas danzarios genera interrogantes, críticas y hasta señalamientos que tienen que ver con la diferencia de espacios experienciales que se ponen en juego y con la dificultad de formar para la interpretación escénica de los sentires y construcciones simbólicas del pueblo, lo cual está directamente relacionado con el tema de la traductibilidad. Traducir el contenido experiencial simbólico y cultural vivo del pueblo para trasladarlo ya sea a una institución o al escenario, implica una serie de transformaciones que, sin la intervención sensible y creativa del maestro, investigador-creador o intérprete danzario, haría imposible comprender la función y la dinámica diferencial de cada uno de estos espacios: la fiesta popular, el aula de clase y el teatro. A la luz de esta perspectiva se hizo el análisis sobre

metodologías, didácticas y estrategias de evaluación para enseñar la DTC en el ámbito universitario.

Al preguntar a los agentes y maestros entrevistados acerca de cómo debería enseñarse la DTC en los espacios académicos, encontramos como primera respuesta la crítica a los métodos empleados para tal fin. Dado que no hay un método único, ni escritos puntuales, ni memorias que digan cómo enseñar. (D. Rojas, comunicación personal, 4 de julio, 2020)

Los maestros que deciden afrontar esta ardua tarea con el fin de formar personas que estén en capacidad y disposición para llevar a los escenarios la tradición, asumen con creatividad el riesgo de proponer didácticas especiales para la DT. “Antes de que existieran las carreras universitarias, los niveles de pregrado y posgrados en la danza y en las artes en general, tuvimos que inventar métodos y enseñarnos didácticas para poder enseñar” (C. Monroy, comunicación personal, 4 de julio, 2020).

Algunos consideran que es complicada la enseñanza consciente y crítica de la DT, ya que el saber específico de las danzas de una comunidad no capacita necesariamente para formar en las danzas generadas en otros contextos, y, sin embargo, los requerimientos del campo de la formación y del espectáculo promueven la multifuncionalidad de los docentes y directores de grupos danzarios de la tradición. Por otro lado, los más críticos consideran que la verdadera formación no la hacen los didactas de ciudad sino los bailadores y cultores del pueblo, ante lo cual argumentan que hay muchos métodos que no satisfacen las necesidades expresivas del pueblo ni los requerimientos formativos de los estudiantes. La maestra Angélica Nieves señala que:

No es un investigador o docente externo que narra una historia, o que biomecánicamente ejemplifica o representa una serie de movimientos que nada tiene que ver con la esencia o con el alma de esos pueblos que está representando. O lo que hicieron en su momento histórico hace dos siglos algunos investigadores de corte occidental, que miraban desde afuera las culturas y las leían desde sus supuestos culturales, es decir, hacían apreciaciones o lecturas que obedecían a sus principios y entendimiento de su cultura. (A. Nieves, comunicación personal, 18 de julio, 2020)

Sumado a ello, señalan como única alternativa el conocimiento de la danza desde su vivencia territorial con las comunidades y cultores, afirmando que:

Los primeros etnógrafos hicieron investigaciones de siete, ocho o nueve años con las culturas, para luego poder contar y explicar cómo se relaciona determinada etnia. En ese sentido, ¿qué autoridad podríamos tener como profesores para enseñar DT del país, si no nos conocemos palmo a palmo todo el país? Si no conocemos los bailadores, las bailadoras, los cantadores, los tamboreros, los artistas, las guabineras, ¿cómo podríamos hablar de ello? Es como contarles cómo me fue en el paseo sin ir al paseo; lo que estoy contando es el testimonio de otro que fue al paseo, y en ese sentido a nivel de la teoría de la comunicación ya tendríamos serios problemas. (A. Nieves, comunicación personal, 18 de julio, 2020)

Estas posturas señalan como facilista el enseñar pasos que han sido aprendidos en contextos ajenos a los de las prácticas nativas, y plantean como alternativa casi única el aprendizaje de la danza en sus contextos de origen. De igual forma, critican el hecho de enseñar primero el resultado, es decir, la coreografía, antes que aprender lo primero que es el paso como originariamente se realiza; dicho de otro modo, “se enseña primero el resultado y luego sí lo básico. Primero preocupan a todo mundo por hacer una coreografía, que sea el baile que sea, y no hay un proceso para enseñar lo básico, que es lo más bonito” (D. Rojas, comunicación personal, 4 de julio, 2020).

Otras críticas a las metodologías que se han asumido para formar a los intérpretes escénicos de las danzas del pueblo hacen referencia a los procesos escolares que dicen enseñar la DT. Se critica al sistema educativo (que incide en la formación universitaria) en el que se observan falencias, sobre todo en la educación básica. En cambio, proponen que se generen espacios que inicien la enseñanza de la DTC antes del ingreso a la universidad. Ante esto, se sugiere llevar a los preparatorios de las carreras de danza la DT “porque toca arrancar de cero, ya que nunca se ha enseñado nada. En los colegios, en las escuelas, nos han puesto a repetir, pero no nos han dado contexto de qué es lo que estamos haciendo” (D. Rojas, comunicación personal, 4 de julio, 2020). Asimismo, consideran que el Ministerio de Educación Nacional, el Ministerio de Cultura y sus aliados, deberían sentar un precedente generando una malla curricular desde preescolar hasta bachillerato “que permita a los estudiantes salir como técnicos en formación artística en danza, y a partir de ahí, saltar a un nivel más complejo en la universidad” (D. Rojas, comunicación personal, 4 de julio, 2020); dicha malla, en esta perspectiva, debería ser un modelo único para todos y debería regular los contenidos y las prácticas.

El diálogo con las personas entrevistadas subraya la necesidad de visitar a las comunidades para la apropiada enseñanza de la DTC en la universidad. La vivencia del territorio (como lo llamó la maestra Delia Zapata), es para algunos una posibilidad o un medio formativo necesario, y para otros es la única manera de aprender y enseñar la tradición de un pueblo. Al respecto, A. Nieves (comunicación personal, 18 de julio, 2020) expresa que “la mejor manera de conocer la tradición y la cultura es estando adentro, ser parte de ella; es decir, hacer una observación participante que permita entender, aprender y compartir ese aprendizaje”. En este sentido, conocer al pueblo que produce la danza y la tradición es la mejor manera de enseñar la DT. Bien sea llamado vivencia o aprendizaje que confronta lo teórico con la práctica, el ir a las diferentes regiones o tomar talleres con la gente nativa, genera una forma de experiencia con la vivencia original, “porque no es solamente el conocimiento específico y tácito, es todo lo que rodea ese conocimiento, ese saber” (C. Monroy, comunicación personal, 4 de julio, 2020). Se aboga por el conocimiento de la cultura, del entorno cultural, de la cosmogonía; en suma, se aboga por la apropiación cultural para entender el fenómeno cultural.

El indagar respecto a aquellos lugares en donde se llevan a cabo las prácticas culturales, da lugar a la imaginación y a la creatividad para poner en escena lo popular afianzando la identidad a partir de procesos de verdadero estudio para la creación. Desde la perspectiva de los maestros, esta experiencia debería ser lo que efectivamente consolide los procesos de investigación en DT, en la medida en “que se haga mayor énfasis en la investigación profunda respecto a las prácticas más allá de la coreografía, es decir, de cómo emergen, en qué lugar nacen esas danzas, si son rituales o cotidianas” (J. Bedoya, comunicación personal, 7 de julio, 2020), etcétera. Sin embargo, en medio de estos planteamientos aparece un enclave que suscita cuestionamientos: no siempre es posible, en medio de un país convulsionado y empobrecido, visitar los territorios e interactuar con sus gentes. Ante tal hecho, ¿qué hacer?

Ante esta situación, aparece la urgente necesidad de apreciar didácticas y perspectivas metodológicas diversas que fungen como presentes entregados por una gran cantidad de maestros, quienes a su vez ponen al alcance de adultos, jóvenes y niños en todo el territorio nacional aquellas prácticas danzarias y repertorios que, quizás de otra manera, no podrían conocer, practicar o disfrutar. De igual forma, los didactas de la danza hacen gala de creatividad en sus clases bajo premisas que incluyen el aprendizaje significativo, en el cual el cuerpo cultural que se es y la cultura nativa de los aprendices son tomados en cuenta para coconstruir la forma síntesis del nuevo cuerpo, que emerge como resultado de la interacción de las corporeidades que configuran dicha experiencia educativa.

Metodologías como la “autoinvestigación vivencial” (M. Lindo, comunicación personal, 4 de julio, 2020), que implica “ver las vidas que hay” en la realidad que habitamos como posibilidad alterna ante la imposibilidad de “ir a la realidad”, permiten interactuar con el territorio propio sin cerrar la posibilidad del encuentro con otros territorios danzarios. En esta metodología, a partir de las realidades, el estudiante observa e interpreta y luego hace un estudio consciente escribiendo, en su diario de campo, lo que vio y lo que sintió; en ese momento interviene el maestro o el profesor de la clase aportando documentos que hayan escrito algunos teóricos, para que el estudiante los cruce con su propio escrito y provocar así la producción de conocimiento real y consciente (M. Lindo, comunicación personal, 4 de julio, 2020).

En otra dirección se evidencia la necesidad de incluir lo lúdico en la enseñanza de la DTC, esto es, las rondas, los juegos tradicionales que vienen de los territorios donde están las comunidades y que también son una manera de generar identidad. Para la mayoría de los maestros entrevistados, estos juegos se proponen en un continuo formativo, antes de empezar a construir coreografías, bajo la premisa de que al comprender de manera lúdica de dónde viene la danza y cómo es todo el entorno que la conforma, se genera cierto amor por las cosas que se están haciendo. “No es solamente ejecutar bien el paso, es saber qué es lo que se está repitiendo en

el momento de la práctica y hacerlo lúdicamente, conociendo lo que acontece en las comunidades” (J. Bedoya, comunicación personal, 7 de julio, 2020). Tanto la formación realizada en el salón de clase como aquella vivencia de la tradición danzada aparecen hasta ahora fundamentadas como aspectos diferentes, pero de cierta forma complementarios, pues cada una de ellas ofrece elementos que contribuyen a la formación de un intérprete o un creador escénico de la DTC. Es indudable el valor de lo experiencial en su formación, pero específicamente ¿qué le aporta a la formación del artista danzario, el contacto con los cultores de la tradición?

Un primer aspecto para tener en cuenta es la diferencia experiencial entre aprender en el salón de clase y aprender en el “contexto real” al que aluden las personas entrevistadas, refiriéndose a los territorios y habitantes productores de las prácticas danzarias ligadas a su devenir existencial y cultural. La finalidad es impregnarse del saber, del sentir y del modo de expresar del pueblo. De esta manera, la práctica en un salón de clase está bien, pero es solo una parte del aprendizaje del estudiante de DT, porque es mucho más diciente para el artista “el encontrarse con las temperaturas, con los espacios, con las texturas, con el olor, con todo lo que hace que ese fenómeno sea real” (M. Lindo, comunicación personal, 4 de julio, 2020).

En DT lo vivencial es más valioso, porque no solo es información de primera mano, sino que es información que se impregna en la corporeidad del estudiante; esto, claro está, referido a los grupos humanos y sus tradiciones vivas, que cuando están poseen la capacidad de afectar a quienes las experimentan. Aprender de los maestros nativos de las culturas danzarias y musicales es algo que debe aprovecharse, pues son el ejemplo para seguir, el modelo de lo construido por los pueblos en su devenir histórico. Los estudiantes no comprenderán mucho de las poéticas culturales hasta que vivencien y valoren los fenómenos y elementos con las personas en su propio territorio. “En cierta forma, el laboratorio del estudiante de DT está en las comunidades” (W. Berrío, comunicación personal, 3 de julio, 2020). De ahí la importancia de ir a ellas.

“Hay un valor intangible que se adquiere al participar en las prácticas vivas de la cultura que está implícito en las fiestas” (M. Lindo, comunicación personal, 4 de julio, 2020).

Dicho valor está ligado a la originalidad, a la fuente, tal vez porque la vivencia de la práctica viva no implica solo imitación o repetición; al contrario, si la persona logra vincularse plenamente estará encontrando la expresión genuina y espontánea del propio sentir, y lo genuino toca a la persona, la afecta, la transforma. (J. Bedoya, comunicación personal, 7 de julio, 2020)

“Estas vivencias, al ser tomadas por el creador (intérprete o coreógrafo) en búsqueda de originalidad como premisa de creación, constituyen un material maravilloso” (W. Berrío, comunicación personal, 3 de julio, 2020), que posee el

potencial de detonar sentido de pertenencia al contactar las resonancias intersensibles que conectan el hecho escénico con el sentir y el ser de los pueblos.

Al destacar el valor de la vivencia debemos señalar; sin embargo, los riesgos que tiene la práctica de campo, que para efectos de este análisis debería diferenciarse de la investigación propiamente dicha. Un primer aspecto tiene que ver con la “academización” de las culturas y de las prácticas danzarias como parte constitutiva de ellas. La forma de la interacción entre los estudiantes y los cultores ha de ser consciente, respetuosa y estratégica en el sentido de no alterar la práctica a vivenciar. Sabemos de antemano que toda forma de interacción humana tiene de suyo la afectación mutua y que, por otro lado, la academia posee para muchos el “poder de la verdad” científica, aspecto que puede contaminar las prácticas culturales a indagar y vivenciar. En ese marco se plantea que:

La universidad sí sería la encargada, no tanto de enseñar los pasos y figuras de la DT, sino de preparar al sujeto en formación para que se abra a la experiencia del aprendizaje *in situ*, pero preservando las lógicas y las estructuras de las comunidades. Muchas veces se llega al territorio o a la región a tratar de organizar las lógicas del saber y convertirlas en lógicas académicas, como si los pueblos tuvieran la obligación de tener una didáctica o una metodología, pero en realidad los que tenemos esa necesidad somos los académicos.

Entonces, tanto en el orden disciplinar de lo musical, de lo dancístico, de lo teatral, de lo plástico, si hay un movimiento grande de jóvenes que están yendo al territorio a estudiar, pero, por otro lado, también hay un movimiento de jóvenes, de maestros y de personas en general, que pareciera que llegan al territorio es a enseñar cómo se debe hacer la tradición. Como una suerte de impulso de intromisión para transformar, sustentado en una pretensión de la academia sobre la realidad o de la teoría sobre la práctica. Pero esa no es la lógica. La lógica sería preguntarnos, ¿cómo hacemos para conversar cada uno desde la propia naturaleza y aprender de la comunidad, sin pretender cambiarles su lógica y sus estructuras? (A. Nieves, comunicación personal, 18 de julio, 2020)

El estudiante de danza no va solo a vivenciar, de suyo tiene el rol de estudiar, indagar, comprender y apropiar para producir o reproducir en el hecho escénico, cualquiera que sea el escenario posible de su ejercicio profesional, por ello, debe ser advertido de estar atento a no alterar lo que pretende estudiar en un ejercicio de objetividad posible, que está alerta a evidenciar las afectaciones subjetivas sin diluirse en lo indagado, es decir, estudiar mediante la vivencia no implica diluirse en el objeto cultural estudiado aun cuando le implique al artista una apertura intersensible para resonar con los otros en un ejercicio de comprensión y alteridad. El estudiante en salida de campo, al igual que el etnógrafo, “dilata su cuerpo-mente” (Cardona, 2007), sin olvidar o perder su consciencia psicológica identitaria ni su rol de estudioso y creador. No alterar el hecho cultural desde el ejercicio académico ni diluirse en lo indagado, implica desarrollar estrategias personales y profesionales de investigador-creador, y estas se forman paulatinamente en las prácticas de campo que implican interacción subjetiva y nueva

síntesis creadora a partir del intercambio de saberes y evitando generar lo que los investigadores en Cuba llaman *procesos de refolklorización*:

En algún momento de la historia salió la tradición del territorio y la academia se lo apropió; entonces la academia dijo “así es que se baila, así se enseña”. En Cuba reconocen la palabra folclor como el estudio de la tradición, y hablan de procesos de refolklorización cuando se visita a una población y se evidencia que a ellos les enseñaron su tradición, les enseñaron cómo bailaban sus ancestros. En consecuencia, no están bailando como sus ancestros, sino que están bailando como les dijo la universidad, o la casa de la cultura, o el profesor o el coreógrafo a través de algún proyecto municipal, distrital o de orden nacional por los procesos patrimoniales. Es como si en alguna parte del proceso se les hubiera borrado la posibilidad a los pueblos de ser productores de su propia cultura, de reconocerse y de validarla sin que la valide un coreógrafo, un profesor de danza, la universidad o el investigador.

[...].

Que los investigadores y los que estudian la tradición para enseñarla no pueden pretender ir a estructurar y ordenar el conocimiento y las expresiones de las comunidades desde la lógica académica, porque dicho camino puede conducir a la repetición de un discurso hegemónico de colonización, un proceso de contracultura.

[...].

La universidad, la academia que estudia la tradición, debe ocuparse de la fundamentación ética del artista escénico y del investigador que estudia la tradición y la cultura. (A. Nieves, comunicación personal, 18 de julio, 2020)

En cuanto a las didácticas o experiencias que se han desarrollado a nivel de la DT que se pueden o deben implementar en un programa universitario de arte danza, se señala que en la mayor parte de las escuelas y grupos folclóricos las personas que enseñan danza lo hacen desde una perspectiva pedagógica tradicional, en exposición hacia el frente y con mecanismos disciplinadores y uniformadores del cuerpo. En algunas universidades hablan de didáctica en general como un área que hace parte de los núcleos comunes que hay en las licenciaturas y en otros programas aplicables a todo, “pero las didácticas en la danza son otra cosa. Se necesita un profesor de didáctica de la danza que tenga las herramientas para poder posibilitar el conocimiento de esta asignatura” (M. Lindo, comunicación personal, 4 de julio, 2020).

Las didácticas especializadas de la DT requieren cualificación. Hay estudios e información, pero son insuficientes. Por ejemplo, hay estudios a nivel de producción popular y artística (W. Berrio, comunicación personal, 3 de julio, 2020), pero se deben analizar para su cualificación, no basta con hacer recopilaciones y reproducciones, se debe analizar cada dispositivo experiencial que es conformado por las prácticas y las didácticas para evidenciar su saber y su poder configurador de subjetividades e identidades. Se reconocen didácticas del folclor que, en su mayoría, se basan en la repetición y en la reproducción de formas gestuales,

relacionales y coreográficas, pero ¿son estas las que requieren los artistas danzarios en formación?

La didáctica se debe construir a partir de una coherencia con el modelo pedagógico y si estamos hablando de una pedagogía emancipadora, una pedagogía que convide a la autonomía del estudiante y a la crítica, entonces no puede ser el docente el centro de ese proceso de enseñanza-aprendizaje. De hecho, ni siquiera se debería hablar de enseñanza-aprendizaje en una forma unidireccional, sino que se tiene que hablar en términos de una construcción colectiva permanente, una reflexión formativa permanente que pone en duda todo. (M. Lindo, comunicación personal, 4 de julio, 2020)

En definitiva, antes que dudar de los saberes inmersos en las didácticas y prácticas experienciales que generan los docentes de la DTC al interior de los salones o fuera de ellos, se hace necesario reconocer y valorar los saberes y creaciones que generan y transforman permanentemente para indagar en la tradición danzaria y ponerla al alcance de los artistas de la danza. No hay una forma ideal de enseñar la DT, hay experiencias con mayor capacidad de acierto dependiendo de las personas implicadas, los recursos al alcance y las condiciones performáticas de cada encuentro pedagógico.

Siguiendo con este razonamiento, en la indagación realizada con los agentes del campo de la danza de diferentes regiones del país adscritos a entidades públicas y privadas, se logró recopilar información asociada a la configuración de los componentes de formación, esto es, *qué enseñar* de la DTC en el ámbito universitario. A continuación, se presentan las temáticas propuestas en tres componentes del campo disciplinar:

- *Formación práctica:* para este componente se proponen temáticas ligadas al cuerpo y el territorio, diseño espaciotemporal, aprendizaje motor de cada una de las danzas (interpretación-ejecución) tradicionales y folclóricas de Colombia, danzas de zapateo; el estudio de la danza por región, por géneros, abordaje de los contenidos de la DTC desde la expresión corpóreo-musical; la práctica, las posturas y el entrenamiento corporal para cada danza, teniendo en cuenta la necesidad técnica. Así mismo, considerar los aspectos técnicos de formación corporal, que aportan otros lenguajes de la danza como el *ballet*, la danza moderna (Limón, Horton, Graham) y el trabajo interdisciplinar.
- *Formación conceptual:* en este aspecto se sugieren temáticas desde la teoría del folclor y del arte, el estudio riguroso de la historia de Colombia como nación y cultura; la investigación, la sociología y la antropología simbólica; el estudio de la semiótica de los cuerpos y de las culturas; la geografía del país, su ubicación territorial; la teoría del movimiento a partir de la realidad corporal cultural; el estudio de lo folclórico desde las cualidades del movimiento que se suscitan en cada una de las expresiones folclóricas; los

principios básicos y fundamentales de la tradición, la cultura; la formación en dramaturgia; la pedagogía y la didáctica.

- *Formación para la investigación-creación DTC*: este ítem articula y dialoga con los componentes práctico y conceptual mencionados en el párrafo anterior y motiva al desarrollo de prácticas académicas con la participación de experiencias vivenciales en fiestas y festivales, con el propósito de identificar y reconocer elementos identitarios y el acercamiento afectante a cada una de las regiones.

Impacto de la formación universitaria en DTC en el campo de la danza

Otro elemento importante para el análisis en esta investigación es el impacto de la formación universitaria en DTC en el campo de la danza en general. Frente a ello, los agentes y maestros entrevistados señalan en primera instancia que las universidades han contribuido con la formación profesional docente al subcampo de la DTC. Actualmente, se cuenta con licenciados en Danza y licenciados en Educación Artística que han egresado de diferentes universidades del país como Bogotá, Antioquia, Armenia, Caldas, Atlántico. Es decir, ya hay una oferta y por eso se cuenta con profesores de danza en diferentes sectores: uno es el campo formativo tanto en básica primaria y secundaria, como a nivel universitario; y otro es el “campo expandido de la docencia de las artes escénicas, que son espacios formativos de educación no formal e informal” (A. Nieves, comunicación personal, 18 de julio, 2020).

Casas de la cultura, agrupaciones folclóricas, agrupaciones de danza, academias de danza que enseñan y certifican a sus estudiantes. Algunos egresados de estos programas universitarios de danza trabajan dictando talleres de folclor, mientras que otros abren sus propias escuelas de danza y saben que deben integrar el folclor, lo urbano y lo popular para que la gente pueda incorporarse. (A. Nieves, comunicación personal, 18 de julio, 2020)

Sin demeritar el conocimiento empírico, que hace parte de la experiencia de vida, los programas universitarios en danza han aportado a recuperar credibilidad y acreditación de los docentes de danza como profesionales con visión de país. (C. Monroy, comunicación personal, 4 de julio, 2020)

Muchos de ellos, aunque salen egresados en programas de danza clásica, contemporánea u otra modalidad, encuentran su espacio laboral en el subcampo de la DT, razón por la cual ha sido pertinente que los estudiantes conozcan lo relacionado con la tradición, pues es una posible fuente de ingreso al egresar. Hay egresados directores a quienes contratan como coreógrafos de comparsas y grupos folclóricos de carnavales. (M. Lindo, comunicación personal, 4 de julio, 2020)

El conocimiento profesional que han aportado los egresados de programas universitarios en danza al subcampo de la DTC, incluye la formación técnica y el entrenamiento adecuado para la ejecución de la danza, es decir, los directores

de los grupos en sus clases y ensayos ya no se van directamente al baile, sino que hacen sus calentamientos, tienen una conciencia motora y saben cuáles ejercicios son apropiados y cuáles no. Asimismo, han aportado conocimiento en términos de diseño de vestuario, diseño espacial, coreográfico y luminotécnico. (M. Lindo, comunicación personal, 4 de julio, 2020)

Ese conocimiento que tiene un profesional de la danza se pone al servicio de la DTC y contribuye en el tema de la creación danzaria y su puesta en escena. Años atrás se presentaban coreografías de media hora que mostraban solamente la repetición de figuras, ahora se habla de obras que cuentan historias. (J. Bedoya, comunicación personal, 7 de julio, 2020)

Más o menos desde los años noventa lo que la academia ha aportado al subcampo de la DTC es conocimiento para transformar, contar y aun así mantener la identidad, es decir, no desdibujar la realidad sino saber ponerla en escena creativamente, de manera tal que el público se lleva la idea de que, en torno a lo que vio, ha sucedido algo y le afecta de alguna manera, lo cual contribuye bastante y, por ende, se debe valorar. (J. Bedoya, comunicación personal, 7 de julio, 2020)

Un campo importante en el que trabajan egresados de programas universitarios de danza es el de la gestión proyectada a partir de la tradición. Hay gestores de danza que hacen proyectos de investigación-creación cuyo objetivo es la producción escénica de la DTC, haciendo posible la cohesión e integración comunitaria en barrios con población vulnerable. También hay quienes se dedican al campo de lo administrativo y trabajan en instituciones como Idartes y el Ministerio de Cultura, en sectores como la Alcaldía Mayor, alcaldías municipales o en las gobernaciones, escribiendo, gestionando y proyectando recursos para que se den todas estas iniciativas en las comunidades. (A. Nieves, comunicación personal, 18 de julio, 2020)

Las universidades en general le han aportado el nivel, el respeto y la dignificación que debe tener un hombre o una mujer de la danza. La danza ha comenzado a romper el mundo de la repetición y entrar al mundo del pensamiento, la reflexión, el análisis, la crítica, los conceptos, la teoría; el mundo de lo que da el conocimiento. En ese sentido, los procesos de formación superior le han aportado dignidad al oficio de bailar. El deber ser de la universidad es la investigación, la generación de conocimiento, la creación de saber; ser el laboratorio para pensar, para las ideas, para formar. También la realidad, la experiencia de vida, es un laboratorio distinto para crear saberes y conocimiento; sin embargo, en la actualidad globalizada la universidad crea un estatus que te representa titulación y reconocimiento para laborar y establecer un nivel económico. (C. Monroy, comunicación personal, 4 de julio, 2020)

En otras palabras, los egresados de programas universitarios en danza han aportado al subcampo de la DTC la reflexividad, construcción y sistematización del conocimiento. A. Nieves expresa que:

De manera general, se evidencia un aporte significativo al desarrollo de proyectos sociales y culturales para las comunidades: población femenina, población afro, población en condición de discapacidad, poblaciones vulnerables en las zonas de la periferia de la ciudad, adultos mayores, etcétera. También hay profesionales egresados de los programas universitarios de danza que se han aliado con otras disciplinas del conocimiento, por ejemplo, profesionales en la danza o

artistas escénicos que se han aliado con el área de la salud y la medicina, quienes trabajan en programas ocupacionales y de rehabilitación física; otros trabajan con población infantil y con poblaciones que están en un proceso reeducativo; hay quienes trabajan para el bienestar, la integración, la recreación, mejorar los ambientes laborales en las empresas.

Hoy por hoy el campo se ha abierto a tal punto que se ve el impacto social de los artistas escénicos y los licenciados en Artes, cuya labor se va volviendo más natural y necesaria, y poco a poco las sociedades y el orden económico ha reconocido el lugar que tiene el arte dentro de la construcción de la ciudadanía.

[...].

Se evidencia entonces el trabajo transdisciplinar desde la psicología, la sociología, la medicina, el trabajo social, el trabajo comunitario, la educación formal, no formal e informal, a nivel de investigación, incluso para la enseñanza de otras áreas, solucionar dificultades para adquirir nuevos conocimientos, relacionarse con los demás, aprender valores, entre otros. Se conforman equipos inter y transdisciplinarios donde los artistas son fundamentales. Hasta los políticos tienen en su equipo de campaña artistas para que los asesoren y puedan llegar a las comunidades. (Comunicación personal, 18 de julio, 2020)

Por su parte, J. González afirma:

Sin embargo, los egresados de programas universitarios en danza también deberían aportar amor, pasión y humildad en su profesión. Se manifiesta la necesidad de que los estudiantes retornen a sus regiones como egresados profesionales y sean multiplicadores del conocimiento para que la danza crezca. Es importante que la universidad ubique al estudiante en su formación: si es intérprete o si es pedagogo. (Comunicación personal, 4 de julio, 2020)

Pero, aun así, teniendo en cuenta el hecho de que muchos egresados de programas universitarios de danza, independientemente de su línea de formación profesional, salen a trabajar como docentes, y en su mayoría, como docentes de DT, se evidencia la necesidad de incluir en las asignaturas de los programas profesionales contenidos metodológicos y didácticos de la enseñanza de la danza, como también contenidos de políticas públicas y del sistema educativo para ser un buen maestro.

Por otro lado, las personas entrevistadas señalan que formar artistas danzarios sin los contenidos de la DTC traería consecuencias graves desde diferentes frentes. M. Lindo (comunicación personal, 4 de julio, 2020) expresa que “uno de ellos está directamente vinculado con la construcción de la corporeidad propia a partir de la pregunta ¿quién soy yo en mi territorio?, es decir, desde el cuerpo identitario”.

Hay un mecanismo articulador entre los maestros que se forman en la universidad y la ciudadanía para fortalecer la identidad. Los maestros o artistas formadores deben tener las herramientas necesarias para ser el canal mediante el cual los niños sean depositarios de la tradición, a través de la oralidad en el cuerpo como mecanismo de identidad. (J. Bedoya, comunicación personal, 7 de julio, 2020)

Es por esto, por lo que es muy importante “que quien se forma y forma en el cuerpo más allá de cualquier estilo de danza, debe partir de ese territorio que es el cuerpo, y desde ahí decidir qué camino tomar en el campo de la danza” (M. Lindo, comunicación personal, 4 de julio, 2020).

Sumado a ello, formar artistas danzarios sin los contenidos de la DTC “conllevaría al discurso de siempre: la pérdida de la identidad cultural, la pérdida de nuestros valores ancestrales, la pérdida de nuestra institucionalidad y razonamiento cultural folclórico” (D. Rojas, comunicación personal, 4 de julio, 2020). “Sería formar bailarines vacíos, que pueden ser muy buenos intérpretes sí, pero que no se identifican con nada” (W. Berrío, comunicación personal, 3 de julio, 2020). Por consiguiente, un artista danzario debe conocer los contenidos de la DTC atendiendo a la diversidad cultural de su propio territorio, porque la diferencia mira a la corporeidad y construye identidad.

El espíritu o la esencia de la globalización: ser de aquí, ser de todas y de ninguna parte; es tener el mundo como nicho y no tener sentido de identidad. Sin embargo, como latinoamericanos no podemos hablar de una sola identidad porque nuestra riqueza es la diversidad cultural y eso también nos hace únicos, nos hace distintos. Cada uno en su nicho es y se identifica con su comida, con su manera de vestir, con su manera de ser, con su territorio y clima, lo cual produce culturas distintas y dicha pluriculturalidad es la riqueza del latinoamericano. (C. Monroy, comunicación personal, 4 de julio, 2020)

Desde otro punto de vista surgen preguntas como: ¿qué pasaría si en la formación de un bailarín de danza contemporánea o danza clásica no se contempla la formación desde el núcleo común o desde su proceso transversal, el encuentro con las prácticas danzarias del pueblo? ¿Cómo sería ese bailarín de contemporáneo o clásico sin conocer la danza tradicional colombiana, sin estar inmerso en este contexto? (J. Bedoya, comunicación personal, 7 de julio, 2020)

Pero el problema no es preguntarse cómo serían, porque la realidad es que en la actualidad ya son. Son bailarines que no valoran, menosprecian la DTC y asumen actitudes de rechazo frente al folclor y la tradición porque no conocen su significado, no se sienten identificados con ello, no reconocen lo propio, y esto deviene en no tan buenas relaciones al interior de los equipos de trabajo en las instituciones que acogen todos los géneros y estilos de la danza. Es importante construir equipos sólidos que trabajen en común para la danza sin importar el género. (J. Bedoya, comunicación personal, 7 de julio, 2020)

La danza contemporánea debe nutrirse de lo folclórico para que sea pertinente en nuestro contexto, de donde pueden surgir creaciones artísticas con mucho más sentido para el público que las ve (M. Lindo, comunicación personal, 4 de julio, 2020) y más sensibles para los bailarines que la interpretan desde su ser interior corporal, territorial y contextualizado. Paralelamente, los bailarines de DTC pueden nutrir sus conocimientos con herramientas de otros géneros de la danza para enriquecer su puesta en escena.

Sin los contenidos de la DTC un programa de arte danzario formaría repetidores de técnicas occidentales, ejecutores que apropián técnicas hegemónicas y dominantes

propias de otras culturas. “Lo que haría sería entrenar y preparar intérpretes que tengan conocimientos, básicos o profundos, en la interpretación de dichas técnicas, pero difícilmente se formaría artistas, sujetos creadores críticos, propositivos y argumentativos conscientes de su realidad” (A. Nieves, comunicación personal, 18 de julio, 2020). “Sin un anclaje cultural en/desde la tradición, se alimentaría procesos de transculturación” (D. Rojas, comunicación personal, 4 de julio, 2020), “y se perdería la mirada desde la diversidad” (C. Monroy, comunicación personal, 4 de julio, 2020). No obstante, A. Nieves (comunicación personal, 18 de julio, 2020) expresa que es entendible que en algún momento de la vida cada artista se ilusiona y se enamora del virtuosismo técnico y en su momento piensan que eso es lo más importante, pero muchos de ellos trascienden a pensar el hecho escénico como complejo y trascendental, que tiene un impacto en la sociedad que lo produce y en el público que lo recibe:

El arte tiene un compromiso social y ético. El arte existe en la sociedad precisamente para abrir discusiones y reflexiones alrededor de la existencia humana, y esto implica todas sus dimensiones. Mientras el artista sea más crítico, analítico, reflexivo, propositivo, creativo y no tenga miedo de ser particular desde lo que es como cultura, entonces tendremos más desarrollos como sociedad. Si no esperamos a que otros países produzcan para nosotros aprender y repetir, sino que asumimos la tarea de pensar críticamente para proponer, obviamente desde lo que somos nosotros, esto es, ese pasado que nos antecede y nos construye como cultura, pero también el presente que está influenciado y configurado por todos los elementos que vienen de afuera, seremos sujetos activos y conscientes de lo que ha sucedido antes para que estemos ahora aquí, seamos como somos y tendremos un horizonte claro para generar acciones contundentes desde la investigación-creación y el arte. (A. Nieves, comunicación personal, 18 de julio, 2020)

Es importante señalar que la tradición necesita de bailarines y docentes formados técnicamente para mejorar, dejar de hacer lo corriente y repetir, en cambio sí proponer y crear. Igualmente, el coreógrafo y el docente de otros lenguajes de la danza necesitan nutrirse de la tradición para tener una identidad y tener algo que decir diferente al resto del mundo. (W. Berrio, comunicación personal, 3 de julio, 2020)

Es una suerte de tránsito dialógico interdisciplinar que enriquece la puesta en escena danzaria tradicional-contemporánea.

Comparación de la dinámica del PCAD con otras dinámicas del campo

Desde otra perspectiva y en relación con el tema de la presente investigación, es importante hacer un análisis comparativo entre la dinámica del PCAD con otras dinámicas del campo de la danza para visualizar la presencia de la DT en los mismos, especialmente en el ámbito laboral. Frente a ello, los agentes y maestros entrevistados expresan que el medio laboral requiere docentes de danza de las diferentes disciplinas: clásica, contemporánea, urbana y en su mayoría

docentes de danza folclórica (M. Lindo, comunicación personal, 4 de julio, 2020). Como prueba de ello, se expresa que en la región Caribe son más las escuelas de folclore que las de *ballet*, y en ese sentido los directores y coreógrafos de comparsas y grupos folclóricos de carnavales tienen amplia trayectoria y desarrollo profesional. Ahora, si se habla del ámbito de desempeño laboral para los artistas danzarios a nivel universitario, son pocas las personas que cuentan con una formación académica en el área, una maestría o especialización, siendo esto esencial en el ámbito formativo del profesional; sin embargo, en el campo del arte y en región, son muchas las personas que hacen folclore sin una formalidad académica, pero son representativos por sus saberes, discursos y experiencias (M. Lindo, comunicación personal, 4 de julio, 2020).

Esto también se evidencia en otras regiones, debido a la gran variedad de festividades populares del territorio nacional. Es el caso el Torneo Internacional del Joropo como máximo evento cultural en el Meta, que ha logrado masificar la ejecución de estas danzas y a través del tiempo registra un aumento de los participantes, teniendo en cuenta que en el 2001 inició con 240 personas y en el 2019 se amplía a otras regiones como el Atlántico, con 5600 personas bailando joropo al tiempo (D. Rojas, comunicación personal, 4 de julio, 2020). Por consiguiente, se reitera la importancia y capacidad de congregación de este tipo de eventos a nivel regional, ya que hace visible la participación de artistas de diferentes disciplinas que ejercen en el campo de la danza evidenciando, nuevamente, la inter y transdisciplinariedad mencionada en párrafos anteriores.

Cabe señalar que actualmente la industria cultural se mueve en su mayoría con bailarines que pertenecen al género popular: tango, salsa o bachata de acuerdo con las prácticas de cada región, razón por la cual pocas veces se contrata a bailarines de danza contemporánea o danza clásica. Este es el caso de la ciudad de Cali donde existe un alto consumo de salsa visto como un negocio de compra y venta de espectáculos que “profesionaliza” a los bailarines que viven netamente de estas prácticas, aunque en algún momento de sus vidas todos han hecho folclore (C. Monroy, comunicación personal, 4 de julio, 2020). Además, la participación en danzas tradicionales de Colombia se triplica, más que cualquier otra área de la danza, desde las regiones a diferencia de la capital (W. Berrío, comunicación personal, 3 de julio, 2020 y A. Nieves, comunicación personal, 18 de julio, 2020).

No obstante, los bailarines de danza contemporánea han logrado gestionar y abrirse a otros campos a partir de la creación de obras de música-danza y teatro-danza, lo que les exige ser gestores de sus proyectos e investigaciones y sugiere la formación de un artista danzario multidisciplinario, que además sea propositivo e integre varios saberes y haceres a su profesión. Paralelo a ello, existe una gran mayoría de bailarines de danza contemporánea que han decidido hacer de la danza su forma de vida profesional, por lo cual dedican la totalidad de su tiempo a la capacitación, formación, ensayos y presentaciones artísticas; contrario a otro

grupo de bailarines, como los de folclore, que tienen profesiones alternas o diferentes a la danza y, de acuerdo con el trabajo de caracterización de los bailarines de la ciudad, es de dicha profesión que viven (J. Bedoya, comunicación personal, 7 de julio, 2020), por lo tanto, deben dividir su tiempo entre trabajar y danzar.

Un aspecto importante de indagación en este punto de la investigación está relacionado con la caracterización de los docentes que enseñan DTC. A partir de los datos arrojados en las entrevistas realizadas se identifica la necesidad del conocimiento de la profesión de manera integral, el saber experiencial y el reconocimiento de la DTC como una práctica viva. De esta manera, el maestro de un programa universitario que forma artistas danzarios en el subcampo de la DT debe ser un profesional con formación disciplinar en el campo, en técnicas universales del movimiento, repertorios de la danza tradicional, antropología y sociología cultural colombiana y pedagogía. También se hace necesaria la experiencia en el campo como investigador-intérprete-creador, de tal manera que le permita comprender la tradición en la contemporaneidad, las realidades de la evolución de lo folclórico y superar los paradigmas de los folclorismos, las posturas ortodoxas y los modelos pedagógicos de la enseñanza tradicional (D. Rojas, comunicación personal, 4 de julio, 2020).

A nivel creativo, se requiere de un maestro con una mente contemporánea, con conocimientos de lo folclórico y de lo tradicional que dialogue con otras formas de la danza, que trabaje con otras áreas del conocimiento y las ponga al servicio del folclor (M. Lindo, comunicación personal, 4 de julio, 2020). Sumado a ello, se hace necesario el trabajo de campo permanente y constante en el contexto de la fiesta y en la cotidianidad de las comunidades, un sentido de semejanza con los campesinos, con las poblaciones indígenas, con las poblaciones afro y con las necesidades de los pueblos; solo así, el maestro comprende la realidad de la práctica, se deja permear de estas, se convierte en un conocedor de lo que va a enseñar, en un contador de historias (C. Monroy, comunicación personal, 4 de julio, 2020), “en una persona absolutamente respetuosa del saber, los saberes regionales y de los hacedores de la cultura” (A. Nieves, comunicación personal, 18 de julio, 2020).

A la educación universitaria en danza se le atribuye la formación investigativa y creativa, así como la formación en gestión y producción, pues se espera que los programas de formación profesional y sus egresados lideren la producción investigativa en todos los frentes y en especial en la DTC (J. González, comunicación personal, 4 de julio, 2020). De igual forma, en cuanto a la creación, se espera que cualifique a los bailarines profesionales formados en esta clase de danza para “romper esquemas”, desarrollando laboratorios a partir del movimiento, pero guardando planimetrías tradicionales. Por ello, los docentes que los forman deben tener un buen nivel de conceptualización y eso solo lo pueden hacer si tienen bases teóricas suficientes para desarrollar y transformar con fundamentos a partir de los conocimientos emergentes de la antropología cultural, de la teoría del arte, de

la historia y demás campos que se ocupan de las prácticas sociales como la danza (W. Berrio, comunicación personal, 3 de julio, 2020); “además debe liderar, motivar, animar y enseñar a sus estudiantes el sentido de pertenencia por las prácticas culturales de Colombia haciendo que los estudiantes se enamoren de la danza tradicional” (J. González, comunicación personal, 4 de julio, 2020 y A. Nieves, comunicación personal, 18 de julio, 2020).

A partir del análisis de los resultados obtenidos en las entrevistas, es posible concluir que el campo de la DTC requiere de una comprensión integral que permita entender la práctica desde su profunda complejidad y universalidad. En este sentido, una de las tareas de la academia es la de favorecer la ampliación de su campo de resonancia a partir de al menos dos de sus actividades esenciales: la generación y la divulgación del conocimiento. Además, es fundamental comprender la práctica desde su implacable diversidad, esto a través del desarrollo de didácticas y perspectivas metodológicas diversas que permitan al estudiante comprender la DTC como un elemento complejo, múltiple y vivo.

Análisis de los syllabus de la Profundización en Danza Tradicional Colombiana (PDTC) en el Proyecto Curricular Arte Danzario (PCAD)

A esta altura se hace necesario contrastar los hallazgos que emergen de la encuesta y de la entrevista con lo diseñado como propósito formativo en los syllabus que fundamentan la PDTC en el PCAD. Este análisis pretende evidenciar las perspectivas epistémicas, teóricas y metodológicas que se encuentran en el syllabus genérico de la profundización y en los syllabus de asignaturas que hacen parte de ella, de tal manera que permita comparar sus planteamientos con los resultados y percepciones de los encuestados, en relación con las necesidades del campo expresadas por los agentes expertos en las entrevistas realizadas. El punto de llegada será una propuesta de syllabus genérico ‘ajustado’ que contemple lo hallado en cada etapa de este estudio de pertinencia.

Justificación

Este componente contiene las razones, el por qué es importante la presencia de la DTC en la formación de artistas danzarios justificada de variadas maneras en los syllabus de la PDTC, los cuales contemplan aspectos que van desde resaltar las prácticas populares como epicentro corpo-cultural, simbólico y creativo, hasta el subvertir los aportes formativos técnico-corporales que la práctica de esta aporta para la configuración expresiva de los bailarines.

El syllabus que le da forma a la PDTC y que sirve de referente para gestionar los syllabus de las asignaturas que la estructuran, hace énfasis en dos aspectos:

- a. El por qué y para qué formar artistas danzarios con DTC.
- b. El por qué y cómo formar desde la PTDC artistas danzarios que ejerzan su profesión a partir del material de la DTC y su puesta en escena, es decir, el reconocimiento de la danza viva y folclórica como material para la creación escénica.

Para el primero, se reliva la idea de que un artista danzario es un artista capaz de percibir y construir su identidad cultural y personal, al tiempo que se compromete con la tradición cultural danzaria de su pueblo ejerciendo la innovación escénica, comprendiendo y traduciendo dicha tradición corpo-cultural con discernimiento y respeto. La motivación para este argumento justificativo es la dinamización del campo de la danza en Colombia, entendiendo que la tradición danzaria es contemporánea e interactúa con las prácticas escénicas que circulan en la contemporaneidad, como parte de las tensiones y relaciones entre los diferentes agentes del campo:

Podemos interactuar críticamente con lo contemporáneo si tenemos un sentido firme sobre quiénes somos, y esto incluye nuestro ser histórico; un ejercicio profesional, cualquiera que este sea, que no incluya el conocimiento de la tradición, carece de solidez, está a merced de los acontecimientos. En otras palabras: un artista danzario carente de sentido de la propia identidad, corre el riesgo permanente de generar obras, eventos o conceptos, sin identidad definida, estará a merced de los acontecimientos dirigidos y protagonizados por otros, incapaz de efectuar su propio cambio, el suyo, no el de las fantasías creadas por la moda y el consumo. (syllabus genérico PDTC)¹²

125

Así visto, un artista danzario colombiano posee o debe poseer de suyo, el conocimiento y el dominio práctico y simbólico-interpretativo de la DT, bien sea como material comprensivo que le permite interactuar profesionalmente con los diversos agentes y creadores del campo, o como material investigativo-creativo para la generación de obra desde técnicas y estéticas diversas. Esto, asumiendo que la identidad cultural danzaria significa e implica hablar de redes, y de flujos, de migraciones y moviidades, de instantaneidad y desanclaje (Barbero, s.f.). A la luz de este concepto de identidad, la PDTC asume lo tradicional no como una pieza de arqueología o como hechos del pasado que refieren exclusivamente a la memoria, en cambio sí como un hecho vivo que se transforma y hace parte de la contemporaneidad contextual. Ni la modernización exige abolir las tradiciones, ni el destino fatal de los grupos tradicionales es quedar por fuera de la modernidad.

12 El documento completo de syllabus genérico de la PDTC, así como también los syllabus de asignaturas, pueden solicitarse directamente ante el programa para su consulta: <http://fasab.udistrital.edu.co:8080/programas/pregrado/arte-danzario>

En esta perspectiva, formar a los artistas danzarios con DTC les permite valorar la cultura nacional en su diversidad y riqueza y utilizar sus referentes como fuente de creación con sello identitario, pero no de modo utilitarista, esto es, ejerciendo arbitrariamente un atrevido ejercicio de apropiación cultural, sino ejerciendo una suerte de ‘conciencia de sí’ que lo ubica en el útero de la cultura que le ha dado forma:

¿La construcción de un artista consciente de sí, y por lo tanto consciente de las relaciones que establece con los otros y con lo otro exige que, desde lo cognitivo, lo sensorial y lo emocional, pueda comprender los procesos mediante los cuales su realidad cultural ha sido conformada para poder entablar diálogos transformadores con el entorno. Esta exigencia debe tener en cuenta el recorrido histórico y social que ha conformado su corporeidad, de la cual la tradición entendida en un sentido amplio ha sido parte. (Syllabus genérico PDTC)

De esta manera la tradición, como expresión representativa regional vigente o como enunciado escénico actual, forma parte esencial de estudio y estructura a la danza como campo de conocimiento, puesto que “ninguna manifestación artística se da en un limbo ideológico, sino que surge como expresión simbólica de los grupos humanos y los contextos culturales que la contienen” (Syllabus genérico PDTC). El artista danzario así formado, tendrá la posibilidad de elaborar obras y discursos que articulen dinámicamente la memoria y la realidad actual de los pueblos que investiga, reconociendo la complejidad de la cultura, la sociedad y la construcción de la tradición a partir de la experiencia corporal.

En el segundo aspecto, se justifica la presencia de la DTC como profundización de posible opción para los futuros profesionales del arte danzario que busquen de manera consciente el estudio de lo popular danzario como lugar de creación políticamente situado. De esta manera, se busca articular los diferentes componentes de la formación del núcleo común con el estudio amplio de la danza situada en la cultura popular desde las dimensiones técnica, conceptual y creativa, asumidas todas en un sentido investigativo. Estas tres dimensiones buscan relacionar los saberes culturalmente adquiridos con su escenificación, reconociendo la relación integral entre tradición-contemporaneidad y las tensiones que emergen de esta en correspondencia con la relación de lo local y lo global. La DTC se ubica como elemento estructurante del complejo contexto espaciotemporal que representa la danza colombiana, y se asume como sistema de prácticas dinámicas y cambiantes de fundamental estudio en y para la práctica danzaria contemporánea.

La PDTC asume la tradición como un hecho dinámico que comprende costumbres, creencias, hechos, prácticas y objetos que integran la herencia y la transformación cultural de un pueblo. Dicha tradición es permanentemente incorporada y recreada por este grupo humano, en busca de un sentido vital que dé forma a lo simbólico de su acontecer cotidiano, siempre cambiante de acuerdo con el devenir de la historia vivida. Por consiguiente, la PDTC asume su acontecer investigativo-creativo bajo la premisa de que la cultura popular se transforma,

por ende, se debe comprender el pasado para entender en dónde está el proceso de cambio histórico del cual forma parte la creación danzaria propia del artista de la contemporaneidad que, en esta perspectiva, emerge como obra que conserva un sello identitario en el marco de las licencias que definen la estética del creador.

A partir de la justificación de la presencia de la DTC en la formación de artistas danzarios expresada en el syllabus genérico de la profundización, se desarrollan otros elementos justificativos en los syllabus de asignatura derivados como la asignatura DTC Generalidades, en cuyo syllabus se sitúa la DTC en su 'devenir' y 'porvenir', poniendo en evidencia que es un elemento que debe ser estudiado también como parte del futuro expresivo corporal y simbólico del pueblo, por tanto, de los artistas danzarios.

En la misma dirección se argumenta como aspecto formativo necesario el estudio de lo danzario en su relación con el acontecer cotidiano, con las celebraciones de la vida comunitaria y con el hacer expresivo y creativo. El ritmo vital, emocional y artístico es generado y aprendido a partir del juego en el que intervienen los aspectos rítmicos, vocales y de movimiento, así como la pantomima y la emulación; de esta forma las comunidades cantan y bailan para expresar emociones, sentimientos e ideas como un medio para la catarsis y el encuentro. A pesar de las influencias y transformaciones ocasionadas por los medios de comunicación masiva, las expresiones danzarias persisten aún en medio de transformaciones culturales y de requerimientos adaptativos inminentes, por esta razón la acción reflexiva e investigativa en diálogo con la academia pretende aportar a las resistencias locales en ámbitos globales, exaltando la singularidad simbólica que caracteriza a los pueblos.

Así visto, el accionar formativo de la PDTC implica una acción reflexiva que supere la premura y superficialidad de los aprendizajes despojándolos de las conexiones espirituales y psicosociales que originalmente componen. Hay un énfasis en superar el mero adorno exterior para asumir lo esencial y trascendente, a partir de estrategias didácticas que potencien el encuentro del estudiante con su ser interior para, desde allí, comprender su propio movimiento en relación con las diversas formas danzarias. Es un diálogo permanente entre el ser y el hacer, sustratos principales para la ejecución técnica y la interpretación en la danza.

Igualmente, se justifica la presencia de la DTC en el contexto formativo de artistas danzarios por el diálogo formativo e investigativo que promueve, pues su materia de estudio interroga permanentemente acerca del 'qué' y el 'cómo' enseñar la danza del pueblo a los estudiantes de arte que la asumirán como materia de comprensión, identidad y creación. El reto pedagógico de formar con DTC ubica al PCAD en una búsqueda constante en la que el estudiante es el protagonista de su proceso formativo, mientras que el docente es el creador de vivencias y estrategias que nutren el repertorio pedagógico que también encuentra asidero en las prácticas de la danza tradicional.

Al comenzar el proceso formativo, los estudiantes participan de la vivencia y comprensión de la corporeidad y los movimientos de la tradición en asignaturas como Generalidades I y II, desde una perspectiva metodológica que permite el aprendizaje por imitación, propio de la danza tradicional, pero también como laboratorio que le permite al estudiante indagar en su propio cuerpo para generar propuestas creativas, participando así activamente en los procesos de la clase. El objetivo es acercarlos de alguna manera a esas formas antiguas del aprendizaje, en las que los estudiantes pueden hacer un reencuentro consigo mismos mediante la indagación creadora, a la vez que asumen retos que desde la didáctica de la clase se sugieren. En suma, se busca que el aprendizaje no se realice solo por imitación sino por comprensión, poniendo en juego la sensibilidad y la capacidad creativa de los estudiantes.

En los syllabus direccionados a los contenidos de corte teórico y reflexivo, se hace énfasis en la relevancia del aprendizaje danzario a partir del reconocimiento de qué se es culturalmente y del saber dar cuenta del lugar de enunciación o contexto cultural al que se pertenece como artista situado, cuya forma ha sido definida por el contexto histórico, político y cultural del ámbito social al que se pertenece. La formación teórica e investigativa en este programa se justifica como parte constitutiva de un entorno formativo intelectual, que pretende entender la complejidad de los procesos que dinamizan el trabajo de bailarines, coreógrafos y maestros; procesos tales que enfrentan y exceden la labor de los hacedores de la danza, en una multiplicidad de problemas que van desde políticas gubernamentales hasta situaciones pedagógicas particulares. Todo ello supone la complejidad del cuerpo danzado que construye sentidos en su práctica cultural, social y artística en el contexto en que se desarrolla, e implica procesos de pensamiento-acción-reflexión y el método de ejecutar-observar-registrar. Ello provoca conocimiento propio, conocimiento como habilidad, conocimiento social y búsqueda colectiva de conocimiento.

La complejidad actual del campo de la danza en Colombia y el mundo, compromete a los procesos formativos profesionales en su construcción y define otros ámbitos de urgente abordaje como son los sustentos teóricos o ideológicos que acompañan la práctica viva, o pasiva, de la danza, evidenciando la relación ética-estética y política que porta. Las perspectivas teóricas del folclor, las configuraciones estéticas y los discursos que fundamentan las prácticas en danza, constituyen temáticas pertinentes que las asignaturas teóricas abordan de forma investigativa en su búsqueda de pertinencia y coherencia como actor interesado dentro de la estructura de campo del arte danzario. Hablar de la 'danza folclórica y tradicional colombiana' junto a la llamada 'danza académica', implica enfocar la mirada en la historia y en la teoría de la danza en Colombia. Sin embargo, la danza vive una vitalidad efímera del instante que hace que nos enfrentemos al olvido y tengamos una cierta predisposición a ser una comunidad "sin historia", ya que no recordamos ni las estructuras, ni los personajes, ni los problemas y sus

alternativas múltiples de solución, y por esto siempre consideramos que somos los primeros en descubrir lo que épocas anteriores habían ya confrontado.

Frente a este hecho, el Seminario de Danza Tradicional Colombiana en el marco de las otras asignaturas teóricas de la PDTC, propone adentrarnos en la observación minuciosa del folclor danzario como hecho corporal y escénico de la contemporaneidad, descubriendo y diferenciando épocas y periodos, concepciones espaciotemporales y variadas, y a veces disímiles, investigaciones sobre el movimiento y el gesto que porta el cuerpo memoria, con el fin de conectar diferentes hilos de la historia de la danza folclórica colombiana con la cultura del cuerpo que la vivencia y promueve; desde una perspectiva objetiva, analítica y crítica que permita al estudiante comprender los contenidos culturales de la tradición como herramienta expresiva para la creación e interpretación danzaria.

Por otro lado, tal como se enuncia en el fundamento de la asignatura Metodología de la Enseñanza de la Danza Tradicional, los estudiantes y egresados del PCAD son requeridos con frecuencia como talleristas, tutores para la formación corporal, entrenadores de danza o dinamizadores culturales a partir de la DTC. Dichos requerimientos profesionales justifican la formación reflexiva centrada en las didácticas danzarias culturalmente situadas, que brindan herramientas encaminadas a colaborar con la estructuración consciente de procesos técnico-creativos para el cuerpo danzario con miras a generar productos artísticos, sin pretender agotar el tema pedagógico, cuya especificidad disciplinar amerita una formación diferenciada y profunda.

La danza llamada “tradicional colombiana” enfrenta debates que tienen que ver con la condición simbólico-patrimonial que porta. Son pocos los programas académicos que abordan este campo de la producción cultural en Colombia y escasean los estudios acerca de la conveniencia, o no, de ciertas prácticas educativas encaminadas a enseñar las llamadas “danzas folclóricas” con conciencia plena, conservando los sutiles matices de su condición patrimonial y su verdadera función social y cultural. En consecuencia, se propagan transformaciones poco documentadas de lo patrimonial, lo que conlleva la ausencia de argumentos formativos y escénicos sólidos. Dada esta situación, se justifica la formación de artistas danzarios desde, con y para la DTC teniendo en cuenta que el mayor grupo de practicantes de danza en Colombia es el de la danza tradicional y folclórica. Es indudable que en nuestro extenso territorio la DT ocupa cada centímetro de espacio geográfico en el que haya un habitante, pues la corporeidad que danza su propia cultura es de común encuentro en cada departamento, municipio o paraje de nuestra nación; por tal razón, todo artista danzario se verá implicado de diversas maneras con el ámbito formativo-creativo en relación con la tradición inmersa en los cuerpos culturales propios de cada lugar. En ese sentido, la DT se constituye como un aspecto relevante del repertorio formativo del PCAD.

Haciendo gala de la comprensión de esta tarea formativa, se enuncia en el syllabus del Seminario de Danza Tradicional Colombiana que un artista consiente de sí mismo y de las relaciones que establece con su entorno, debe ser formado desde lo cognitivo, lo sensorial y lo emocional, para comprender los procesos mediante los cuales se configura su realidad cultural y pueda entablar diálogos transformadores con ella. Esta exigencia debe tener en cuenta el recorrido histórico y social que ha conformado su corporeidad dentro del espacio-tiempo que habita. Para ello, se le forma en el reconocimiento de la historicidad del hecho dancístico folclórico, en el análisis de las múltiples perspectivas que lo han fundamentado y deconstruido, en la práctica del ejercicio apreciativo y crítico de la puesta en escena de la tradición a lo largo del tiempo en diferentes contextos espaciales y socioculturales. Estos serán los pilares que darán forma al profesional egresado de la Universidad Distrital y que haya cursado este seminario del PCAD, de manera tal que conozca y diferencie la práctica en la contemporánea tradición danzada colombiana y su particular estilo.

Las manifestaciones artísticas en nuestro país reflejan las polarizaciones que se generan entre individuos, tendencias y movimientos, tanto en las relaciones con la normatividad y las instituciones que la promueven como en las deseables diferencias ético-estéticas que definen su lugar de acción y de interacción con la realidad. El desconocimiento histórico y la falta de estrategias de fundamentación conceptual y formativo-expresivas de la gran mayoría de nuestros artistas de la danza, contribuyen al desgaste en la gestión y a la limitación en la proyección de dichas manifestaciones. Es así, como se hace fundamental percatarse de que para comprender en presente nuestro entorno dancístico e interactuar de manera pertinente con él, es fundamental aproximarse a marcos teóricos e ideológicos que descoloquen las formas habituales de hacer danza tradicional y folclórica en Colombia. Para ello, se hace indispensable revisar perspectivas interdisciplinarias que, desde nuestro ámbito, permitan el análisis crítico, la reconstrucción teórico-histórica y la transformación escénica del quehacer de la danza en nuestro país. (Syllabus de la asignatura Seminario de Danza Tradicional Colombiana)

Finalmente, respondiendo desde los syllabus de la PDTC a la pregunta de ¿por qué formar bailarines con DTC?, encontramos que esta ha gestado su práctica formativa en estrecha relación con la música como componente fundamental para la expresión y configuración de los colectivos culturales. En sus elementos constitutivos, la música determina el carácter de la danza en su contexto cultural particular, además, es un referente importante que guía la relación ritmo-movimiento. Danzar es sin duda una experiencia musical, lo cual fundamenta su inclusión en la formación de bailarines con el fin de incorporar habilidades y herramientas que permitan mayores alcances en sus desempeños. La claridad conceptual sobre los elementos musicales brinda herramientas útiles para la creación, la comunicación, el análisis del movimiento y la referencia a eventos sonoros o musicales. Es indudable su aporte en el quehacer de coreógrafos, intérpretes, directores, pedagogos y gestores, porque la relación música-danza no es solo una relación disciplinar, sino, ante todo, una relación personal, sensible y

afectiva que tiene especial énfasis en la formación de bailarines en y desde la DTC. Sumado a ello, se observa que los syllabus de la PDTC plantean su respuesta al qué enseñar en un tejido que correlaciona objetivos, competencias y temáticas, las cuales, en conjunto, propenden por formar a un bailarín con sello identitario.

Objetivos generales

Los objetivos generales expresan elementos de gran relevancia que responden a la pregunta sobre qué enseñar. Entre ellos se consideran la importancia de la investigación, el reconocimiento de la tradición y las manifestaciones del pueblo. En los espacios académicos de Danza Tradicional Generalidades I y II, podemos observar que se abordan los elementos básicos fundamentales de las corporeidades de la danza tradicional, la apropiación desde el movimiento, la forma antropomorfa y el ritual para una comprensión e incorporación de los diversos cuerpos culturales que somos como país y la interiorización de tal diversidad. En los syllabus de asignaturas asociados a las danzas regionales, se puede identificar que se expresan objetivos formativos relacionados con la apropiación de herramientas básicas de ritmos y aires de la región. En otros espacios académicos de tipo teórico, como el Seminario de Danza Tradicional Colombiana, encontramos que los objetivos se enfocan hacia la investigación, la conversión de códigos culturales y el respeto por la tradición y lo ancestral.

Objetivos específicos

Los objetivos específicos de la PDTC que se proponen en los syllabus se pueden organizar en dos componentes que son tendencia en las materias, convirtiéndose en el pilar formativo de cada una de ellas. Encontramos objetivos como:

- a. La investigación y la construcción de soportes teórico-prácticos de cada región, aplicados a la expresión tradicional y la interpretación para la puesta en escena como oficio de un artista danzario.
- b. El reconocer a los estudiantes como individuos investigadores y creadores con un gran sentido de reflexión crítica a partir de la tradición, que también incorpora los contenidos culturales y los toma como herramientas metodológicas de expresión-interpretación en, con y desde la tradición.

Estos objetivos están en correspondencia con los dos componentes disciplinares presentes en las asignaturas de la PDTC: danza y música, permitiendo que el estudiante articule los lenguajes propios de cada uno de ellos y los apropie con mayor conciencia.

Competencias

Las competencias de formación aluden al qué enseñar. Las que se proponen en el marco de los syllabus de los espacios académicos de la PDTC están definidas en tres ejes:

- a. De contexto: el ser y su relación con el entorno
- b. Básicas: ser y saber
- c. Laborales: saber hacer

Las competencias asociadas al *ser* expresan aspectos relacionados con la identificación de especificidades de la DT en el marco de la danza en Colombia, la conciencia de la apropiación cultural en Latinoamérica, el desarrollo de distintos modos de pensamiento (sistémico, complejo, estético, social, crítico y reflexivo), entre otros. En cuanto a las competencias *básicas*, por mencionar algunas, se declaran la apropiación de herramientas de interpretación de manera diferenciada de cada una de las danzas en su contexto, comprendiendo conceptos y prácticas en el campo de la DTC. Por último, las competencias *laborales* que tributan a la identificación de la construcción de la danza desde el contexto cultural y desde el movimiento natural, articulan los conocimientos en torno a la construcción conceptual, la formación corporal y el desarrollo creativo en/con/desde la DTC, entre otros.

Contenidos temáticos

De manera general, los contenidos de las asignaturas de DTC se enuncian en el syllabus genérico de la profundización a partir de preguntas que orientan el deber ser de las temáticas específicas, de acuerdo con cada uno de los núcleos de formación. En este sentido, en el núcleo común los contenidos se proyectan de tal manera que le permitan al estudiante reconocerse como producto de los fenómenos propios del espacio-tiempo que habita, mientras que en el núcleo de la profundización se orientan para que los estudiantes potencien habilidades, destrezas y conceptos corporales propios de la DTC. Se identifican áreas temáticas transversales en todos los syllabus, las que se describen a continuación.

En primera instancia, se destaca un *componente técnico* que se centra en la educación corporal del bailarín para la ejecución de la danza en general y de la DTC en particular, a partir de la sensibilización corporal frente al centro energético, la música, el espacio y el contexto; el desarrollo de las cualidades físicas del movimiento, la independencia segmentaria y las capacidades de observación, mimesis e interpretación de la DTC en las regiones Caribe, Andina y Pacífico. Ya en el nivel de la profundización, este *componente técnico* se enfoca en la preparación del cuerpo y la mente para la posterior interpretación de los bailes regionales

colombianos, a partir de la especificidad técnica del cuerpo cultural propio de cada una de las regiones anteriormente mencionadas, además de las regiones Amazónica y Orinoquía.

En cuanto a la bibliografía que soporta los contenidos de dicha educación corporal, el syllabus genérico declara como obligatorios algunos textos de disciplinas como la expresión corporal, la educación física, la psicomotricidad y la educación somática; sin embargo, no se evidencia la presencia de estos al interior de los syllabus y planes de curso de las asignaturas; en cambio, sí hay una reiterada presencia de textos que aluden a los repertorios zonales, manuales de danza y coreografía en determinadas regiones del país, memorias de fiestas, danza, música y etnomusicología.

Se identifica al interior de los syllabus un vínculo entre lo que llamamos el *componente musical* y el *componente danzario*, en la medida que asocian el desarrollo de los códigos danzarios de cada región con sus respectivos códigos musicales. Así, se proponen temas en torno al ritmo, el cuerpo y el instrumento; la movilidad articular generada por lo sonoro y la exploración del cuerpo como instrumento que produce sonido; la apreciación sonora, visual y audiovisual; las cualidades y calidades del movimiento en relación con el sonido y sus propias cualidades; la interpretación y creación sonora y corporal. Todo ello en relación con los ritmos matrices caribeños, andinos y del Pacífico colombiano; los pasos, movimientos y gestos de sus danzas incorporando, tanto lo zoomorfo, como aquellas que incluyen relaciones de pareja y de grupo. Por otro lado, en la profundización se relieves las principales células rítmicas, aires y géneros musicales de cada una de las regiones, incluidas la Amazonía y la Orinoquía, vinculados a sus expresiones danzarias, además de los diferentes repertorios del folclor colombiano. Estos contenidos se apoyan en los estudios antropológicos de la danza y la teoría del folclor, siendo muy recurrente en los syllabus la citación de autores como Guillermo Abadía Morales, Harry Davidson, Carlos Miñana y Octavio Marulanda, entre otros.

En una perspectiva teórica, y de manera transversal en ambos núcleos de formación (básico y de profundización), se identifica un *componente simbólico-cultural* que incluye temas como el folclor, la tradición, la identidad, los objetos y símbolos de cada una de las regiones colombianas; la cultura como construcción de sentido desde diferentes perspectivas como lo urbano, lo latinoamericano y lo moderno en relación con el folclor y la tradición; el mestizaje, el sincretismo y la hibridación; las industrias culturales; la danza tradicional y el arte danzario en escena; el folclor como objeto de conocimiento; la estética de la danza tradicional. Además, un *componente histórico-social* cuyos contenidos giran en torno al análisis de las condiciones históricas, políticas, económicas y sociales de los territorios a estudiar asociados con la tradición, la danza y el folclor; la DT como campo teórico de conocimiento; la historia de la danza folclórica colombiana. Ambos, los dos componentes mencionados anteriormente, en el marco de un

tercero, el de *pensamiento crítico*, para potenciar en los estudiantes el hábito de leer, escribir y argumentar con el pretexto de la DT.

El material de trabajo de los tres componentes mencionados en el párrafo anterior se extrae de libros, textos y documentos que desarrollan teorías de estudios decoloniales y pensamiento latinoamericano con autores como Néstor García Canclini, Nina S. de Friedman, Serje, Enrique Dussel, Fals Borda, Levi-Strauss, Jatami, Katya Mandoki, entre otros. Es importante mencionar que dichos autores no son citados en todos los syllabus o planes de curso de las asignaturas revisadas, e igualmente, en algunos de ellos se presentan como bibliografía obligatoria, es decir, que se tiene en cuenta para la evaluación, y en otros se presentan como bibliografía complementaria.

Entre los hallazgos que esta lectura de los contenidos de syllabus y planes de curso le aportan a la construcción del estado del arte de la presente investigación, se puede mencionar una fuerte presencia del *componente de investigación-creación* en cada uno de los espacios académicos de contenido práctico, que contiene temáticas de investigación, composición, interpretación y puesta en escena para crear y recrear, personal y escénicamente con y en la DT. Consideramos que sería muy interesante, y generaría un gran aporte al campo de la DT, si estos procesos se sistematizan y se publican como producto resultado de investigación-creación desde los espacios académicos de la PDTC y del PCAD, de tal manera que sean fuente de consulta para la comunidad en general. Por otro lado, en cuanto a este *componente de investigación-creación* llama la atención el hecho de que, aun evidenciando su reiterada presencia en las áreas temáticas de cada una de las asignaturas de contenido práctico, no se manifiesta una contundente presencia de material bibliográfico que la soporte. Muy pocos de los syllabus proponen textos de la expresión corporal, la teoría estética y casi ninguno de la composición en danza.

Por último, en el núcleo de la profundización se identificó un *componente pedagógico* cuyos contenidos giran en torno a la enseñanza-aprendizaje tanto de la danza tradicional como de la danza folclórica colombiana. De esta manera, las temáticas propuestas parten del reconocimiento de conceptos como tradición, folclor, danza y cultura, en relación con metodologías y didácticas, tanto tradicionales como contemporáneas, para transmitir-apropiar el saber danzario, a la luz de referentes bibliográficos que abordan estudios antropológicos de la danza y la teoría del folclor, además de autores que desarrollan modelos pedagógicos, prácticas pedagógicas y didácticas de la enseñanza de la danza.

Metodologías

La pregunta por ¿cómo está fundamentada la formación a partir de estos syllabus? nos permite abordar las metodologías empleadas, entendidas como las estrategias que responden al cómo enseñar y al desarrollo de la planificación del hacer; es decir, cuáles son las actividades que posibilitarían, con el uso de diferentes

recursos, alcanzar los objetivos de formación propuestos. De manera general las metodologías están clasificadas en seminarios, talleres, clases magistrales, ensambles, prácticas, conversatorios y exposiciones. Dichas metodologías están atravesadas por procesos analíticos de investigación, creación e interpretación donde se distingue entre el rol colectivo e individual de los estudiantes y se establecen sistemas de evaluación valorando con mucho énfasis la asistencia, presencia y participación durante los procesos. Se adjetiva al folclor colombiano como triétnico y se pretende indagar en las manifestaciones artísticas que lo caracterizan.

Teóricamente la producción de conocimiento se da mediante la preparación de un tema, la exposición y el debate, generando como resultado productos escritos que dan cuenta de lo vivido en el espacio académico. Tanto en los procesos teóricos como en los prácticos, la metodología propuesta requiere que el estudiante se prepare corporal e intelectualmente con antelación.

Dentro de las asignaturas prácticas se busca el desarrollo de capacidades técnicas y expresivas, en un principio como base para la interpretación de los repertorios de DTC y posteriormente a nivel de profesionalización para la decodificación de los cuerpos culturales. En este sentido, se aborda desde la corporeidad la relación entre el maestro, el estudiante y la región territorial a tratar siendo relevante el contexto, la ubicación, la identificación de las comunidades en cuestión y las exigencias corporales propias de tal danza. Los procesos creativos que se dan mediante la investigación del movimiento y las prácticas interdisciplinarias, como los ensambles, se abordan como propulsores de la autonomía y generación de identidad en el estudiante. El trabajo es presencial, autónomo y cooperativo.

En estas propuestas metodológicas se reconocen los saberes de los cultores a través de espacios donde ellos interactúan con los estudiantes, por ejemplo, en la asignatura propiamente de Metodología, la cual podría devenir en un futuro como guía de procesos formativos, se parte de un fundamento teórico que es analizado críticamente, luego se analizan metodologías ya propuestas por dichos sabedores regionales y finalmente se generan los propios aportes. Por otro lado, con relación a esta interacción, en el syllabus genérico de la profundización aparecen dos tipos de acercamiento al trabajo de campo como son, la entrevista a un cultor y la observación, y análisis de una puesta en escena de danza tradicional referida al tema regional en cuestión.

Finalmente, la bitácora como herramienta metodológica aparece, pero solo dentro de las asignaturas electivas de la profundización y la de trabajo de campo de la asignatura DTC Amazonía y Orinoquía. Aspecto que resulta relevante en una profundización cuyo epicentro es el estudio de la DTC y esta se puede estudiar en los territorios como danza viva y en los escenarios del folclor.

Evaluación

Respecto a la forma de evaluación por parte de los docentes para con sus estudiantes dentro de los espacios académicos consignados y establecidos directamente en el syllabus, se evidencian en su mayoría formas cuantitativas y cualitativas relacionadas a la asistencia, puntualidad y participación; procesos técnicos, capacidades físicas y competencias; procesos analítico-investigativos; espacios de creación e investigación-creación. Aparecen también diferentes tipos de evaluación (autoevaluación, coevaluación, metaevaluación y heteroevaluación) y claramente la apreciación de los productos finales en las premuestras, muestras y trabajos finales que también tienen valor dentro del plan de estudios.

En cuanto a la asistencia se designa un porcentaje entre 10 % y 15 %. Por ejemplo, con un 10 % por corte e incluyendo la participación se prioriza en las calificaciones a la acción práctica en general; y con 15 % se prioriza la evaluación en los procesos analíticos y críticos de manera individual y técnica-corporal del estudiante. Claramente dentro de la práctica como estudiante, las inasistencias no son tan relevantes a nivel cuantitativo, sino que estas se relacionan directamente con vacíos temáticos que retrasan los procesos de aprendizaje.

No obstante, los contenidos y las temáticas de las clases a nivel técnico en paralelo al desarrollo de las capacidades físicas son evaluadas de manera individual: coordinación, relación cuerpo-sonido, reconocimiento de músicas, pasos, desplazamientos y figuras básicas; y de manera grupal: la creación. En algunas asignaturas se evalúa el desarrollo del carácter, la musicalidad, la técnica, la destreza y habilidades físicas alcanzadas en la realización de los ejercicios. A nivel técnico-musical se evalúa la interpretación musical rítmica binaria y ternaria con diferentes modalidades de percusión (corporal, vocal e instrumental). En general, se deduce que la evaluación es cualitativa, ya que no existen valores registrados.

Por otra parte, “el riesgo creativo”, que alude a la actitud de los estudiantes para atreverse a proponer y componer danzariamente, da cuenta de los fines creativos que se pretende despertar en ellos y es uno de los ítems centrales a evaluar en varias asignaturas. Algunas de las que competen al contenido musical, destinan el 10 % de la nota a la creación de ejercicios rítmicos y a la sistematización en partitura rítmico-corporal, también trabajos en casa individuales y grupales. En general aparece la investigación-creación como elemento a evaluar y se destina el 10 % de la nota por corte en un 40 % de las asignaturas. Hasta este punto, se evidencia la necesidad de establecer valores más uniformes para la evaluación y enunciar con claridad los criterios a evaluar y la participación de los estudiantes en ella.

Por otro lado, en algunos espacios académicos aparece la metaevaluación entendida como un análisis de la forma de evaluar, tanto al docente como a los estudiantes, de la mano de la autoevaluación, la coevaluación y la heteroevaluación que se da en todas las asignaturas según lo registrado. Este dato se asume en esta

investigación como un aspecto particular que merece atención, porque aporta a la cualificación de las materias. Finalmente, durante los parciales finales se evalúan las puestas en escena, la construcción de textos reflexivos como soporte de la práctica, la disposición en colectivo, la profundización de conocimientos teóricos y bitácoras. En algunas asignaturas se otorga gran peso evaluativo a estos resultados finales que, en muchos casos se hacen públicos y con formatos escénicos o expositivos.

En síntesis, se puede decir que en un 60 % de las asignaturas se discriminan las formas cualitativas de evaluar durante el proceso; sin embargo, no se percibe a profundidad la manera de evaluar/calificar en algunas asignaturas, puesto que no aparece claro en su correspondiente syllabus. Los contenidos de las asignaturas se diseñan y distribuyen por cortes, donde la muestra final corresponde a la evaluación del tercero de ellos. La evaluación, y su correlación con los objetivos y competencias de formación, es un aspecto de urgente intervención al interior del programa, pues siendo está el punto de llegada se constituye en el momento de consolidación de gran parte de los procesos formativos. Esto no está suficientemente discriminado o descrito en los syllabus de la PDTC del PCAD.



Capítulo 6

Declaratorias y debates teóricos emergentes de la investigación

139

La Danza Tradicional (DT) como ámbito formativo enfatiza en las prácticas danzarias del pueblo, bien sean funcionales vivas o folclóricas. Formar artistas danzarios con Danza Tradicional (DT) y fortalecer su escenificación, son objetivos que permiten dar sustento a la práctica danzaria de la contemporaneidad, en la que se reconoce la vigencia de lo tradicional como elemento vital, constitutivo de las subjetividades colectivas e individuales. Dicha apuesta formativa resuena en aquellos programas de danza en el ámbito local, nacional e internacional, que incluyen dentro de la formación de artistas danzarios profesionales la DT como insumo para dar estructura pertinente, contextualizada y de calidad a los bailarines y creadores contemporáneos de este arte escénico.

La presencia de la DT en el marco de un programa universitario que forma profesionales en arte danzario implica generar diálogos entre tradición y contemporaneidad, entre la danza del pueblo y aquella que se asume desde la academia. Para abordar estas tensiones que se generan, aparecen interrogantes que involucran lo investigativo-creativo y van desde la pregunta por la interacción con las comunidades para identificar, vivenciar y recopilar sus prácticas danzarias, hasta responder a la pregunta por la manera de producir obras de arte que, de manera consciente, respetuosa e intencionada, la escenifiquen comprendiendo y resonando con las realidades de los contextos de la danza del pueblo.

Para aproximarnos a posibles respuestas se hace necesario pensar la creación como un devenir que implica sensibilidad, rigor, conciencia y comprensión de aquello que se convierte en su detonante: la DT y sus múltiples formas de escenificación. Proponemos entonces un diálogo teórico con algunos autores y unas reflexiones y declaratorias conceptuales que emergen de esta investigación, las cuales consideramos sirven de referente epistémico y metodológico para contribuir a la tarea de formar artistas danzarios con el aporte de la tradición popular.

La danza tradicional en la profesionalización de bailarines

Alrededor de la formación profesional en danza, la DT es relevante como tema de estudio que permite promover el dominio corporal, la comprensión contextual y el análisis funcional y simbólico del gesto-movimiento. Se le asume como motivo central en el desarrollo de procesos investigativo-creativos que usan el referente cultural y la vivencia previa a la composición escénica, y sus metodologías aúnan el arte danzario, las manifestaciones tradicionales y el aula de clase, evidenciando que la inquietud formativa a partir de la práctica danzaria del pueblo es relevante.

Los profesionales de la danza compiten en espacios laborales y artísticos en contextos tanto locales como internacionales; como efecto de ello, los bailarines migran y se vinculan a circuitos artísticos internacionales, intercambiando y compitiendo con bailarines formados en programas que dan relevancia a la DT, y evidencian su sello estilístico y sus destrezas particulares en los cuerpos de sus ejecutores. En esta perspectiva, es notorio cómo los programas de formación danzaria profesional de países iberoamericanos abordan la DT como elemento estructurante de los currículos y la incluyen en los planes de estudio con diferentes pesos, dejándonos ver comparativamente, la relevancia dada a la misma en las metas de formación profesional de bailarines.

El artista profesional de la danza ejerce un importante papel frente a la conservación de las tradiciones y la historia cuando en su ejercicio creativo despliega sentido de pertenencia e identidad con su patrimonio nacional, evidenciando la coexistencia de la práctica dancística con las poéticas de lo popular en interlocución entre sus formas rituales-colectivas y el espectáculo teatral. Por ello, muchos procesos formativos de bailarines incluyen el dominio de la danza folclórica como técnica y los conocimientos teórico-conceptuales y prácticos que la caracterizan, en diálogo con las artes, la música del movimiento, la creación-movimiento, los medios de expresión, interpretación y la comunicación. Dichos artistas se forman alrededor de la estética de la cultura tradicional popular, ampliando la perspectiva de esta con fines de proyección local, nacional o internacional.

En suma, la DT ha sido tema central que acompaña la formación de los artistas profesionales de la danza tanto a nivel nacional como internacional, demostrando su increíble aporte en la grafía técnica, creativa e interpretativa de los bailarines en la contemporaneidad.

Pertinencia de formar bailarines profesionales con danza tradicional colombiana

De acuerdo con la perspectiva de los expertos del campo danzario el estudio de la DT debería ser materia obligada en carreras universitarias donde se formen bailarines profesionales, no solo por su valor expresivo sino, ante todo, por el tremendo aporte que hace para la comprensión interpretativa de las diversas corporeidades que emergen de los contextos geográficos e histórico-culturales de cada entorno cultural.

Formar artistas danzarios con DT es diferente a formar folclorólogos o folcloristas, e implica entrenamiento técnico y análisis semiótico del gesto cultural para la transformación de un cuerpo cotidiano hacia un cuerpo escénico; implica formación conceptual, formación práctica para la creación danzaria y formación del pensamiento crítico y del saber disciplinar. Pero ante todo implica formar para la puesta en escena de las corporeidades de los pueblos diversos al interior de procesos creativos cuyo fin es la obra de arte, aspecto que requiere traducciones culturales y apuestas compositivas con lenguajes y herramientas dirigidas a públicos actuales. Dichas implicaciones comprometen el diseño curricular no solo de la Profundización en Danza Tradicional Colombiana (PDTC) del PCAD, sino de todo programa formativo incluyendo: cursos preparatorios, pruebas de admisión y procesos de inducción para inicio de carrera o para la elección de énfasis danzario.

En esta vía destacar en la inducción de estudiantes la apuesta formativa del programa desde la DTC como elemento del núcleo común de este programa, implica afirmar que todo artista danzario debe conocer la tradición danzaria de su país, y esta es una apuesta política que define al PCAD. Un artista danzario o ‘de la danza’ en el PCAD es un profesional del arte, entrenado en diversas técnicas que disponen su cuerpo para la interpretación escénica desde el gesto movimiento, que presenta el propio ser y representa diversos contenidos a partir de la construcción creativa individual y colectiva. A partir de sus dominios corporales y del conocimiento sensible, está en capacidad de engendrar obras de arte bien sean disciplinarias o interdisciplinarias. Formado en la investigación-creación estudia los quehaceres socioculturales, creativos y académicos del campo de la danza y sus expresiones poéticas y prosaicas.

Este estudio evidencia que la DT es objeto de indagación y entrenamiento, así como fuente técnica, gestual-simbólica y cultural de creación. Su contenido vivo y dinámico forma parte de la génesis y la transformación de la danza en cada país y, por tanto, es objeto obligado de estudio bien sea como contenidos, entrenamientos o repertorios para bailarines de otros géneros, o como epicentro de entrenamiento técnico, escénico o creativo. En cualquiera de estas áreas, la práctica de la DT es material de altísimo aporte en la configuración expresiva de los bailarines.

En Colombia, dado que el material fuente para el entrenamiento corporal-escénico proviene de la diversidad de corporeidades culturales del país, se requiere disponer los cuerpos de los intérpretes a partir de didácticas que indaguen acerca de los entrenamientos que predisponen a la caracterización de los sujetos colectivos regionales, planteando regularidades y especificidades que compensen la distancia cultural y los dominios técnico-corporales, simbólicos y musicales que aportan las prácticas existenciales de los sujetos en los territorios.

De igual forma, es necesario develar el continuo aporte a la creación escénica que hace la danza viva y folclórica como material diverso que expresa la singularidad cambiante del pueblo colombiano, aspecto que compromete a la formación y a los formadores desde la tradición danzaria con la investigación-creación como método sistemático y riguroso, que asume la tarea de la creación como práctica de *traducción* cultural responsable y respetuosa, y que evidencia las licencias del creador, su criterio y su estilo particular, puesto que, como ya se ha afirmado, un artista danzario es un artista capaz de percibir y construir su identidad cultural y personal al tiempo que se compromete con la tradición cultural danzaria de su pueblo, ejerciendo la innovación escénica, comprendiendo y traduciendo dicha tradición corpo-cultural con discernimiento y respeto, como lo menciona el Proyecto Educativo del Programa (PEP) del PCAD (UDFJC, s.f.a).

El hecho creativo con la DT de los pueblos es, de suyo, un ejercicio bidireccional. La obra inspirada en la expresión sintiente de la gente y en sus modos de ser y hacer al ser hecha pública, causa y refleja a las comunidades, que lejos de ser meras receptoras pasivas, elaboran sus propias representaciones, de sí mismas y de sus entornos; por ello, un artista danzario es un dinamizador del campo de la danza, interactúa con dos mundos aparentemente disímiles, esto es, el de la danza en las comunidades que la realizan, y el de la creación escénica y sus múltiples maneras de ser y de hacer. Así visto, un artista danzario colombiano posee o debe poseer el conocimiento y el dominio práctico y simbólico-interpretativo de la DT, bien sea como material comprensivo que le permite interactuar profesionalmente con los diversos agentes y creadores del campo, o como material investigativo-creativo para la generación de obra desde técnicas y estéticas diversas.

Si bien formar a los artistas danzarios con DT les permite valorar la cultura nacional en su diversidad y riqueza para utilizar sus referentes como fuente de creación con sello identitario, en un sentido ético se debe advertir del peligro que entraña el uso utilitarista de los saberes y prácticas de los pueblos, en especial la práctica generalizada de la *apropiación cultural*¹³; por ello, se les debe formar para

13 “Según el Diccionario de Cambridge, apropiación cultural es ‘el acto de tomar o usar cosas de una cultura que no es la tuya, especialmente sin demostrar que entiendes o respetas esta cultura’. || Por lo que la adopción —a menudo no reconocida o inapropiada— de las ideas, prácticas, costumbres e indicadores de identidad cultural pertenecientes a un grupo por parte de miem-

investigar-crear ejerciendo una suerte de ‘conciencia de sí’ que los ubica en el útero de la cultura que les ha dado forma y al interior de la cual ejercen responsablemente su derecho de recrear, reconociendo y evidenciando la diferencia entre ‘los otros’ y la propia singularidad creadora¹⁴.

La tradición como expresión representativa regional vigente o como enunciado escénico actual, forma parte esencial de estudio y da forma a la danza como campo de conocimiento. El estudio de lo popular danzario es, así visto, un lugar de creación políticamente situado en la cultura popular y reúne las dimensiones técnica, conceptual y creativa, asumidas todas en un sentido investigativo. Por ello, relacionar los saberes culturalmente adquiridos con su escenificación debe ser, a su vez, una práctica consciente y situada ético, estética y políticamente.

La DT como materia de estudio interroga permanentemente acerca del ‘qué’ y el ‘cómo’ enseñar la danza del pueblo a los estudiantes del arte danzario que la asumirán como materia de comprensión, identidad y creación. La formación teórica e investigativa de la danza es motivada por la multiplicidad de problemas que van desde la posibilidad de su reconstrucción, hasta la necesidad de explorar cómo influye y se ve influida por la formación social en que se desarrolla. Esto, para fines de nuestro estudio, justifica la formación de artistas danzarios desde, con y para la DTC, reconociendo además que el grupo de practicantes de danza más numérico en Colombia, “un país que baila”, es el de la danza tradicional y folclórica. Es decir, que la corporeidad que danza su propia cultura es de común encuentro en cada departamento, municipio o paraje de nuestra nación, por lo que cualquier artista bailarín que desee dedicar su vida al trabajo en, con y para la danza, se verá implicado de muchas formas con el ámbito formativo-creativo para la reproducción del conocimiento y la tradición inmersos en los *cuerpos culturales*.

bros de otro grupo que tienen mayor privilegio o poder se le conoce como apropiación cultural, indicó la profesora de sociología en la Universidad de Kansas Kelly H. Chong a CNN vía correo electrónico. || Por su parte, Nancy Wang Yuen, socióloga y autora que escribe sobre raza y representación, explicó a CNN que cuando una cultura se inspira en otra cultura es una cosa, ‘pero si afirman mejorar y faltan el respeto a la cultura original, o si hay un aire de superioridad sobre el contenido original, entonces eso se convierte en apropiación’. || Sin embargo, Yuen indica que esto es más dañino cuando existe una diferencia de poder entre los apropiadores y el grupo del que están tomando prestado, ya que un grupo dominante ‘denigra’ la cultura minoritaria mientras se beneficia de ella o la tergiversa” (CNN Español, 2021).

14 “La emergencia de las retóricas sobre la diversidad cultural ha promovido en el campo jurídico transnacional la incorporación de los derechos reivindicados por múltiples movimientos sociales durante las décadas de los 60, 70 y 80. Diferentes grupos sociales han demandado el reconocimiento de su particularidad y el establecimiento de sus derechos a la par de las sociedades mayoritarias. En el ámbito jurídico colombiano, esta exigencia ha sido desarrollada particularmente a través de la jurisprudencia de la Corte Constitucional desde la década de los 90” (Vera Lugo, 2006).

Necesidades del campo

Los expertos del campo de la danza consultados para este estudio enfatizan en la gran ausencia de artistas danzarios con formación universitaria en las regiones de donde provienen. En general, los bailadores de provincia al egresar de las universidades como bailarines profesionales evaden el retorno a sus territorios. Por ello, se hace necesario situar la formación en el panorama de lo nacional y desde lo que se es como cultura, para aportar conciencia de desarrollo regional y evidenciar la necesidad de descentralizar el acceso a los procesos y productos artísticos. El objetivo sería fortalecer los procesos y prácticas poéticas y prosaicas en las regiones de cada país, mostrando a los estudiantes y egresados las oportunidades laborales profesionales que allí existen. En suma, generar una oferta formativa que le permita a los egresados retornar a sus regiones para trabajar artística, cultural y socialmente con la danza regional.

Egresados de diversas profundizaciones del PCAD diferentes a la PDTC, encuentran oportunidades laborales en el subcampo de la DT, y en muchos casos, acceden a proyectos de investigación-creación-gestión cuyo epicentro se encuentra en temáticas relacionadas con esta. Formar artistas danzarios sin los contenidos de la tradición conlleva a la pérdida de oportunidades, además del distanciamiento con la identidad cultural propia, los valores ancestrales y el razonamiento creativo en clave de cultura propia. Serían mayoritariamente artistas repetidores de técnicas y estéticas dominantes, hegemónicas, cuyos productos resonarían escasamente con los sentidos y valores comunitarios de los potenciales públicos.

La DT y la danza popular en general son materia de estudio técnico, simbólico y cultural e insumo para la generación de obras que dialoguen con las realidades socioculturales, aspecto fundamental del arte en la actualidad. Las expresiones identitarias y socioculturales son antecedentes y principios base para la formación de artistas danzarios con sello estilístico nacional, por lo que la DT en los programas universitarios de danza es fundamental, puesto que permite construir la corporeidad con un sentido identitario, atendiendo a la diversidad cultural del territorio. Todo maestro o artista formador en danza debería tener las herramientas necesarias para ser el canal mediante el cual los niños y jóvenes sean depositarios dinamizadores de la tradición. En definitiva, la inclusión de la DT en los procesos formativos debe generar diálogos entre los diferentes lenguajes de una danza contextualizada y situada.

Reflexiones y declaratorias teóricas emergentes

Como resultado del estudio de la pertinencia de formar artistas danzarios con DTC se propone un syllabus genérico de la PDTC, cuyo objetivo es trazar un nuevo rumbo en los procesos formativos y fundamentar teórica y metodológicamente los cambios y adaptaciones que señala el mismo, como necesidad y posibilidad

(elementos que consideramos extensibles a los demás entornos profesionalizantes de artistas danzarios). Por ello, aquí se muestran y delimitan algunos de los conceptos que le dan fundamento, los cuales consideramos deberían ser incluidos conceptual o didácticamente para definir el perfil del(los) programa(s) y optimizar su calidad formativa.

Arte y artesanía / poética y prosaica en la dimensión estética

Decantar conceptualmente el arte y la artesanía implica, como punto de partida, hacer referencia al ámbito de la estética. Dada la gran cantidad de estudios teóricos que abordan el tema de la estética desde diferentes disciplinas académicas, y teniendo presente el limitado alcance del presente documento para hacer un análisis profundo de cada uno de ellos, haremos referencia a los planteamientos propuestos por Katya Mandoki (2006) para quien es “indispensable abrir los estudios estéticos —tradicionalmente restringidos al arte y lo bello— hacia la complejidad de la vida social en sus diferentes manifestaciones” (p. 9), como un camino para analizar la artesanía en el marco de la teoría estética.

Dos conceptos fundamentales sitúan el análisis que corresponde: a) la poética, entendida “en su sentido clásico aristotélico [...], lo propio de la *poiesis* en tanto quehacer o producir artístico” (Mandoki, 2001, p. 16), que alude al acto de crear humano relacionado con el *logos*, el cual se antepone al “hacer por hacer” y al “hacer natural” en la medida que al artista le corresponde llevar lo inverosímil a lo verosímil, lo posible a través de lo imposible, transitar el mundo de las ideas y la imaginación para materializarlas; y b) la prosaica, “del latín *prosus*, participio de *provertere* (verter al frente) [entendida como] la estética de lo cotidiano” (Mandoki, 2001, p. 16), esto es, la complejidad de la vida en sus diferentes manifestaciones.

Se evidencia entonces un distanciamiento entre la vida cotidiana del ser humano y el mundo de las ideas, lo que da pie al distanciamiento entre arte y artesanía. Por un lado, se crea el concepto de estética para definir las actividades propias del arte situada por gran parte del discurso filosófico en la cima del mundo de las ideas, como una “filosofía de la verticalidad [que] ubica predeciblemente al espíritu en lo alto y a la materia abajo, al arte arriba y a la naturaleza abajo, a lo racional encima y lo emocional abajo” (Mandoki, 2013, p. 9); distinciones tales que se nombran con más claridad a partir de la ilustración y la fundamentación de la razón como cualidad representativa de una sociedad modernizada, la cual busca una comprensión del mundo bajo una única perspectiva negando la diversidad de conocimiento. En este contexto, el arte es validado a través de clasificaciones categoriales que le tributan a la razón instrumental como requisito para su verosimilitud, desdeñando todas aquellas manifestaciones artísticas que no encajan en dicho sistema categorial y que comienzan a ser identificadas como artesanías.

La modernidad desencantada es una marcha progresiva hacia la reducción entera de la realidad bajo un signo de dominio: el de la razón y la abstracción. Es la devaluación del pensamiento mágico y la exaltación del pensamiento occidental ilustrado como símbolo de una sociedad burocratizada y secularizada. A partir de entonces, comienza esta radical distinción entre el conocimiento científico y el saber hacer cotidiano, lo que concierne al ámbito académico y lo propio del pueblo. La razón instrumental es el principio de dominio. Al tomar la racionalidad analítica de la ciencia como único saber válido para explicar la realidad, se torna en dispositivo de poder hegemónico y clasista en la medida que se opone a otras cosmogonías y niega la diversidad de pensamiento. En ese sentido, los saberes se cultivan y mantienen bajo una forma específica: la automatización y el desarrollo de una racionalidad científico-técnica. Así, para aprobar el arte en este contexto es necesario categorizarlo bajo parámetros de tecnificación científica, definiendo qué elementos son arte y qué elementos no lo son, de tal manera que pueda constituirse como un conocimiento válido frente a otros modos de conocimiento, a partir de sus posibilidades de clasificación categorial y con la perspectiva de ser estudiado a largo plazo como arte culto.

Al ser la teoría estética una teoría naciente en este ámbito de legitimación de las verdades que nos mueven como conocimiento racional y científico, la estética reclama para sí un objeto de estudio que debía definirse de manera clara y diferencial para ser tomado en cuenta, este es, el estudio del arte y de lo bello. Todo lo que se saliera de este contexto no era incluido dentro de los estudios estéticos. Pero, a la luz de la teoría de Mandoki, al mirar la estética solamente desde el ámbito del arte y lo bello, lo cotidiano no solo se relega a la periferia, sino que se desdén, lo que significa que la gente del pueblo no es capaz de crear, sino solo de producir y reproducir en serie. De esta manera, la esfera de lo cotidiano ha sido excluida de la teoría estética y la expresión artística del pueblo ha sido definida como artesanía.

Sin embargo, a partir de la teoría de campo (Bourdieu, 1995, 2010) se podría decir que toda práctica proviene de la práctica social. Entonces, ¿cuál es la diferencia entre práctica social y pueblo? ¿No todo proviene del pueblo, incluidas las grandes obras artísticas? ¿Qué tipo de pueblo? Esta distinción entre arte y artesanía, ¿se vuelve un problema de práctica social o de clases sociales? Rancière (2009) advierte un fraccionamiento de hegemonías entre unas formas de expresión estética y otras; unas consideradas como superiores y puestas a circular como tal, y otras consideradas como inferiores y puestas a circular como tal en el universo institucional, comunicacional y de las industrias culturales. En esta vía, Herrero (2010) establece que:

La estética de la clase dominante se define por oposición a lo fácil, vulgar y popular, funcionando como una verdadera distinción social que no llega a decir su nombre en voz alta, el mismo se mantiene reservado solamente para los “iniciados” [...]. Es interesante destacar la frecuencia con que se hace la distinción

entre el placer estético desinteresado de los “exquisitos” miembros de la clase dominante y el placer meramente sensual con que gozan los miembros de las clases dominadas, diferenciación que se encuentra tanto en los discursos llamados “cultos”, como en los discursos espontáneos de expresión de la actualidad —cualquiera esta sea— como dos formas —antinómicas entre sí— de interpretar la experiencia estética. (p. 144)

El concepto de arte es configurado desde la modernidad como dispositivo de distinción social que se fundamenta en los capitales culturales y simbólicos desarrollando un gusto estético, asequible únicamente para aquellos privilegiados que tienen el conocimiento adecuado para interpretar sus códigos de producción y circulación. “... la ausencia de educación artística desde temprana edad [...], legitima estos signos de distinción al tener acceso solo ‘algunos’ a ‘leer’ códigos artísticos, es decir, a decodificar el ‘arte’” (Herrero, 2010, p. 141); intensificando la dicotomía entre arte y artesanía, considerada esta última como utilitaria, llena de sentido, inspirada en la vida cotidiana de las colectividades, en sus prácticas, sus ritos, sus fiestas; por ende, portadora de un valor de uso social basado en un modelo cultural entero, complejo y compacto que se opone al ideal de arte autónomo, contemplativo e inútil derivado del planteamiento de la estética kantiana.

Pero a su vez llamar artesanías a todas estas manifestaciones sería referirse solo al aspecto manual de su producción y anclar en la mera materialidad del soporte, desconociendo los aspectos creativos y simbólicos y cayendo en la trampa de una actitud discriminatoria que segrega las manifestaciones populares erradicándolas del reino de las formas privilegiadas. Ante esto, preferimos usar el vocablo arte popular para referirnos al conjunto de formas estéticas que producen ciertas comunidades subalternas para expresar y recrear sus mundos. (Herrero, 2010, p. 150)

Mandoki señala que la estética no puede limitar su estudio a la cualidad de lo bello manifiesto en el arte, ya que ella misma emana diversas categorías para su análisis desde lo cultural, lo social, lo político, lo económico, lo histórico, lo antropológico; esto se debe a que la estética, desde su etimología griega, se refiere específicamente al sujeto de sensibilidad o percepción; es “el estudio de la condición de la *estesis* (entendida como) la *sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso*” (Mandoki, 2006, p. 67). Así, “ya no se puede hablar de sensibilidad con mayúscula y en singular como patrimonio privilegiado de genios y artistas [...], sino de sensibilidades en plural, expuestas y vulnerables a la vida” (Mandoki, 2006, p. 10). La autora propone entonces la prosaica, “del latín *prosus*, participio de *provertere* (verter al frente) [como] la estética de lo cotidiano” (Mandoki, 2001, p. 16), esa que se teje en el convivir, donde se gestan comunicaciones e intercambios entre sujetos mediados por sus condiciones corporales, históricas, sociales y culturales.

La estética entonces es afectación, no solo contemplación. Es una manera de ver el mundo que no es exclusiva del artista profesional, puesto que la *estesis* “es fruto

de la naturaleza y no un don celestial” (Mandoki, 2013, p. 14). En ese sentido, tanto la poética como la prosaica “son actividades estéticas que comparten manifestaciones de enunciación o expresión y de interpretación o recepción” (Mandoki, 2001, p. 16). La autora introduce el concepto de prendamiento estético que se relaciona con la sensibilidad del sujeto frente a un objeto estético, que puede ser artístico o puede hacer parte de la naturaleza, lo que se contrapone a las ideas ilustradas de la teoría estética que enaltecen al artista como genio creador, prevalece lo visual y excluye los otros sentidos, ignora la actividad enunciativa de la estética y la hace parecer solamente como perceptiva, niega la actividad intelectual que la experiencia estética lleva implícita y el hecho de que el cuerpo esté involucrado de manera integral; igualmente, descalifica por completo la esfera cotidiana.

... propongo un término más corpóreo y ligado al placer y al especial estado de apego al objeto que suscita tal experiencia: el de *prendamiento* estético. Cada vez que un sujeto esté prendado sensiblemente de un objeto [...] estamos hablando de una experiencia estética. (Mandoki, 2001, pp. 16-17)

El prendamiento estético se refiere a un estado total del sujeto que no obedece a una lógica racional, sino a una alteración sintiente de los sujetos que se comporta de acuerdo con el diseño perceptivo estético que tienen estos en la cultura. Así, el prendamiento es el elemento que desata la experiencia de lo estético y se expresa en un estado perceptivo de los sujetos que les permite, o estar anestesiados frente a ciertos fenómenos del entorno, o estar hiperalertas, en reacción y afectación frente a ese entorno.

... la experiencia estética es una manera de estar singularmente alerta como organismo vivo y receptivo al medio, a sí mismo y a los demás con una agudeza mayor de los sentidos. Se desprende la descripción deweyana que la experiencia estética o la *aesthesia* es exactamente lo contrario de la *anestesia*. Lo estético, por tanto, no se opone a lo feo sino al embotamiento de los sentidos, incluida la mente. La sensibilidad implica una lucidez y agudeza somática o sensorial, afectiva y mental integradas. (Mandoki, 2001, p. 17)

En esta decantación conceptual entre poética y prosaica, arte y artesanía, es importante tener presente que para Mandoki, al ir directamente a las cualidades del fenómeno estético, a la etimología del concepto, su objeto de estudio es realmente una cualidad de lo humano, algo que le ocurre al ser humano en el acontecer mismo de la vida. Posteriormente la autora en su construcción teórica alrededor de la estética asume una postura más posantropocéntrica y lleva este fenómeno al mundo de la naturaleza abriendo camino a la bioestética, esto es, lo sensible como una cualidad inherente a todo organismo vivo que le sirve para percibir el mundo. Entonces la percepción estética que caracteriza a los seres vivos se diseña en el seno de la experiencia, por lo tanto, no es exclusiva del arte, sino que es parte del universo de la vida. En este sentido, el prendamiento estético no ocurre solamente en la experiencia con la obra de arte, sino también en la vida cotidiana.

En otras palabras, si para Mandoki la capacidad de la estesis no es exclusiva de genios creadores, sino que es innata al ser humano como organismo vivo, realmente no habría diferencias entre arte y artesanía. Por el contrario, la autora, al mirar estas tensiones de manera crítica, no está legitimando la diferencia, sino que niega esa distancia al ubicar la estética como una práctica humana intencionalizada que diferencia grupos humanos de acuerdo con experiencias estéticas. Del mismo modo, el concepto de arte popular propuesto por Herrero, es precisamente un paso para salir de la dualidad al definirlo “como (un) campo de tensiones y cruces, resignificado como una alteridad estética, realizada en ámbitos no oficiales, desde códigos no institucionales, que es precisamente el que circula en la vida cotidiana” (Herrero, 2010, p. 152). Es decir, un campo con sus propios códigos y dialécticas diferentes a los códigos del dispositivo hegemónico, porque él mismo está diseñado para permanecer, legitimar, reafirmar la dicotomía, la dualidad y sobre todo la distinción de clases. Los códigos de dicho dispositivo hegemónico se basan en la complejidad y la formación técnica que, de alguna manera, hacen parte del pensamiento racional ilustrado. En este sentido es importante recibir, leer y asumir el arte popular también en su propia complejidad, de ahí la importancia de tener en cuenta sus propios códigos de producción y recepción.

Es necesario entonces comprender la complejidad del campo de las artes en el ámbito social que se resiste a seguir trabajando en la polarización dual. Y entender que el arte, desde hace mucho tiempo, quebrantó la práctica vertical hegemónica oponiéndole prácticas horizontales inspiradas en las expresiones del pueblo. La danza moderna es un ejemplo de ello, cuando incurre como movimiento que se opone a la institucionalidad impuesta por el *ballet* clásico. Los bailarines y coreógrafos modernos responden a esta institucionalidad hegemónica con unas estéticas y lógicas del cuerpo que no son las de la verticalidad que diferencia al humano superior, que supera la animalidad, del humano inferior, incivilizado o salvaje. A eso ya se estaba revelando la danza moderna vinculada con las estéticas del pueblo de una manera completamente distinta. En Colombia todavía vivimos con una estética artística muy colonial, ni siquiera moderna, que reproduce esa dicotomía entre arte y artesanía. La educación nos marca. Criticamos la modernidad, pero actuamos desde perspectivas modernas y no nos damos cuenta, porque son prácticas incorporadas históricamente como *habitus*, por ende, naturalizadas e invisibilizadas como discurso.

En síntesis, hablar de prosaica es referirse al fenómeno de lo estético y devolvérselo a la vida cotidiana, sacarlo de la exclusividad de la experiencia con el arte para, al sensibilizarlo, descolocarlo como el estudio de lo superior y de lo bello y llevarlo a toda experiencia sintiente. Es este un universo ampliado a todas las especies vivas. Y desde la perspectiva de lo humano, como especie, permite analizar todos los fenómenos de la vida desde la estética. En ese orden de ideas, también la poética deja de ser exclusiva del genio creador y se descoloca para, a la luz de la prosaica, entenderla como lenguaje creador de la vida que expresa el

ser multidimensional humano y resalta la capacidad creativa de las personas del común, aquellas que habitan en los barrios populares urbanos y solventan los acontecimientos de la vida cotidiana a través de experiencias estéticas, es una suerte de poética de lo popular. Es en este contexto, donde se torna interesante aportar a la discusión epistemológica y política entre tradición y contemporaneidad de la danza como campo de conocimiento en el ámbito formativo.

De las tensiones entre identidad, tradición e hibridación

Identidad

El intérprete y creador de danza que pretende formar el programa aquí valorado es un artista capaz de percibir y construir su identidad, comprometido con la tradición y la innovación, con las herramientas para dinamizar el campo de la danza en un accionar artístico contemporáneo y global que moviliza fronteras y estéticas estancadas, redefiniendo diseños y límites de las identidades tanto singulares como colectivas, locales y planetarias.

El ejercicio de tal capacidad implica el desarrollo de un potencial crítico que le permita actuar en diálogo con el actual fenómeno global de las identidades plurales, dinámicas y cambiantes; comprender y saber ubicar el oficio de crear obra de arte de manera reflexiva en y para entornos y públicos cambiantes. Compartimos con Jesús Martín Barbero que hablar de identidad hoy significa e implica hablar de redes, y de flujos, de migraciones y movilidades, de instantaneidad y desanclaje: antropólogos ingleses han expresado esta nueva identidad a través de la espléndida imagen de *moving roots*, raíces móviles, o mejor de raíces en movimiento. En esta postura se vislumbran algunas de las realidades más fecundamente desconcertantes del mundo que habitamos, pues como afirma el antropólogo catalán, Eduardo Delgado, sin raíces no se puede vivir, pero muchas raíces impiden caminar (Martín Barbero, 2008, p. 22).

El carácter de cambio permanente que se produce en la modernidad tardía, en lo que ha sido llamado posmodernidad, es particularmente sustentado en la afectación planetaria que genera la globalización. Allí, en palabras de Stuart Hall, el sujeto carece de una identidad fija, esencial o permanente y la identidad se convierte en una “fiesta móvil” en la que es permanentemente formada y transformada “con relación a los modos en que somos representados o interpelados en los sistemas culturales que nos rodean [...]. El sujeto asume diferentes identidades en momentos distintos, identidades que no están unificadas en torno a un ‘yo’ coherente” Hall (como se citó en Hall, 2010, p. 365). En esta medida, en cada sujeto de la posmodernidad coexisten identidades que Hall denomina contradictorias, que están jalonando al sujeto en direcciones distintas generando que las identificaciones de este estén continuamente sujetas a cambios:

Si sentimos que tenemos una identidad unificada desde el nacimiento hasta la muerte, es solo porque construimos una historia reconfortante o “narrativa del yo” sobre nosotros mismos (Hall 1990). La identidad totalmente unificada, completa, segura y coherente es una fantasía. Más bien, mientras se multiplican todos los sistemas de significación y representación cultural, somos confrontados por una multiplicidad desconcertante y efímera de posibles identidades, con cualquiera de las cuales nos podríamos identificar, al menos temporalmente. (Hall, 2010, p. 365)

En el marco de este concepto de identidad cambiante el compromiso con la tradición adquiere nuevas dimensiones, en las que se asume lo tradicional no como una pieza de arqueología sino como un hecho vivo, que permanece, muta y así, hace parte de nuestro contexto actual. Así visto, las relaciones entre tradición y contemporaneidad encuentran un punto de giro frente a la postura que considera la tradición exclusivamente como un hecho referido a la memoria y la conservación. La tensión de opuestos entre tradición como aquietamiento, y modernidad como transformación deseable y necesaria, se torna contraria al fenómeno móvil del hacer cultural: “ni la modernización exige abolir las tradiciones, ni el destino fatal de los grupos tradicionales es quedar fuera de la modernidad” (García Canclini, 1990, p. 221).

Entender la identidad como un hecho dinámico, producto de la mutación singular y colectiva no es particularmente fácil, y menos aún lo es el pretender generar dinámicas artísticas que dialoguen con los entornos sociales, étnicos y culturales. Comprender de forma experiencial la forma-sujeto colectivo y las cualidades diferenciales simbólicas, valorativas, vivenciales y objetuales que los constituyen es solo una parte en el proceso de traducciones formativas y escénicas a que se ve abocado el artista de la danza que trabaja con la tradición de los pueblos. No es lo mismo conocer o inventariar de modo taxonómico y esquemático, que pretender recrear escénicamente aquello que caracteriza la identidad de etnias, pueblos y comunidades.

Al realizar una obra escénica con la danza tradicional se ponen en juego la capacidad reflexiva y crítica, así como la ética de quien la realiza. El artista proviene de un colectivo, de un territorio y de unas prácticas culturales específicas, es más, se afirma que ‘posee una identidad particular’ y al mismo tiempo interactúa con otros grupos socioculturales que poseen sus propias identidades y que participan de permanentes dinámicas de cuestionamiento y transformación de las tradiciones que los constituyen. En este devenir identitario se instala la pregunta acerca de cómo reconocer las identidades tradicionales y qué postura asumir en los procesos creativos que las recrean y escenifican. Aspecto que configura el entramado de la producción, circulación y el consumo artístico y cultural.

Tradición

Es en este contexto donde el campo de conocimiento de DT adquiere su relevancia. La formación de un artista consciente de sí, y por lo tanto de las relaciones

que establece con los otros y con lo otro exige que, desde lo cognitivo, lo sensorial y lo emocional, pueda comprender los procesos mediante los cuales su realidad cultural ha sido conformada para poder entablar diálogos transformadores con el entorno. Esta exigencia debe tener en cuenta el recorrido histórico y social que ha conformado su corporeidad, de la cual la tradición entendida en un sentido amplio ha sido parte¹⁵.

Por lo tanto, la tradición, como expresión representativa regional vigente o como enunciado escénico actual, forma parte de una materia obligada de estudio, ya que ninguna manifestación artística se da en un limbo ideológico, sino que surge como expresión simbólica de los grupos humanos y los contextos culturales que la contienen. Se presenta entonces la posibilidad de elaborar discursos que articulen de manera dinámica el *qué*, que es la memoria, y el *cómo*, que reconoce la realidad actual, donde los complejos caminos de la cultura y la sociedad siguen construyendo tradición a partir de las prácticas y las dinámicas corporales. En este desarrollo, el campo de la DT plantea como materia reflexiva y formativa para la escena una perspectiva que articula tres componentes que emergen de las dimensiones técnica, conceptual y creativa, asumidas todas en un sentido investigativo. En las tres dimensiones se deben relacionar los saberes y estéticas culturalmente adquiridos, reconociendo la relación integral y la unidad complementaria entre la díada tradición-contemporaneidad y entre la tensión local-global que les corresponde.

El comunicador, docente e investigador de la Universidad del Valle, Jesús Martín Barbero, en su ponencia *Dinámicas urbanas de la cultura* presentada en la ciudad de Medellín en el año 1991, reflexiona acerca de cómo en la actualidad están cambiando los modos de constitución y reconocimiento de las identidades colectivas y la incidencia en la reconstitución de estas tanto de los medios como de los procesos de comunicación:

Hasta hace pocos años creíamos saber muy bien de qué estábamos hablando cuando nombrábamos lo popular o cuando nombrábamos lo urbano. Lo popular era lo contrario de lo culto, de la cultura de élite o de la cultura burguesa. Lo urbano era lo contrario de lo rural. Hasta hace muy poco estas dicotomías, profundamente esquemáticas y engañosas, nos sirvieron para pensar unos procesos y unas prácticas que la experiencia social de estos últimos años ha disuelto. (Martín Barbero, 1991, párr. 3)

La dinámica cultural muta de formas plurales y simultáneas haciendo casi irrelevante o incluso imposible pretender la comprensión de su acontecer con los viejos conceptos. En este complejo devenir se ubica también la práctica y reflexión del

15 Syllabus genérico de la PDTC del PCAD.

variado contexto espacio-temporal que representa la DT y a su estudio le corresponde asimilar que:

Hoy nos encontramos en un proceso de hibridaciones, desterritorializaciones, descentramientos y reorganizaciones tal, que cualquier intento de trabajo definitorio y delimitador corre el peligro de excluir lo que quizás sea más importante y más nuevo en las experiencias sociales que estamos viviendo. Así pues, no se trata de definir, se trata más bien de comprender y asomarnos a la ambigüedad, a la opacidad, a la polisemia de esos procesos que han dejado de ser unívocos, que han perdido su vieja identidad. (Martín Barbero, 1991, párr. 3)

Esto, atendiendo al compromiso ético y social del arte de analizar y teorizar alrededor de la existencia humana y sus prácticas corporales sociales colectivas, tarea que requiere de artistas críticos, analíticos, reflexivos, propositivos y creativos, esto es, no repetidores sino pensadores.

Si bien, el concepto de tradición ha sido empleado en el ámbito del quehacer folclorístico como garantía de permanencia y rescate de supuestos sentidos y orígenes comunes, concebimos la tradición como un hecho dinámico que comprende costumbres, creencias, hechos, prácticas y objetos que integran la herencia cultural de un pueblo, la cual es permanentemente incorporada y recreada por dicho grupo humano, en busca de un sentido vital que dé forma a la simbólica de su acontecer cotidiano:

El concepto “tradición” que desde su origen marcaba la idea de la permanencia de una comunidad en el tiempo ha dejado de ser un sinónimo de un conservadurismo ultramontano; en el ámbito de las ciencias sociales ya no designa las “supersticiones” que obstaculizaban el progreso; por el contrario, el reciente cuestionamiento frontal de la Ratio y el cuestionamiento del fenómeno de la globalización han contribuido a una revalorización de lo tradicional; así se ve que la tradición es un signo indeleble de la identidad cultural, de lo vernáculo y de la riqueza cultural de la humanidad. (Madrado, 2005, p. 115)

El concepto de tradición emerge en los últimos tiempos como una categoría de las ciencias sociales y al revisar su devenir se observan usos que conducen la práctica cultural. Al decir de Madrazo, la tradición ha sido considerada como una expresión de la permanencia en el tiempo de una comunidad y, en este sentido, sería una de las maneras de memoria colectiva generadora de identidad que produce una suerte de ‘anclaje’ que desde otro punto de vista.

No es otra cosa que un síntoma evidente de la dificultad de adaptación expedita a los crecientes cambios que exige la vida moderna o el progreso, cuando no, se ha dicho con frecuencia, una mera conjunción de ignorancias y simplezas que en muchos casos reflejan una mente obtusa. (Madrado, 2005, p. 116)

Esta manera de concebir la tradición, en la perspectiva de la autora, sucedería porque la tradición ha sido comprendida en términos de un autoritarismo irracionalista que:

Sin mayores miramientos traduce la idea de que la experiencia de las nuevas generaciones no debe contradecir el saber acumulado y decantado por las generaciones anteriores. Según esto a la tradición hay que obedecerla y hasta reverenciarla, por supuesto en detrimento del espíritu crítico. (Madrazo, 2005, p. 116)¹⁶

Aún con esta tensión en su comprensión y aplicación, se hace evidente en la tradición la coexistencia dinámica del saber acumulado y su aplicación adaptativa en la paradoja que contiene su accionar entre conservación y mutación.

El artista danzario que crea con DT en la contemporaneidad, se debate entre la perspectiva conservacionista y lo propio de la acción creadora escénica que pone en juego no solamente su labor de generar obras de arte, sino de realizar reflexión crítica frente al acontecer de la dinámica transformadora de la cultura popular. Frente a la globalización y su ideal transnacional, la tradición constituye un lugar de resistencia que pretende mantener las idiosincrasias nacionales y la ‘originalidad cultural’¹⁷; aspecto que se tensiona con la idea de un pueblo que evoluciona adaptativamente para permanecer y que por lo tanto, debe comprender el pasado para entender en dónde está su proceso de evolución histórica y para ver cuál es su lugar en la comparación que caracteriza y hace únicos los contenidos de su tradición, los cuales dan sentido a la vida de los individuos que la componen: la tradición es propia de la humanidad, pues pertenece a las predisposiciones emocionales y mentales de un pueblo; en otras palabras, la tradición comprende costumbres, creencias y hechos de un grupo humano, que la sociedad ha institucionalizado basándose en las prácticas del pasado (Jatami como se citó en Ospina, 2019).

Reconocer e interactuar con esta perspectiva sería lo propio de un artista creador e intérprete, cuya tarea escenificadora lo obliga a generar ideas que dialoguen compositivamente con escenarios y públicos contemporáneos y compitan con garantía de éxito en el universo de las industrias culturales. Solamente podemos interactuar críticamente con lo contemporáneo si tenemos un sentido firme sobre quiénes somos, y esto incluye nuestro ser histórico; un ejercicio profesional, cualquiera que este sea, que no incluya el conocimiento de la tradición,

16 “Ferrater Mora (1944) señala que una actitud como esta puede ser denominada tradicionalista en la medida en que “1) la actitud según la cual es deseable seguir lo que se llama ‘la tradición’, por la cual suele entenderse el conjunto de normas, reglas, creencias, costumbres, etc., vigentes en una comunidad humana; 2) la tendencia a sobreestimar la tradición (o lo que se llaman también ‘las tradiciones’). 2) Tiene generalmente un sentido peyorativo, lo que no sucede, o no sucede necesariamente, con 1). Los que entienden ‘tradicionalismo’ en el sentido 1) estiman a menudo que seguir la tradición o las tradiciones hace posible la continuidad de una cultura, y que todo antitradicionalismo constituye una indeseable ruptura de tal continuidad” (citado en Madrazo, 2005, p. 116).

17 Originalidad cultural “es una respuesta a manifestaciones más o menos radicales que tienden a favorecer lo que se considera vernáculo, lo propio, en tanto que constituye un signo de autenticidad y de identidad de una comunidad” (Madrazo 2005, p. 117).

carece de solidez, está a merced de los acontecimientos. En otras palabras: un artista danzario que desconoce las tradiciones populares y la tensión dinámica de las identidades actuales, corre el riesgo permanente de generar obras, eventos o conceptos, sin perspectiva propia definida, estará a merced de los acontecimientos dirigidos y protagonizados por otros, incapaz de efectuar su propio cambio, el suyo, no el de las fantasías creadas por la moda y el consumo.

Hibridación

Las movilidades culturales generan múltiples fenómenos y productos como síntesis de mezclas diversas. Conceptos como mestizaje, sincretismo o creolización, han sido gestados para evidenciar estos devenires sin lograr discernir completamente su complejidad; y sumado a esto, en el territorio latinoamericano el fenómeno se complejiza con la interacción aún presente entre tradición y modernidad, derivada de la colonización europea.

Néstor García Canclini, en su libro *Culturas híbridas* (1990), se plantea la *hibridación* como un concepto extraído de la biología y aplicado al ámbito de la cultura, el cual representa una alternativa para estudiar las movilidades entre las culturas tradicionales y la modernidad, que afectan los diseños culturales y, por lo tanto, aquellos de las prácticas corporales como la danza tradicional popular. La palabra *hibridación* es presentada por García Canclini como un término “más dúctil para nombrar esas mezclas en las que no solo se combinan elementos étnicos o religiosos, sino que se entrelazan con productos de las tecnologías avanzadas y con procesos sociales modernos o posmodernos” (García, 2003, p. 11) propios de las culturas latinoamericanas: “... abarca diversas mezclas interculturales —no solo las raciales a las que suele limitarse “mestizaje”— [...] permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que “sincretismo”, fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales” (García, 2003, p. 11).

Lo anterior, permite comprender que los procesos de hibridación incorporan la mezcla de muchos elementos, pero estos se ven fragmentados y poco articulados. Como alternativa a los conceptos de “sincretismo” y “mestizaje”, García Canclini

propone el análisis de los procesos de entrecruzamiento e intercambio culturales, destacados en la constitución del modernismo y en los procesos de modernización latinoamericanos, por medio del mecanismo de la hibridación, al cual él mismo caracteriza como los “procesos socioculturales en los que (algunas) estructuras o prácticas discretas, que existían de forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”. (García Canclini, citado por Retondar, 2008, párr. 23)

Para García Canclini tal estructura sería “analíticamente eficaz, principalmente cuando lo que está en juego es la conexión entre una esfera social determinada y otra que le sería externa” (García Canclini citado por Retondar, 2008), aspecto

que constituye de suyo el periodo colonial latinoamericano y su efecto contemporáneo, que se reflejan en las dinámicas culturales de las que forma parte el ejercicio de escenificación plural de la danza y de las dinámicas de consumo y circulación artístico-cultural que la constituyen como práctica de arte actual. La llamada danza folclórica contiene de suyo una serie de repertorios que reflejan la tradición más arcaica, combinada con formas adaptadas a los escenarios y públicos actuales, e interactúa reflejando y transformando las supervivencias danzarias vivas que persisten en la vida cotidiana de los pueblos.

En este contexto resulta necesario instalar los siguientes cuestionamientos que afectan el ejercicio formativo, creativo e investigativo de los artistas danzarios en su ejercicio profesional: ¿cómo comprender la hibridación desde el lugar de la creación danzaria?, ¿cómo mediar los sucesos que transcurren en la comunidad, los lugares en los cuales transita el artista danzario y su creación escénica? Dichos interrogantes se presentan, no solo en el contexto de las prácticas investigativas de campo, sino que también se instalan en la academia y la forma en que esta lo asume: ¿cómo estos viajes —prácticas académicas— permean el conocimiento y el sustento que luego se convierten en el detonante para la puesta en escena?

A tales cuestionamientos se suman algunas preguntas acerca de la forma en que el artista interviene el arte a partir de conceptos que involucran la labor de los cultores del campo de la danza, el diálogo con las comunidades y el cuestionamiento de las dinámicas del consumo cultural, y cómo esto se convierte en movilizador para el creador como agente, resignificando las prácticas cuando estas son llevadas a los escenarios.

Folclore, folclorismo y danza viva

Folclore

Es un concepto acuñado por el inglés William John Thoms en el siglo XIX y que se ha estudiado en el devenir de la historia cultural desde diferentes disciplinas.

Originalmente, folclore significaba ‘saber tradicional (lore) referido al pueblo (folk)’ y hacía alusión a los usos, costumbres, ceremonias, creencias, etcétera, de los tiempos antiguos que sobrevivían en las tradiciones del pueblo, a las tradiciones derivadas de las creencias que constituyen las costumbres de las clases populares. (Ospina, 2019, p. 97)

En el contexto colombiano, varios autores que han sido referente teórico para la formación de artistas danzarios, señalaron esta definición como concepto que conduce la delimitación, descripción y catalogación de las prácticas del pueblo.

Abadía Morales define ‘folklore’ como el empírico saber tradicional popular, el que además es típico, está vivo y alude a lo que el pueblo cree, piensa y dice. Desde otra perspectiva, Javier Ocampo López asume el folclor “como concepción del mundo y de la vida elaborada por las masas populares, cuyo estudio permite

conocer las manifestaciones más auténticas de la cultura popular tradicional” (Ospina, 2019, pp. 98-99); en este sentido, “el folk, o pueblo, se encuentra en las comunidades, pues ellas tienen su propia concepción de mundo y de la vida, que transmiten de generación en generación y de pueblo a pueblo, en el tiempo y en el espacio” (Martínez, 2005, p. 100).

... el término folk [...] significa ‘estrato básico de una sociedad humana’. Según este concepto, el folk no es solo campesino, sino que está también en las ciudades; hay danza y música folclórica urbana, así como la hay rural. Aun en las clases más altas pueden hallarse hechos folclóricos relacionados con la danza o la música, porque cada uno de nosotros, según el lugar y la ocasión, pertenece en parte al sustrato social básico. (Walter Wiora citado por Martínez, 2005, p. 100)

Ahora bien, desde una perspectiva crítica “la palabra folclore o folklore reúne cuando menos dos significados, el de saber del pueblo en sí (fenómenos folclóricos) y aquello que se sabe del pueblo mediante investigación sistemática (ciencia que los estudia)” (Cortázar citado por Ospina, 2019, p. 98). Es decir, los académicos definen el término y además las características que debe tener un fenómeno de la cultura para que sea aceptado como folclórico, estableciendo cánones de inclusión o exclusión, lo que conlleva un ejercicio de poder y un filtro frente a lo del pueblo que no lo hace el pueblo mismo sino las instituciones, entre las que se cuenta también la universidad. Surge entonces la pregunta, ¿dónde queda el pueblo? Porque es sabido que las danzas de cortejo, las danzas de laboreo, las danzas de carnaval hacen parte de la tradición viva del pueblo, pero ¿en qué momento empezó la danza del pueblo a ser folclor? ¿Qué diferencia una danza viva de una danza folclorizada?

Folklorismo

Estudiar la danza del pueblo como hecho vivo inmerso en la vida de las comunidades, realizado en su cotidiano como parte estructurante de su cultura, es diferente del estudio de las prácticas danzarias escenificadas en/para contextos ajenos a aquellos de su origen, este último fenómeno plantea un uso, una práctica y un efecto diferente referido a los objetivos de conservar, difundir y representar la identidad nacional y la tradición popular. El lugar de realización, la función que desempeñan y la forma del dispositivo cultural en el que se enmarcan, permite diferenciar entre la danza ‘viva’ y la danza folclorizada¹⁸: “el concepto de folklorismo obedece a la necesidad de nombrar aquellas construcciones y usos de la tradición popular fuera de sus contextos y usos de origen” (Ospina, 2019, p. 101).

18 Es importante señalar que, en Colombia, a diferencia de países en los que el folclore sí alude a la danza viva de las comunidades, se usa el concepto refiriendo a las prácticas escenificadas derivadas de las prácticas funcionales, consiguiendo un efecto esquematizante y homogenizante de la danza que se mezcla con las formas, usos y valores arcaicos de sus prácticas vivas.

Se entiende como folclorismo:

aquel conjunto de actitudes que implican una valoración socialmente positiva de este legado cultural que denominamos ‘folklore’ (Martí, 1996, p. 82). Visto como actitud, se compone de las ideas de los individuos acerca de lo que entienden como folclore y de las tendencias a la acción motivadas por dicha conciencia y sentimientos. A partir de la intención y actitud de los sujetos folclóricos o folclorizados se llevan a cabo proyectos conservacionistas o de divulgación de dicho legado de la tradición popular. (Ospina, 2019, p. 100)

Así vista, la danza como fenómeno social y cultural puede asumirse desde diferentes frentes:

- a. La danza como la hace el pueblo y como la emplea.
- b. La danza que hacen los grupos de folclore, esto es, las proyecciones folclorísticas.
- c. La danza que hacen los artistas danzarios, quienes toman como inspiración la DT para la creación de obra, pero que no es folclor.

En este sentido, una cosa es la danza que hace el pueblo y otra cosa son los folclorismos, los cuales se refieren a las diferentes escenificaciones y estandarizaciones de lo que hace el pueblo, y esto ya comporta filtros: “el concepto folclorismo obedece a la necesidad de nombrar aquellas construcciones y usos de la tradición popular fuera de sus contextos y usos de origen” (Ospina, 2019, p. 101).

Las prácticas danzarias ‘vivas’, folclorizadas y artísticas, a pesar de encontrarse mezcladas en los ejercicios, productos y eventos danzarios de cada país, corresponden a contextos y dispositivos que el artista danzario debe diferenciar para comprender su dinámica y asumir un lugar ético-estético y político en sus acciones y productos artísticos, diferenciándolos del fenómeno danzario ‘vivo’ y folclórico, entendiendo que:

Danza folclórica es una denominación genérica que mezcla las experiencias estéticas y encubre las prácticas populares y artísticas, las cuales entran y salen de los moldes, lugares y formas definidos por el régimen de lo sensible establecido por el orden hegemónico. [...] es una de las modalidades de los folclorismos que, en sus diferentes formas y lugares experienciales, ha constituido y constituye una práctica configuradora de sujetos en el sistema y para el sistema. (Ospina, 2019, p. 96)

Esta perspectiva del folclore como folclorismo surge como apuesta teórica que orienta la creación artística basada en la tradición danzaria del pueblo y sus diversas escenificaciones, y busca generar conciencia del efecto que causan cada una de sus prácticas, experiencias y productos, en la configuración de sujetos. En consecuencia, la intención formativa de este programa se diferencia de aquella que busca formar folcloristas o folclorólogos, aunque compartan la fuente de observación e

inspiración corporal y simbólica: lo popular danzario. En un programa universitario que forma seres críticos para que sean artistas danzarios es necesario tener claridad frente a ello, puesto que estos conceptos de folclore y folclorismos, deben ser temas de análisis y debate ético, estético y político, como aspecto relacionado con la formación y la creación en los espacios académicos pertinentes.

Danza viva

En esta perspectiva, la *danza viva* estaría ligada a las prácticas cotidianas de comunidades y pueblos, y tendría fines diferentes a los que asumen los folclorismos danzarios, configurando ámbitos vivenciales e intercambios sensibles entre los sujetos del pueblo que resisten a la dinámica impuesta por el orden hegemónico y a las dinámicas del consumo cultural. La idea de una *danza viva* está ligada a la evocación experiencial del encuentro danzario de las comunidades en territorio, como ejercicio adherente de los afectos, sus expresiones y conexiones. Se enlaza al reencuentro, la evocación, la trascendencia y al “magma” de los sentidos, placeres, emociones, gestos y movimientos en el encuentro comunal. Con ella se reúne el sí mismo individual con el colectivo, y se reactivan las conexiones y las representaciones sociales que reviven el sentido de pertenencia y el sentido de vida. Según Kitarô, citado por Madrazo (2005, p. 115):

La tradición viva es que nuestro sí-mismo refleje al pasado y que el pasado refleje a nuestro sí-mismo autoexpresivamente. Pero la tradición viva debe ser algo como un sentimiento temporal y eterno que integra creativamente a tradición y tradición. En esa tradición viva el mundo vive: “El mundo histórico tiene su propia realidad en la tradición. En la medida en que vive la tradición ese mundo vive”.

159

De esta forma, una danza viva es:

Aquella que se ejecuta en una fiesta concreta y en un momento concreto de la fiesta. Estas danzas se llevan a cabo en los momentos principales de la celebración, cuando la ritualidad se hace más explícita [...]. Otra característica, y siempre hablando desde una óptica generalista, es que el lugar natural de ejecución de la danza es la plaza o la calle. Al alejarse del escenario, pierde fuerza el concepto de espectáculo en favor del de ritual. (Barcelona.cat, s.f., párr. 1)

La *danza viva* así vista sería:

Aquel acontecimiento danzario que las gentes y los pueblos generan en íntima relación con su acontecer cotidiano. Tal acontecimiento se constituye como lugar de encuentro, celebración e intercambio sensible. Se trata de espacios escamoteados al orden social impuesto en los que las gentes retoman un gesto corpo-oral encubierto, tejido en paralelo con las experiencias estéticas hegemónicas. (Ospina, 2019, p. 181)

Las comunidades cantan y bailan para expresar emociones, sentimientos e ideas en una práctica dispuesta para la catarsis y el encuentro. Ambas, la danza viva y la danza folclórica tienen en común la presencia de la tradición corpo-oral

danzaria del pueblo, la cual se asume de formas variadas según fines, configurando entornos experienciales y estéticas disímiles que conservan el referente popular. (Ospina, 2019, p. 96)

Estudiar y vivenciar esta forma danzaria implica evidenciar las tensiones y estéticas que coexisten entre lo ‘vivo’ y lo escenificado, como testimonio de una narrativa popular vigente.

Patrimonio Cultural Inmaterial

La tradición viva busca hoy día ser reconocida y resguardada como elemento identitario que caracteriza a los pueblos. Al ser pertinente en esta parte de la reflexión, traemos nuevamente el patrimonio cultural como una de las temáticas de urgente revisión en la PDTC del PCAD, relacionada con las prácticas danzarias vivas:

El patrimonio cultural inmaterial está vinculado a tradiciones vivas y dinámicas que son recreadas por las comunidades como parte de su memoria colectiva. Su práctica y transmisión da cuenta de la creatividad humana alrededor de las formas como sentimos, evidenciamos y celebramos nuestra identidad. El patrimonio cultural inmaterial está vinculado a todo aquello que nos hace sentir de dónde venimos, aquello que nos recuerda nuestras raíces. (Uniandes, s.f., párr. 1)

Según la Unesco:

El patrimonio cultural no se limita a monumentos y colecciones de objetos, sino que comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional. (Unesco, s.f.)

Así visto, la danza como elemento constitutivo de dicho patrimonio requiere protección del Estado para garantizar su no prescripción o desaparición en el tiempo. Este aspecto justifica y fundamenta la creación de espacios universitarios para su estudio y fomento.

Es posible extrapolar el concepto de prácticas danzarias del pueblo, las cuales son parte del patrimonio cultural inmaterial del mismo y su estudio en espacios artísticos universitarios son garante de protección Estatal al convertirse en objeto central que configura un campo de conocimiento como el arte danzario. De esta manera, las prácticas danzarias del pueblo forman parte del patrimonio nacional “vivo” y la generación de estrategias para su estudio, fomento y recreación desde los entornos universitarios constituyen una respuesta pertinente ligada al fomento de la cultura desde el ejercicio artístico.

En este sentido, al incluir la danza tradicional como fuente de formación de artistas danzarios, el PCAD reconoce el contexto cultural colombiano como fuente prosaica y poética de creación e interpretación situada en el patrimonio cultural

diverso de los pueblos que configuran la nación colombiana. El PCAD declara en su Registro Calificado que formas artistas danzarios con sello identitario nacional con capacidad de identificar su cultura, interactuar creativamente con ella y aportar a su desarrollo. Recordemos que el artista danzario se integra a las artes del espectáculo, cuya especificidad caracteriza las formas contemporáneas del ejercicio patrimonial y se capacita para aportar creativamente a su fomento, disfrute y vigencia.

Cuerpos culturales

La intención aquí es señalar cómo el contenido expresivo de una danza obedece a la codificación cultural del gesto-movimiento, resultado de la configuración de una corporeidad singular-colectiva cuya forma es, a su vez, resultado de la afectación y el diseño experiencial causados por las prácticas y los dispositivos culturales. Afirmamos que ‘las danzas’ de un colectivo de cierta manera, definen y evidencian formas expresivas de los sujetos y permiten identificar su pertenencia a la cultura de un pueblo. Es a ello a lo que aludimos con el concepto ‘cuerpos culturales’. Destacamos esta noción como uno de los intentos de inferir a partir de identificar aspectos no teorizados previamente.

Otro aspecto central para este efecto, es señalar la tremenda carga expresiva que cada gesto-movimiento contiene y que en la codificación de la danza (danzas territoriales, coreografías de autor, técnicas, etcétera), da cuenta de los contenidos simbólicos y valorativos inmersos en el sistema de percepciones y representaciones de una cultura y de su recorrido genealógico, los cuales, a pesar de mantener su ‘aire de familia’ jamás podrán ser realizadas o representadas dos veces de manera idéntica:

Cada individuo, cada grupo social, de acuerdo con su entorno, crea y experimenta sus mitologías del cuerpo en movimiento, que dan forma a continuación a las redes fluctuantes, conscientes o inconscientes, en cualquier caso, activas, de la percepción. La danza es el lugar por excelencia que muestra los huracanes a los que se enfrentan las fuerzas de la evolución cultural, que tiende a producir y al mismo tiempo controlar, o incluso censurar, las nuevas actitudes de la expresión del propio yo y la impresión de los demás. (Godard, 1995, p. 2)

Un gesto-movimiento se producirá y se captará siempre de forma diferente de manera que una danza repetida jamás logrará una ejecución experiencial única pero tampoco dejará de ser lo que evoca:

La mínima variación de la parte del cuerpo que inicia el movimiento, los flujos de intensidad que lo organizan, la forma que tiene el bailarín de anticipar y visualizar el movimiento que producirá, todo ello provoca, por tanto, que una misma figura no produzca el mismo sentido. Al igual que la figura, la forma de un gesto nos ayuda poco a comprender su ejecución, y aún menos su percepción por parte del bailarín y el espectador. (Godard, 1995, p. 2)

Sin embargo, esta dinámica inasible de la danza en relación con la cultura de origen y la experiencia de afectación y percepción es la misma que ha propiciado intentos de clasificación atada a orígenes, funciones sociales o contenidos míticos; sin embargo, tales intentos no agotan la complejidad del entramado experiencial y de los hilos performáticos de su ejecución en el ‘aquí y ahora’:

... es fuerte la tentación de contentarse con clasificar las danzas por épocas históricas, por orígenes geográficos, por categorías sociales, por preferencias musicales, por la estética del vestuario o la escenografía, por cierta forma de los diferentes segmentos corporales puestos en juego. En efecto, todos estos parámetros describen de maravilla el continente, pero nos acercan muy poco a las riquezas de la dinámica interna del gesto que generan sentido. (Godard, 1995, p. 2)

De acuerdo con los planteamientos del exbailarín, investigador y analista del movimiento Hubert Godard, la postura corporal, el manejo del peso y la gravedad contienen de suyo elementos psicológicos y expresivos, relacionados con estados de ánimo, proyecciones sobre el mundo y por tanto está cargado de intencionalidad. A esta predisposición actitudinal la llama *premovimiento*:

Llamaremos “premovimiento” a esta actitud hacia el peso, la gravedad, que ya existe antes de que nos movamos, en el simple hecho de estar de pie, y que producirá la carga expresiva del movimiento que ejecutaremos. Una misma forma gestual —por ejemplo, un arabesco— se puede cargar de distintas significaciones según la calidad del premovimiento, que sufre grandes variaciones mientras perdura la forma. Él determina el estado de tensión del cuerpo y define la calidad, el color específico de cada gesto. (Godard, 1995, p. 3)

En este camino de intentar dar forma a nuestro concepto, Godard aporta el invisible y aparentemente imperceptible *premovimiento*, que pone en juego, para efectos del análisis del gesto-movimiento y su nivel mecánico atado al nivel afectivo de su organización. En él se conjuga la historia de quienes bailan, su forma de sentir o interpretar una situación, su musicalidad postural y la forma como acompaña —o no— los gestos, en suma, los efectos del estado afectivo de quienes danzan y el reflejo de su vivencia que evoca y da valor a su interpretación danzada.

En el premovimiento hay una suerte de *preexpresividad* en la danza del pueblo y en el ejercicio escénico de la interpretación danzaria; dicha preexpresividad es la expresión del ser y da cuenta del lugar de enunciación del bailarín y de la vivencia cultural y los valores que lo diseñan. El decir, del Maestro Hubert Godard, la preexpresividad define el centro corporal en la interpretación y en la formación técnica de quien baila y, a su vez, está atada a la configuración del cuerpo en el entorno cultural: la preexpresividad son las creencias, ideas, nociones, conocimientos que porta la persona en su ser-acontecer corporal y son síntesis particulares de su cultura de origen. Ejemplo de ello, es el manejo del centro del cuerpo técnico y sus formas de comportamiento, ambas configuradas en la cultura.

Las prácticas danzarias constituyen de suyo, dispositivos culturales que diseñan y muestran la preexpresividad de los sujetos; en ellas se reúne y se ‘pone en juego’ el conjunto de valores, símbolos y sentidos que definen la identidad del colectivo y del individuo que lo configura: define el significado de gestos-movimiento y la forma como se dispone el cuerpo expresivo y comunicativo. Las diferencias entre las técnicas y géneros danzarios parten de estos preceptos, dadas las configuraciones de los cuerpos culturales de origen. En los úteros culturales Dussel (2014), se diseñan los cuerpos en su preexpresividad, se define su centro psicológico, y la estructura del ser, relacionada con la subjetividad. Al tiempo que en el ámbito cultural se habla de identidad, en psicología se habla de la identidad psicológica, así, la identidad cultural, la preexpresividad permite interrelacionar el centro de la cultura con el centro del individuo, conectando los conceptos de identidad y subjetividad.

Desde otro lugar de mirada, el filósofo e historiador argentino Enrique Dussel plantea en su conferencia *Crisis de la subjetividad moderna y el sujeto de la liberación* (Dussel, 2014), la idea de que el ser humano es concebido en el útero de la cultura y esta se gesta en el vientre de la madre tierra que la concibe y acuna, y le entrega los rasgos diferenciales de la propia singularidad colectiva, aquella que lo identifica como perteneciente a una comunidad particular que se diferencia de otras con sus propios rasgos. La cultura diseña tipos de sujetos individuales y colectivos con sus propias características individuales, expresivas y relacionales, con sus propias creencias y representaciones sociales, aspectos todos que van a dar forma a las configuraciones perceptivas, sintientes y gásticas que se encuentran a la base del movimiento y —entre otras— de las prácticas danzarias que definen dichos cuerpos culturales.

En esta vía, podemos evidenciar que lo que se pone en juego a la hora de enseñar o interpretar una danza o apropiarse una técnica danzaria, es el diálogo entre cuerpos culturales diversos; dicho diálogo está conformado por la corporeidad del bailarín intérprete y los contenidos, vivencias y significados de la cultura inmersa en los referentes ejercitados. Este aspecto es esencial a la hora de formar artistas danzarios desde la DT, que desarrollen cualidades técnicas, expresivas, poéticas y creativas con referente regional y étnico, ejemplo de ello es Colombia, un país pluriétnico y multicultural que danza en el cotidiano, en la fiesta y el carnaval, y en los escenarios del consumo cultural.

El médico, antropólogo y escritor, Manuel Zapata Olivella, hermano de la investigadora, coreógrafa y docente de la danza Delia Zapata Olivella, señala en su libro *El hombre colombiano* (1971) que una cultura no puede entenderse sin un contexto, sin una geografía. Para los colombianos que vivimos en dicho país pluriétnico y multicultural, el escenario territorial es también la mejor amalgama de su idiosincrasia. Grupos humanos ubicados en distintos pisos térmicos, formados por generaciones en llanuras, montañas, costas y valles, han tenido

que depender unos de otros compartiendo y recreando la existencia, forjando y vivenciando dentro de sus contextos lo que se ha dado en llamar en nuestro ejercicio conceptual, los ‘cuerpos culturales’.

En la perspectiva de la antropóloga, investigadora del cuerpo y docente Zandra Pedraza, la relación entre la experiencia individual, el tejido social y el mundo simbólico constituyen el *habitus* corporal que engrana al individuo en la trama social y política, y el proceso de socialización, que le instalan al cuerpo expresivo de los sujetos los principios de interpretación simbólica que dan sustento al orden social (Pedraza, 2006). En su planteamiento:

El cuerpo y sus prácticas constituyen un hecho antropológico y epistemológico, que permite aclarar que la condición somática, es decir, aquella que se deriva de la existencia biológica del cuerpo, no garantiza cualidad universal alguna y que las prácticas que involucran el cuerpo deben considerarse necesariamente en relación con una forma de interpretarlas y de encauzar su sentido. La forma en que el uso del cuerpo y su educación adquieren un sentido particular generan los regímenes biopolíticos de la modernidad y el mundo contemporáneo, en cuyo seno la comprensión, las experiencias y las expresiones corporales resultan fundamentales para el ordenamiento simbólico y social. (Pedraza, 2006, p. 93)

Pedraza (2006) analiza las transformaciones conceptuales que han atravesado el cuerpo y lo asumen únicamente como una entidad orgánica del campo biológico desligada de la experiencia, y propone que es en el cuerpo donde se dan las representaciones sociales que tienen lugar tanto en la esfera individual como social, privada y pública. Dichas representaciones están mediadas por un gobierno biopolítico, que hace uso de la cultura para imponer experiencias en la sociedad estableciendo lo que en términos de Foucault es un gobierno de la vida, a la par que se configura la identidad. La danza forma parte de las prácticas culturales que generan sentido y contribuyen a los regímenes biopolíticos y a dicho ordenamiento en la dinámica cuerpo, individuo y sociedad. Estudiar, practicar y crear con DT implica interactuar con esos diseños biopolíticos subjetivos que forman al sujeto artista intérprete, y con los materiales danzarios diseñados en los entornos sociales como prácticas que dirigen la experiencia y la afectación subjetiva. Para dar forma a los aquí llamados cuerpos culturales.

Traductibilidad

Llevar la DT a un ámbito universitario dedicado a la formación de artistas danzarios genera interrogantes, críticas y hasta señalamientos que tienen que ver con la diferencia de espacios experienciales que se ponen en juego, y con la dificultad de formar para la interpretación escénica de los sentires y construcciones simbólicas del pueblo. Aquí la apuesta formativa del PCAD propende por el reconocimiento de los diferentes escenarios en los que se pone en juego la danza tradicional, y resalta la necesidad de identificar las cualidades diferenciales y las traducciones que se generan entre cada uno de estos ámbitos. Por lo tanto, la *traducción* del

hecho folclórico vivo a los diferentes formatos escénicos, es epicentro declarado de estudio de la formación de artistas danzarios que hacen obra a partir de las prácticas danzarias del pueblo.

Asumir la traducción y la traductibilidad como apuesta teórica que caracteriza la formación de artistas danzarios desde la DTC y en la profundización que lleva su nombre, diferencia el currículo formativo del PCAD de aquél de otros programas universitarios a nivel nacional e internacional, ya que este forma investigadores-creadores de obras artísticas que se basan en la tradición popular del pueblo, no vista únicamente como danza viva sino también como folclorismo y como elemento de configuración cultural escenificable; el epicentro de estudio son esos elementos intersticiales implicados en la puesta en escena de lo popular. En otras palabras, una manera de ser objetivos y profundos en nuestro objeto de estudio para tomar decisiones conscientes y críticas en la creación de obras escénicas es enfocar la mirada en las traducciones de las tradiciones y la traductibilidad de lo popular hacia lo escénico.

Hablar de *traductibilidad* en el campo de la danza folclórica, entre las prácticas danzarias atadas al territorio, la fiesta popular, el aula de clase y el escenario teatral, implica entender que cada uno de estos espacios tiene su propia función y dinámica y que, pretender trasladar de uno a otro lugar su *contenido* y *experiencia*, involucra permanencias y transformaciones, bien se realicen de manera consciente y sistemática o inconsciente y fortuita.

Entender la danza como *campo*, implica reconocer que está constituida por diferentes tipos de prácticas que se relacionan en:

... un espacio específico en donde suceden una serie de interacciones [...] un sistema particular de relaciones objetivas que pueden ser de alianza o conflicto, de concurrencia o de cooperación entre posiciones diferentes, socialmente definidas e instituidas, independientes de la existencia física de los agentes que la ocupan. (Moreno y Ramírez citados por Flórez, s.f.)

Por otro lado, comprender la danza como *práctica* o prácticas en plural, nos permite vislumbrar los múltiples *performances* que la constituyen, evidenciando que cada uno de ellos es diseñado en estrecha interacción con los territorios, los hechos (acciones) sociales y el universo simbólico (representaciones) que los caracteriza.

Cada *práctica danzaria* porta el universo ético, estético y político de su presente sociocultural situado y contextuado y, responde a las dinámicas que se dan entre los diferentes agentes que la constituyen. Ubicar y comprender la danza en su contexto presente (su “aquí y ahora”), nos permite entenderla como *dispositivo* vivencial cambiante portador de la suma diversa de las *representaciones* y *habitus* que se tejen cada momento en los territorios, para causar la experiencia sensible y alterar el universo perceptivo y representacional de las personas que la experimentan.

El *habitus* es comprendido en el sentido que le dio el sociólogo Pierre Bourdieu, como:

... una interiorización de las reglas de juego del campo, una formación y una estructura interna. Es una manera de crear y generar disposiciones mentales a través de los medios y de los sentidos; interiorizando en los sujetos dentro de un campo: las normas, la disciplina y las conductas que se repetirán de manera espontánea o natural, en la medida en que son aprehendidas. También tiene una tendencia conservadora a reproducir las reglas de juego del campo y permite la aprehensión de lo interno para trascender afuera. (Fortich citado por Flórez, s.f.)

El *habitus* es también corporal, pues se da en la experiencia situada y contextualizada, afecta la percepción de los sujetos y diseña el campo representacional de grupos humanos en territorio:

Consiste en un conjunto de relaciones históricas depositadas dentro de los cuerpos de los individuos bajo la forma de esquemas mentales y corporales de percepción, apreciación y acción. Es un mecanismo estructurante que opera desde el interior de los agentes, sin ser estrictamente individual ni en sí mismo enteramente determinante de la conducta. (Gálvez, 2014)

Así visto, las prácticas corpo-danzarias se sitúan en territorio y como tal, son participantes de los juegos de tensión que se dan entre los actores del campo y definen al sujeto individual y colectivo.

La *práctica danzaria* es un medio que porta la síntesis de los sentidos de vida que ha venido diseñando el pueblo que la crea, con el fin de preservar lo que es y de adaptarse a los devenires y cambios, como garantía de continuidad existencial; las prácticas danzarias constituyen el *habitus* de los sujetos, portan disciplinamientos, reproducen las reglas de juego de su contexto, portan configuraciones simbólicas sintientes que permiten la aprehensión de “lo interno” de los sujetos que les define su interacción con el exterior. Como tal, es la totalidad performática de cada presente de los agentes en estado de intercambio sensible, lo que en realidad es *dispositivo experiencial danzario* que da forma a los sujetos de un entorno sociocultural. Por ello, reiteramos que cada práctica danzaria es un *dispositivo* que define las *representaciones sociales* y el *habitus* de quienes la vivencian en cada uno de los lugares del territorio de tensiones sociales.

Más que hablar de ‘danzas’, nos ocupamos aquí de las *prácticas danzarias* como hechos o acciones sociales referidos al territorio y al contexto, que se constituyen simbólicamente y configuran textos corporales, cuyos sentidos y significaciones deben interpretarse y no solamente describirse “objetivamente” o representarse esquemáticamente. Las *prácticas danzarias* constituyen *performancias* cuyo diseño, fundamento y fin experiencial están íntimamente atados a la naturaleza del tejido de significaciones que caracteriza cada territorio y contexto en que se realiza, y es allí, en la *transposición* entre ámbitos de realización y *agentes del campo*, donde la *traducción* se ejerce, generando lazos, continuidades y rupturas de la experiencia.

Aquí afirmamos que tal *ejercicio de traducción* es imposible sin una intervención comprensiva-creativa situada del intérprete, pues la interpretación y su compañera la creación, forman parte de la *transposición* que realiza un maestro, un investigador-creador o un bailarín intérprete entre ámbitos cuya función, estética y ética son diferentes y, en ocasiones, antagónicos. La dinámica de la danza está estructurada por los actores-agentes que configuran su campo en cada territorio, los cuales se agrupan en los diferentes lugares de agencia que resultan, en términos de Bourdieu, de las tensiones dinámicas de los diferentes capitales que poseen los agentes: económico, social, cultural o simbólico.

Dicho de otra forma, el campo de la danza lo constituyen actores-agentes tales como bailadores, bailarines, maestros, coreógrafos, gestores, académicos, investigadores-creadores, productores, hacedores de política cultural y agentes de industrias culturales; y las prácticas danzarias se realizan en diferentes lugares experienciales tales como el territorio de vida cotidiana del pueblo, los entornos festivos, las casas de la cultura, las aulas de clase, los salones de ensayo, las tarimas del folclor, los escenarios del arte y los entornos de la circulación y el consumo cultural.

Así visto nos preguntamos ¿qué tipo de *traducciones* realiza el maestro de danza en el dispositivo-aula de clase para la enseñanza esquemática de repertorios de la vida cotidiana y la fiesta popular?, ¿cómo se transforma simbólica y vivencialmente, una experiencia festiva propia de un territorio cuando es llevada a los escenarios teatrales?, ¿qué diferencias poseen estos escenarios entre sí, que plantean al intérprete-creador retos de *traducción*?, ¿qué de la experiencia sensible e intersensible se ‘pierde’ en el proceso?, ¿se puede ‘conservar’ o ‘rescatar’ la experiencia y la reactivación simbólica, axiológica y de sentidos de una experiencia festiva “viva” a través de la enseñanza institucionalizada o de la exhibición de la danza en escenarios teatrales? Estas y otras son las preguntas que motivan este escrito que pretende generar consciencia reflexiva de las movilidades de las danzas populares y sus constructos simbólicos hacia las prácticas de enseñanza y de escenificaciones en la fiesta y en los teatros.

Intentamos aquí poner en juego categorías de análisis como *traducción cultural*, *saber situado* y *neutralidad homogenizante* a la luz de la práctica danzaria en sus diversos matices.

Traducción cultural: ¿a qué nos referimos con traductibilidad?

La *traducción* en el oficio del intérprete de lenguas implica comprender un texto en una lengua de origen y llevarlo a otra, cuidando su equivalencia; es decir que ambos textos deben decir de manera precisa lo mismo. En un derrotero hermenéutico, la *traducción*, más que realizar transposiciones directas entre un contexto y otro, *implica interpretar* y, por tanto, *comprender* aquello que de manera compleja interviene en la comunicación humana a nivel verbal y no verbal; implica presuposiciones y precomprensiones, tanto como conocimiento de los sistemas de

signos que permiten la comunicación entre las personas, sus maneras de producción, cómo funcionan y cómo se emiten y reciben. En un sentido ampliado, podemos trasladar el concepto referido a los idiomas y traerlo a un contexto de interacción comunicativa paraverbal, gestual y de expresión sintiente artística como lo es el de la *corporeidad danzaria*.

La *interpretación* es pues vista aquí como *traducción* y esta como síntesis entre la unidad simbólica, sintiente y expresiva del hecho-texto danzario y el aporte creador de quien o quienes lo performan. Implica:

1. Tejido que combina la diversidad de versiones que producen los sujetos respecto al significado del mismo hecho.
2. *Traductibilidad* como potencial de unidad que permite la *traducción* del hecho-texto danzario entre diferentes contextos.
3. Condición performática sometida al “aquí y al ahora”, haciendo del hecho-texto danzario una acción siempre cambiante e inasible, pero semejante a sí misma por lo que conserva una suerte de “aire de familia”.

La *traductibilidad* constituye una paradoja al trasladar de un contexto performático a otro, lo que permanece y se repite, al tiempo con lo nuevo creado y creador que causa cada lugar-experiencia produciendo en las personas que la vivencian, nuevos significados y nuevos diseños de sí. Realizar una *práctica danzaria*, más allá de hacer la representación de una danza, implica para las personas que participan de ella, suscribirse en una experiencia de reproducción, creación o escenificación, que les causa un estado y les diseñan su forma perceptiva.

No es lo mismo realizar una *práctica danzaria* en un contexto u otro: hay elementos que la identifican permitiendo evocar ese “aire de familia” del sentido y forma original, que le otorga su nominación y referente (danza de...) y, hay en ella elementos novedosos, generados por los estados subjetivos tejidos con las condiciones cambiantes del entorno. Hacer una danza o intentar una *práctica danzaria* de un lugar a otro implica una suerte de *traducción cultural* con mayores o menores grados de acierto.

La danza en contexto es forma de apropiación y definición de la cultura desde la influencia del lugar en que se realiza, sus fines, las personas que participan y el tipo de experiencia que se genera. Hemos llamado *traductibilidad* al proceso de transformación que se da entre los diferentes lugares en que se realiza su práctica, generándose intercambios interartísticos e interculturales que hoy día muestran claros procesos de *trasferencia de significados* que ponen en juego lo traducible y lo intraducible en la experiencia danzaria entre danza viva y danza escenificada, poniendo siempre en cuestión la fidelidad al origen y la traición posible en la *traducción* que de ella se realiza en los diferentes lugares.

Saber situado: la danza popular en territorio

El *territorio* no es solamente el lugar geográfico en el que se distribuyen objetos, sujetos y relaciones, en él, *habitar el terreno* es producto y condición de las relaciones y la actividad social (Gálvez, 2014). El territorio compone el hábitat, entendido como el “conjunto de factores físicos y geográficos que inciden en el desarrollo de un individuo, una población, una especie o grupo de especies determinados” (Gálvez, 2014), y por tanto da forma a dichas relaciones y actividades sociales dando forma a las prácticas de las personas con y en el entorno. Una de esas prácticas sociales es la *práctica danzaria* o, el conjunto de prácticas danzarias situadas en territorio que constituyen un campo relacional entre actores y agentes.

El *terreno* no es neutral, es intencional y lleno de sentido; y, por tanto, el *habitus* proporciona esa relativa coherencia con él: “si el hábitat contribuye a formar el *habitus*, este hace lo mismo con aquél, a través de los usos, más o menos adecuados, que induce a darle” Bourdieu y Wacquant (citados por Gálvez, 2014). Los seres que lo habitan:

Poseen la capacidad de apropiarse del sistema de objetos y llenarlo de símbolos, y dado que el territorio no solo es una expresión física, el capital cultural juega un papel importante, ya que proporciona el esquema general simbólico que da sentido de identidad a un lugar o territorio. (Gálvez, 2014)

Las *prácticas sociales* son constituidas por:

- a. Las prácticas materiales espaciales (experiencia)
- b. Las representaciones del espacio (percepción)
- c. Espacios de representación (imaginación)

Por tanto, una *práctica danzaria* da cuenta de la experiencia que constituye la forma perceptiva, relacional y valorativa de los sujetos y da cuenta del sentido significativo que una colectividad le da al espacio, puesto que “el espacio pasa a ser un referente estructural que estructura el *habitus* y, este, da sentido a ese, estructurándolo, creándolo o reproduciéndolo” (Gálvez, 2014).

Afirma Gálvez que la apropiación del espacio deviene en territorio mediado por el *habitus*, ya que el territorio es mediación y resultado del *habitus*, esa apropiación es tanto funcional dominación como apropiación simbólica. Es decir, que hay una relación permanente entre la configuración territorial y las relaciones sociales, evidenciando que el terreno es un espacio específico y delimitado por fronteras físicas o por límites imaginarios o simbólicos: “el territorio es un espacio apropiado, delimitado” por las personas que lo habitan y define las formas de interacción y las prácticas de estas dentro de este. Así visto, podemos afirmar que toda práctica

danzaria se da en un espacio regional, el cual es también cultural y por tanto posee las características que le otorgan un peso regional.

Neutralidad homogenizante: las traducciones entre tipos de fiesta, aula y escenarios artísticos

Las *prácticas danzarias del pueblo* son pues, producto de estas configuraciones expresivas y simbólicas de la cultura que las origina, y la cultura es generada en íntima relación con el *hábitat* territorial. Al volverse formación, creación y montaje escénico, dichas prácticas ingresan a otras interrelaciones que generan nuevas tensiones y síntesis, proporcionando cambios, adaptaciones y traducciones al contenido simbólico, experiencial y expresivo que las diferentes danzas poseen; dichos cambios son síntesis interactivas, resultantes de las tensiones y dinámicas que sus portadores negocian en los diferentes lugares en que dicha práctica se realiza.

Por lo tanto es cuestionable otorgar una especie de *neutralidad homogenizante*, a todas las prácticas danzarias que se derivan de aquellas provenientes del *territorio* y del *hábitat* de los sujetos que conforman una cultura, pues de esta manera se desconoce que la *práctica danzaria* en singular, en realidad son las *prácticas danzarias* en plural, y que cada lugar en el que se realizan, difiere performática, simbólica y vivencialmente de los otros lugares, y que por lo tanto en cada sitio de práctica danzaria se generan experiencias, afectaciones perceptivas y, por tanto, tallaje de sujetos individuales y colectivos, diferentes e incluso antagónicos entre sí.

Cada práctica danzaria es un dispositivo formador de sujetos, y el no hacer evidente qué es lo que produce formativamente, se puede caer en el error de hacer corresponder en sus traducciones, intenciones configuradoras que en la práctica no otorgan a las personas que bailan o danzan, las formas de ser, sentir y actuar, esperadas en la cultura que le dio origen, y, en cambio, estar fomentando otro tipo de individuos que representan el sentir danzario de los pueblos de manera esquemática y mecánica que no son creadores de la vivencia y el sentido existencial que las originó. Dichos individuos participan de otro sistema de valores, y en muchas ocasiones están más pegados a sistemas opresivos que agencian la venta de la producción simbólica de los pueblos en la feria de los mercados de lo cultural (Ospina, 2019).

Formar con danza, enseñar danzas o crear obras de inspiración folclórica *traducidas* a otros lenguajes es una labor loable que cumple con diversas funciones en la estructura social, política o comercial. Sin embargo, amerita un estudio respetuoso y profundo, pues *lo que está en juego* con las diversas *prácticas danzarias* es la transformación de los valores y los sentidos de origen de pueblos enteros, y su correspondencia con las formas de configuración de sujetos en cada uno de los otros lugares de lo experiencial atados a los territorios y hábitat.

Las *performances* operan como actos vitales de transferencia al transmitir saber social, memoria, y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o de lo que Richard Schechner llama “conducta restaurada” o dos veces actuada (*twice behaved-behavior*). En un nivel, la *performance* constituye el objeto/proceso de análisis de los estudios de *performance*, esto es, las diversas prácticas y eventos como danza, teatro, rituales, protestas políticas y entierros, que implican comportamientos teatrales, ensayados o convencionales, aptos para dichos eventos. Estas prácticas suelen aparecer separadas de aquellas a su alrededor, para constituir focos discretos de análisis. A veces, esa estructura es parte del evento mismo; una danza particular o una manifestación tiene un principio y un final, no se da continuamente al interior de otras formas de expresión cultural. Decir que algo es una *performance* equivale a una afirmación ontológica, aunque a una completamente situada. Aquello que una sociedad considera *performance* puede no serlo en otra. (Taylor, 2014, párr. 1)

Investigación-creación

El PCAD propone la investigación-creación (I-C) como unidad conceptual aplicada a la danza que integra las relaciones entre pedagogía, educación, investigación y práctica artística contemporánea, lo cual sugiere incorporar la investigación a los procesos artísticos, pero también integrar los procesos artísticos a la investigación, propiciando un diálogo permanente entre los protocolos teóricos y metodológicos de la investigación y lo específico del acto creativo, esto es, su naturaleza profunda y subjetiva que incorpora el imaginario, la intuición y la creatividad; la experiencia multidimensional del artista a partir de la cual genera reflexión propia y nuevo conocimiento; la susceptibilidad categorial de ser permutables por las condiciones mismas del proceso de composición, en consecuencia, el artista-investigador no aporta un método sino que lo descubre a partir del material de investigación, es decir, construye el método en el camino y lo define después. La investigación-creación se asume entonces “como el elemento que transversaliza el currículo no solo en el amplio porcentaje de la malla curricular destinado a su implementación, sino también en la concepción del maestro-artista como investigador de su práctica”, de acuerdo con el Documento Renovación Registro Calificado de PCAD, disponible en UDFJC (s.f.a).

La DTC como arte danzario, asume su acontecer investigativo-creativo bajo la premisa de que la cultura popular se transforma, por tanto, se debe comprender el pasado para entender en dónde está el proceso de cambio histórico, del cual forma parte la creación danzaria propia del artista de la contemporaneidad que, en esta perspectiva, emerge como obra que conserva un ‘sello identitario’ en el marco de las licencias que definen la estética del creador. Es importante entonces reconocer a los estudiantes de la PDTC como individuos investigadores y creadores con un gran sentido de reflexión crítica, que incorporan contenidos culturales y herramientas metodológicas de expresión e interpretación en, con y desde la tradición, teniendo en cuenta que las expresiones y prácticas danzarias

persisten aún en medio de las transformaciones culturales y de los requerimientos adaptativos inminentes.

La investigación es pensada aquí como estrategia formativa y de generación de conocimiento en el campo de la danza, que, contraria a los habituales requerimientos académicos, implica pensarse desde otro lugar, desde diseños formativos y metodológicos alternativos, plenos de experiencias corporales creativas, sensibles, intersensibles, y de experimentos transgresores que propendan por la transformación creadora desde la conexión del sí mismo y por la expresión consciente del universo sintiente singular y colectivo, con el fin de producir conocimiento.

Tal proyecto no emerge como apuesta formativa dirigida a estimular el exitismo o la competencia mercantilista, sino como perspectiva que busca estructurar un tipo de sujeto que se realiza mediante el ejercicio reflexivo y la cualificación de su práctica. Con esta perspectiva, la estrategia debe pensarse como una apuesta dinámica que propicia la reconfiguración de las prácticas del campo dancístico, consecuente con su permanente generación de conocimiento. Lo experiencial toma un papel protagónico en la estrategia para estimular lo investigativo en la práctica artística, y en la práctica formativa desde el diseño de los encuentros e intercambios sensibles. La configuración de la experiencia formadora de los investigadores-creadores del campo dancístico es asumida aquí de la forma como Cintya Farina (2005) plantea para el arte una pedagogía de las afecciones, desde un campo reflexivo que repiensa los procesos formativos en la contemporaneidad, a través de un análisis de las relaciones de la experiencia y el arte y que se pregunta por la producción del saber que se constituye en la percepción del sujeto, que configura su cuerpo como territorio de experiencias y que emplaza determinadas formas-sujeto.

En este orden de ideas, la investigación en danza no quiere emular la investigación científica; sin perder rigor ni sistematicidad, se centra en la investigación-creación, cuya práctica evidencia la tensión sin síntesis del crear y el pensar, y todas las relaciones posibles de ambas actividades en la producción de conocimiento.

Aplicada a la DTC, la investigación buscaría relacionar los conceptos creación e investigación como una unidad metodológica aplicable a la danza que permite observar, identificar y deconstruir sentidos (reconocer y transformar los mismos) e identificar y cualificar los elementos simbólicos constitutivos de la práctica creativa en el ámbito de la tradición danzaria, al tiempo que se interroga acerca de la configuración de didácticas creativo-investigativas o experimentales para la generación de obras escénicas con DTC.

Tal apuesta pretende evidenciar la creación con DTC como forma de arte danzario susceptible de ser procesado desde el estudio de las traducciones que implica la puesta en escena de lo popular; propiciar la identificación de los elementos que intervienen en la composición danzaria, así como en la configuración simbólica de la DTC como elementos de posible experimentación en el

laboratorio de creación con y para la DTC, implica ejercitar el análisis técnico, gestual y simbólico de las corporeidades de la DTC como fuente de entrenamiento y migración de sentidos hacia la expresión escénica con obra artística.

Tal ejercicio investigativo creativo con DTC incluye tanto los elementos de la composición para la generación de obra de arte danzario, como las fuentes danzarias tradicionales y folclóricas, además de una postura crítica para definir cómo combinar el análisis de las culturas de estudio con los elementos de la escena para hacer obra de arte con DTC.



Conclusiones

El proceso de formación investigativa al interior del Semillero Muzima de Investigación-Creación en Danza Tradicional Colombiana (DTC) que orientó el desarrollo de la presente investigación, permitió a los estudiantes que participaron de ella un acercamiento a los contenidos teóricos de la investigación desde su quehacer en la práctica, favoreciendo su cualificación en habilidades investigativas que incluyen la formulación de un proyecto, las estrategias de búsqueda de información en diferentes fuentes para la construcción de un estado del arte, la aplicación de instrumentos para la recolección de datos y su posterior sistematización, el análisis y la socialización de resultados de investigación. Sumado a ello, el proceso formativo vivenciado hizo posible que los estudiantes tuvieran una relación más directa y constante con los contenidos de la DTC, lo que devino en una comprensión a profundidad, tanto de su importancia y pertinencia en la formación de artistas danzarios en el ámbito universitario como de las dinámicas de las prácticas danzarias de la tradición en el contexto colombiano.

175

Para los investigadores en formación integrantes del semillero, el proceso de esta investigación orientado por los docentes significó rigurosidad, compromiso y responsabilidad con las tareas a cargo, pero también humanidad, apoyo, valoración y respeto por el otro, por sus aportes e ideas, por sus situaciones personales vividas durante el tiempo que duró la investigación. En consecuencia, esta experiencia investigativa fortaleció al Semillero Muzima como equipo de trabajo y grupo de investigación.

El estudio de pertinencia que emprende el Semillero Muzima ha señalado un camino válido para evaluar las causas y consecuencias de la no inscripción de los estudiantes a la Profundización en Danza Tradicional Colombiana (PDTC), dentro del Proyecto Curricular Arte Danzario (PCAD) de la Facultad de Artes – ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (UDFJC). Si bien

se parte del problema identificado, durante el proceso se siguen tres vías: fuente de información para nutrir el análisis: con la primera se indagó alrededor de la percepción que la comunidad del proyecto curricular (estudiantes, maestros y egresados) tiene frente a la PDTC, a través de la aplicación de una encuesta; la segunda buscó fortalecer el corpus con información respecto del impacto de la profesionalización de bailarines en/con/desde tradición, realizando una entrevista a especialistas de la DTC externos a la universidad; y con la tercera, se analizaron las intencionalidades formativas manifiestas en los syllabus que estructuran la PDTC. La información que emerge del análisis de los datos provenientes de la aplicación de la encuesta y la entrevista se contrasta con aquella que nos arroja la revisión comparativa de los syllabus mencionados para dar respuesta a la primera pregunta que orientó la investigación.

El resultado del análisis evidencia los puntos siguientes:

Una de las primeras causas de la no inscripción de estudiantes a la PDTC se asocia al bajo nivel de conocimiento que tienen los estudiantes del programa al ingresar, y al momento de elegir profundización. Tal desconocimiento se debe a la falta de estrategias del PCAD para dar a conocer su estructura, contenidos, didácticas, perfil de docentes, tipos de productos artísticos y proyección profesional, así como los fundamentos epistémicos y metodológicos que la constituyen.

Un alto porcentaje de los aspirantes y admitidos al programa provienen de la DTC y, en general, sin desestimar esta forma danzaria, eligen otras profundizaciones con el fin de ampliar sus conocimientos y dominios corporales y artísticos. Quienes estudian por primera vez la DT encuentran que las temáticas de la tradición que se dictan durante los dos primeros semestres, no les genera un panorama de la DTC como campo artístico-profesional posible, ni presenta su estructura curricular en el programa, razón por la cual no es contemplada como posibilidad. Se asume que, al ser la DTC una práctica generalizada en el país, no requiere estudio, pues su contenido se limita a repertorios ya estandarizados de fácil aprendizaje comunitario. De igual forma, se entiende la investigación en este ámbito danzario como un ejercicio etnográfico que nutre las taxonomías del folclor sin visualizar su lugar como fuente y ejercicio de creación e interpretación artística escénica, o el nutrido ejercicio creativo que propone como expresión de la *estesis*¹⁹ colectiva, elemento que requiere urgente abordaje curricular y difusión entre estudiantes y maestros del PCAD.

19 En su teoría, Katya Mandoki (2006) identifica el estudio de la *estética* como una estesiología filosófico-antropológica en tanto aborda los sentidos ya mediados por la cultura; y define la *estesis* como sensibilidad, condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso. De ahí, entendemos que no estamos tratando el mero ámbito de la experiencia del estudio del arte y de lo bello, sino de la abertura del sujeto en su condición de expuesto a la vida. No hay *estesis* sin vida y viceversa, esta es una condición fundamental de cada ser viviente.

Otro aspecto que influye en esta negativa es el prejuicio que se tiene en el entorno juvenil urbano, tanto educativo como artístico, respecto a la baja calidad técnica y escénica de esta forma danzaria y al casi nulo reto corporal y estilístico que porta. Prejuicio que, según opinión de estudiantes y egresados, se corrobora en las prácticas formativas de algunos docentes y en la baja calidad de algunos de sus productos escénicos. Tal prejuicio contrasta con la falta de herramientas técnico-expresivas que evidencian los estudiantes a la hora de participar en clases o puestas en escena con DTC, dado que, al subestimar tal formación, se ven limitados en recursos escénicos para su interpretación. Sin embargo, esto contrasta con el hecho de que un alto porcentaje de los encuestados tiende a valorar la formación en/con DT como insumo de creación y de interpretación de alta oportunidad laboral y profesional.

Existe desconocimiento del fundamento epistémico, teórico y político que porta la formación danzaria con DT, y hay poco conocimiento del ámbito profesional y laboral en que se ocupan los egresados del PCAD. Una vez conocen esta información, se transforma el nivel valorativo que tienen frente a la misma. Pero este cambio de perspectiva valorativa suele ocurrir en semestres avanzados con los trabajos de grado e incluso en el desempeño posgradual, lo que evidencia la necesidad de cambiar el fundamento dado a los estudiantes de primero a tercer semestre para la definición de la profundización a seguir y de informar acerca del conocimiento que porta la DTC y su relevancia en la formación de artistas danzarios.

De igual forma, escasea el conocimiento respecto del amplio desarrollo investigativo-creativo en/con DTC que portan los trabajos de grado del PCAD y de otros programas de la UDFJC; no solo de los egresados de la PDTC sino también de otras profundizaciones, así como de otras carreras de la universidad como la Licenciatura en Educación Artística (LEA). En la misma vía, hay poca formación y conocimiento de las obras de danza que se crean y se han creado en Colombia cuyos contenidos y estéticas pertenecen a esta forma de danza. Al respecto docentes, egresados y cultores del campo evidencian el poder expresivo y creativo que se gesta con esta temática una vez la reconocen como ámbito de mayor porcentaje de ejercicio en el país y fuente de creación permanente.

Es de resaltar la poca información que hay entre docentes y estudiantes acerca de la existencia de programas universitarios de danza en el mundo que dedican sus esfuerzos a formar bailarines en/con/para la DT, con argumentos que van más allá de las modernas configuraciones de identidades nacionales, incursionando en ámbitos como la conservación y dinamización de los patrimonios intangibles y la riqueza expresiva y creativa de los pueblos como fuentes de creación escénica de alto nivel de circulación y consumo. Sin embargo, muchos de los egresados del PCAD ingresan a compañías de danza tradicional o de proyección folclórica y desde allí asumen gran parte de su ejercicio profesional, hecho que ratifica la necesidad de cualificación del programa desde la PDTC al tiempo con la difusión

de esta información entre estudiantes y maestros, buscando el cambio de valoración frente a la misma.

En general aparece en los discursos de las personas encuestadas un alto nivel de valoración, expectativas e interés sobre la DTC como ámbito de estudio y práctica profesional necesaria para dar estructura identitaria y conocimiento de la cultura que le es propia a los bailarines. No obstante, muchos expresan que no la eligen porque no los reta técnica o creativamente, lo cual evidencia que lo que está en cuestión es la forma como se genera la formación en, con o para la DT al interior del programa. Se cuestiona la organización del plan de estudios de la PDTC, así como la coherencia y linealidad temática; pero lo más cuestionado son las prácticas de enseñanza o didácticas, la actitud de los docentes y la vigencia de los contenidos. No parece haber una propuesta formativa que trascienda la mera enseñanza de pasos y figuras con miras a reproducir repertorios catalogados como de danza folclórica. Cabe aclarar que, al momento de realizar la encuesta se había implementado más o menos el 65 % del pénsum, por lo que muchas de las asignaturas ‘nuevas’ ya pretenden responder a cuestionamientos semejantes derivados del primer proceso de autoevaluación y acreditación del PCAD. En otras palabras, la PDTC recibe su mayor crítica en la evaluación de la coherencia temática, las didácticas, metodologías y se cuestiona el dominio temático, conceptual y corporal de los docentes que las imparten. Si bien se reconoce que hay docentes con grandes cualidades, al parecer las opiniones aclaran que no son todos, y que se debería realizar una capacitación para optimizar y contemporaneizar los desempeños de los docentes de la profundización en cuestión.

Un artista danzario es alguien con dominios técnico-expresivos extracotidianos que le permiten la enunciación escénica y la creación interpretativa a partir de la conexión del ‘sí mismo’ y de la abstracción de ideas poéticas propuestas por otros. Dichos dominios contemplan lo creativo y el lenguaje poético corporal-escénico como parte fundamental del oficio. La cuestión es si se puede formar técnica y creativamente desde fuentes de movimiento y gesto provenientes de la danza popular y si esta permite, o no, la creación como esencia expresiva. Para dar respuesta a ello están las propuestas formativas de muchos maestros de folclor y las diversas obras danzarias realizadas durante décadas por directores y coreógrafos. Se reafirma la idea que el PCAD no forma folcloristas ni folclorólogos, forma artistas danzarios que generan diálogos artísticos con la contemporaneidad. Aspecto que debe enfocar la apuesta formativa de la PDTC.

Dicha especificidad descentra el proceso de cualificación técnica de las denominadas ‘danza arte’ para las que la transformación corporal desde la apropiación técnica, son la herramienta formativa que define su estética y los contenidos de su creación. ¿Cómo entonces formar artistas desde la apropiación expresiva de la variada danza del pueblo? En esta investigación se reconoce el gran aporte técnico y expresivo que otorga el entrenamiento con danzas de la tradición popular y se

menciona que existen modos de formar para interpretar el folclor. Así visto, es posible y urgente consolidar formas de entrenamiento que estructuren al intérprete desde y con DTC dentro del PCAD. Una de las fuentes más valoradas aquí es la experiencia y el intercambio con los cuerpos culturales que configuran los pueblos que somos, a partir de las vivencias en los territorios, que fungen como pedagogías que afectan y rediseñan al sujeto artista danzario.

Se reconoce entonces como hallazgo importante en este estudio, la existencia de cuerpos conformados en el seno de las culturas a los que denominamos *cuerpos culturales*, especificando que la vida cotidiana y su poética definen formas corporales y relacionales particulares a cada pueblo que se evidencian en sus dispositivos y prácticas danzarias. Por lo tanto, formar a una persona para interpretar danzariamente a un país pluriétnico y multicultural, implica la decodificación y recodificación de dicha diversidad como nueva síntesis, cuyo propósito es formar al cuerpo contemporáneo, abierto y dúctil al servicio de la creación como interpretación de la poética danzaria de los pueblos.

La formación y producción escénica conforman el campo de la DTC sin excluir la investigación, entendida como recopilación y taxonomización de esta; aun así, el análisis de los elementos necesarios para formar artistas que interpreten y realicen obras a nivel profesional con estándares de alta calidad no ha sido suficientemente generado, por lo que justifica su inclusión dentro del PCAD y otros programas universitarios. Los agentes expertos de la DTC entrevistados sostienen que los egresados de este programa han contribuido a la cualificación técnica corporal y al rigor investigativo, conceptual y estético, aspecto que aporta positivamente y sustenta la continuidad de dicha formación. La enseñanza de la DTC contribuye a la formación de bailarines profesionales colombianos, fortaleciendo su formación técnico-expresiva y contribuyendo a la generación de sentido de pertenencia e identidad al tiempo con el enriquecimiento del ser creador con referentes poéticos y simbólicos de las corporeidades culturalmente constituidas. Al mismo tiempo pluraliza el potencial interpretativo, contribuyendo a la generación de cuerpos abiertos a diferentes alteridades culturales y artísticas.

Se debe reconocer el lugar diferencial que genera el formar artistas danzarios en/con/para la DTC de la formación de intérpretes para el folclor. En primer lugar, el artista danzario del PCAD se forma en y desde la investigación-creación artística; en segundo lugar, entiende la diferencia entre folclor, tradición danzaria, patrimonio cultural intangible, prácticas danzarias de la cultura y demás conceptos que hacen de la DTC un campo riguroso de investigación, cuya escenificación implica procesos de traducción entre lo vivo y lo escenificado. Allí el artista danzario es tanto el creador-coreógrafo como el intérprete que asume posturas políticas con el ejercicio mismo de su arte, comprende la estructura conceptual de su oficio y puede establecer relaciones entre epistemología, metodología y

obra bajo la certeza de que la tradición danzaria porta un contenido práctico corporal contemporáneo.

Los docentes-artistas, formadores de bailarines profesionales desde la DT y popular deben ser profesionales capaces de generar relaciones y mediaciones entre la formación corporal, la estructura conceptual y la creación escénica contemporánea; establecer conexiones eficientes entre el qué enseñar con el cómo enseñar y evaluar, al tiempo que están en capacidad de correlacionar el desde dónde, el por qué y para qué de las experiencias y procesos formativos diseñados. La motivación hacia la DTC se hace evidente por el alto porcentaje de personas que la estudian y practican en el país, así como la gran ocupación laboral que genera y el altísimo número de grupos, escuelas, compañías, eventos y festivales que se ocupan de ella. Sin embargo, la PDTC ha de hacerse cargo de un ajuste curricular que defina no solo contenidos posibles sino también didácticas, recursos y tipos de prácticas docentes que permitan que dicho contenido formativo motive la inscripción de los estudiantes y cualifique su devenir en el programa. Se requiere formación para dar respuesta al con *qué enseñar* (recursos físicos, humanos, bibliográficos e institucionales, administrativos y económicos), y al *a través de qué medios enseñar* (gestión, administración y logística para prácticas, eventos académicos y salidas de campo de la PDTC. Así también gestión, administración y difusión de la información y productos de la PDTC).

Finalmente, a partir de las respuestas de los encuestados se concluye que la DTC debe permanecer en el PCAD porque:

- Es necesario asumir los contenidos históricos, artísticos y culturales de la tradición, ya que estos aportan a la identidad nacional y al individuo dentro de la sociedad.
- El estudio de la DTC amplía el ámbito laboral y potencia el reconocimiento del campo cultural de los futuros maestros en arte danzario. Genera oportunidades creativas y laborales.
- Estimula el desarrollo físico, pues la DTC tiene gran variedad de ritmos y estilos que potencian capacidades corporales para ejecutar otras técnicas dancísticas.
- Es vital como una herramienta de identificación cultural y étnica. Contribuye a develar la relevancia de apropiar la cultura colombiana a través de la tradición danzaria en los procesos de investigación que se generan.
- Permite fomentar el análisis de la aplicación de la DT en corporalidades contemporáneas a la luz de un marco teórico asociado al estudio de las comunidades y la memoria.

- A través de la tradición se puede llegar a una danza propia con ‘estilo colombiano’.
- Para ello se hace necesario:
- Realizar procesos permanentes de socialización ante la comunidad del programa para su reconocimiento y comprensión.
- Dar a conocer la investigación, la construcción del propio movimiento, la reflexión con respecto a la tradición, los discursos teóricos de la danza, los contextos, la historia y prácticas en la danza tradicional, entre otros.
- Fomentar y cualificar el trabajo de campo a partir de las prácticas académicas en las diferentes regiones del país.
- Informar acerca del campo laboral de los egresados y de cómo la danza tradicional con sus propias técnicas posibilita la articulación de la DTC con otras formas de movimiento y lenguajes de la danza.
- Hay que destacar el nivel de a) los contenidos teóricos y prácticos; b) la propuesta pedagógica, los métodos y modelos de enseñanza; c) el cuerpo docente; d) el enfoque regional para el reconocimiento de la diversidad cultural y del potencial danzario que deviene de la práctica tradicional viva.
- Evidenciar el gran valor que otorga la DTC en el PCAD, asociado a la identidad singular que caracteriza al bailarín-intérprete-creador colombiano.
- Informar a los estudiantes que inician en el programa, que el PCAD no forma folclorólogos ni folcloristas, forma artistas danzarios y esto implica técnica para la transformación de un cuerpo cotidiano hacia un cuerpo escénico, formación conceptual, formación práctica para la creación danzaria, y formación del pensamiento crítico y del saber disciplinar.
- Organizar y mejorar el plan de estudios, así como definir los contenidos temáticos para la formación.
- Cualificar a los docentes en didácticas para la enseñanza de la DTC que permitan configurar niveles de complejidad que reten la formación técnica de los estudiantes, el entrenamiento corporal y la investigación-creación. Con ello, potenciar procesos creativos propios del PCAD y su puesta en escena.
- Contemporaneizar una tradición acorde para el artista danzario actual.
- Trabajar en la estructura administrativa institucional, formas de contratación docente y sus cargas horarias.

- Generar equidad en la administración de las diferentes profundizaciones del PCAD.
- Generar recursos para mejorar los procesos creativos, de exploración con laboratorios y en prácticas académicas.

De las conversaciones sostenidas con los agentes expertos en el campo externos al PCAD, se concluye que hay una percepción muy generalizada frente al papel de la educación en danza en la universidad al afirmar que a esta le corresponde formar en investigación, creación, producción y gestión con miras a que el profesional que egresa del programa lidere y dinamice el arte danzario, con énfasis especialmente en la tradición, en los territorios. Se reitera entonces la importancia de la labor del docente universitario, quien debe tener una comprensión integral de la profesión, el saber experiencial y el reconocimiento de la DTC como una práctica viva; además, debe ser él mismo un profesional con formación disciplinar especializada en DT y en otras técnicas de movimiento, con conocimiento idóneo en antropología, sociología cultural y pedagogía. Formar artistas danzarios en/con/para la DTC requiere maestros con mente contemporánea, que les permita generar diálogos entre la danza viva, el folclor y la tradición situada en la actualidad colombiana con toda su complejidad y diversidad.

Ahora bien, del análisis comparativo entre encuestas, entrevistas y syllabus de la PDTC surge una propuesta de syllabus genérico para la profundización a la luz de la segunda pregunta que orientó la presente investigación, entorno al diseño curricular y las estrategias didácticas pertinentes para la enseñanza de la DTC en el PCAD. En dicha propuesta se procura incluir lo valorado como positivo de los syllabus ya existentes y plantear alternativas al diseño del syllabus genérico de la PDTC, en concordancia con lo evaluado durante la investigación y en sintonía con las propuestas para su ajuste y mejoramiento. La intención es aportar tanto al proceso de autoevaluación y acreditación del PCAD como a sus planes de mejoramiento. Se toman en cuenta para esta propuesta de diseño de syllabus genérico²⁰ los siguientes aspectos que emergen gracias a la investigación como propuestas para cualificar la PDTC:

- Estimular las metodologías y dinámicas en la ejecución de las clases.
- Mejorar la malla curricular que se articule entre sí para darle sentido a la profundización.

20 El documento completo del syllabus genérico de la PDTC propuesto como resultado de la presente investigación puede ser solicitado al proyecto curricular para su consulta: <http://fasab.udistrital.edu.co:8080/programas/pregrado/arte-danzario>

- Fortalecer los procesos de cualificación pedagógica para que el ejercicio docente sea más eficaz.
- Mantener la PDTC como eje transversal del PCAD.
- Investigar en la PDTC la corporeidad propia en contexto cultural, es decir, el cuerpo cultural.
- Formar para crear escénicamente a partir de la DTC, teniendo en cuenta que el oficio como intérpretes o creadores es el de la creación escénica.
- ‘Beber’ de fuentes primarias, esto es, invitar maestros de regiones a la universidad y realizar prácticas académicas en región.
- Dar formación acerca de las diferentes zonas folclóricas colombianas en los primeros semestres.
- Generar conciencia en el equipo de maestros de la responsabilidad que se adquiere al enseñar, crear o interpretar la DTC.
- Tener mayores recursos de inversión en: vestuarios, laboratorios de creación, producción de obras, entre otros.
- Gestionar espacios de articulación con otros lenguajes de la danza.
- Fomentar un mayor trabajo en equipo y una descentralización de la información.
- Mejorar los trabajos en las asignaturas de DT, implementando un cambio de enfoque y mayor calidad escénica.
- Permitir una participación más activa de los estudiantes en procesos y productos artísticos.
- Fomentar la conciencia e importancia del rol de los estudiantes en los espacios académicos.
- Crear más grupos y semilleros que indaguen la tradición.
- Incrementar las salidas de campo a diferentes lugares del país.
- Formar en investigación para enriquecer los procesos creativos.
- Hacer procesos de socialización y contextualización de la PDTC.
- Hacer un seguimiento de las planeaciones realizadas por los maestros de la profundización.

- Motivar a los estudiantes a través de la socialización de los procesos académicos de los diferentes espacios de la PDTC.
- Visibilizar los trabajos de grado de danza tradicional.
- Permitir a los estudiantes intervenir en los procesos creativos.
- Revisar el orden de las materias que se ven durante los primeros semestres y rediseñarlas haciéndolas más pertinentes.

Diseñar una propuesta de syllabus genérico para la PDTC del PCAD implica un debate teórico que permitiera declarar conceptualmente desde dónde se sitúan los diálogos entre tradición y contemporaneidad, la danza viva del pueblo y la danza academizada, la escenificación de la DTC con sus múltiples implicaciones.

En lo expresado hasta aquí no se revisa la artesanía como un conjunto de productos que, pasando por ciertos filtros, ascienden a la categoría arte. Lo que se está cuestionando es la existencia de la práctica sensible, que no es solo la obra ni la técnica sino todo el sistema arte, para diferenciar clases sociales y devolver la mirada de lo estético como cualidad de afectación sintiente a la totalidad del ser humano sin señalamientos verticales de superioridad e inferioridad. Sin embargo, pervive en nuestra sociedad colombiana ese vicio moderno de decir que lo del pueblo es simple, menos elaborado, tiene menor complejidad y, por lo tanto, no es arte. En consecuencia, se continúa justificando la institución de una cultura europea que reafirma el ideal ilustrado como cima de la expresión sintiente y señala lo demás, lo que no encaja en esta categorización y decodificación ilustrada, no como distinto sino como inferior. Entonces para que algo sea considerado arte hay que aumentarle el nivel de sofisticación, de precisión, de dominio; pero muchas prácticas artesanales son igualmente tecnificadas, sofisticadas, precisas, originales y complejas, por lo que deben ser asumidas desde sus propios códigos de producción y recepción como arte popular.

Debemos asumir el arte no como obra, no como técnica, no como práctica de un genio creador, sino como sistema de prácticas modernas que diferencian, excluyen e incluyen personas, así también sus maneras de sentir y de pensar. En este sentido lo importante no es centrarnos en la definición diferencial entre arte y artesanía, sino comprender las relaciones-tensiones que se tejen en dicho sistema de prácticas para evidenciar la importancia de formar artistas danzarios con danza tradicional, con la expresión del pueblo, y es ahí donde está el epicentro político de defender o no la presencia de la tradición dentro de un programa de formación profesional en artes.

Las declaratorias epistémico-políticas y conceptuales que dirigen la formación de artistas danzarios desde la DTC parten de concebir la tradición como un hecho vivo, dinámico, que integra la herencia cultural de un pueblo, configura el

ser histórico y social del artista en su acontecer cotidiano y le permite percibir y construir su identidad en la contemporaneidad. Este artista danzario es un investigador-creador de obras que se basan en la tradición popular del pueblo, no vista únicamente como danza viva, sino también como folclorismo. En este sentido el folclor y los folclorismos, son parte de ese hecho de lo tradicional y popular, pero no lo emulan, son solamente uno de los elementos de estudio como factor de configuración cultural escenificable.

Así, la tradición se crea y se recrea permanentemente en la contemporaneidad aportando a la asunción del patrimonio cultural como labor de continuidad, pero también como epicentro de creación de obras, una forma dinámica en que la cultura se construye y continúa en esa paradoja entre la memoria y la creación que constituyen el hecho identitario. En otras palabras, se apuesta por la comprensión de la DT como un hecho vivo que se transforma constantemente en el devenir histórico y contemporáneo, pero también, hay manifiesto un compromiso con la salvaguarda y protección de lo que se ha declarado patrimonio cultural inmaterial de la nación colombiana, del que la DT hace parte y se vuelve tangible en las prácticas sociales. Consideramos importante y necesario comprender que la apuesta va en esta doble vía, y ambas se deben trabajar y mantener como apuesta académica en un programa universitario que forme artistas danzarios.

Finalmente, decantar el concepto de arte popular en sí es atrevernos a decir que lo diferencial en el arte es un juego de consumo, político, de empoderamiento de algo y discriminación de otra cosa, así también de clasificación de los sujetos que lo practican y lo producen. Pero en el fondo, se está rescatando la experiencia estética, el poder creativo humano y su relación con la configuración simbólica de sentidos, valores, culturas. Por consiguiente, hablar de arte popular podría ser, para algunos, el arte que tiene como elemento pretexto para la creación, la expresión popular, la expresión del pueblo, pero hecha por artistas. Para otros podría ser el arte que produce el pueblo tratando de generar el gesto condescendiente de decir “sí, lo que ustedes hacen es de calidad artística”. O para otros sería absurdo decir “arte pueblo”, porque toda la expresión y la producción sintiente podría ser una sola: arte. Esto es lo que está en juego en una decantación conceptual. Hay muchas maneras de definir el arte popular, las cuales dependen del punto de vista de las ideas que se estén defendiendo.

Referencias

- Alcaldía Local de Antonio Nariño. (2018). *Creación de danza a partir del folclor de la costa Atlántica y Pacífica*. <http://www.antonionarino.gov.co/noticias/creacion-danza-partir-del-folclor-la-costa-atlantica-y-pacifica>
- ASAB / UDFJC. (2014). *Documento de presentación y Plan de Acción del Semillero Muzima* [documento inédito de control institucional de la ASAB / UDFJC].
- Asociación Colombiana de Universidades. (s.f.a). *¿Quiénes somos?* ASCUN. <https://ascun.org.co/red-de-bienestar-cultura-quienes-somos/>
- Asociación Colombiana de Universidades. (s.f.b). *Red Nacional de Extensión Universitaria*. ASCUN. <https://ascun.org.co/red-de-extension/>
- Barbero, J. M. (s.f.). Tecnicidades, identidades, alteridades: des-ubicaciones y opacidades de la comunicación en el nuevo siglo. *Revista Diálogos de la Comunicación*, 14-15. https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/martin_barbero1.pdf
- Barcelona.cat. (s.f.). *Danza viva*. <https://www.barcelona.cat/culturapopular/es/ambitos-festivos/danza/danza-viva>
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (5.ª Ed.). Anagrama.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico* (A. Dilon, Trad.). Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI.
- Cardona, P. (2007). *Creatividad: ¿academizar el arte o estetizar la academia?* Danzar.cu (3).

- Casas Anguita, J., Repullo Labrador, J. R., y Donado Campos, J. (2003). La encuesta como técnica de investigación. Elaboración de cuestionarios y tratamiento estadístico de los datos (I). *Atención Primaria*, 31(8).
<https://tinyurl.com/28fjcy4e>
- Castillo, L., y Palacios, R. (2014). *Pasos en la Tierra*. https://www.mincultura.gov.co/areas/artes/danza/documentos%20danza/final_2.pdf
- Centro Cultural Bacatá. (2024). *Técnico Laboral por Competencias en Danza*. Consultado en diciembre de 2020, en <https://tinyurl.com/nhcw3c5e>
- Chevallard, I. (1985). *La transposición didáctica del saber sabio al saber enseñado*. Aique Grupo Editor.
- CNN Español. (2021, julio 29). *Apropiación cultural: qué es y por qué es tan controversial*. <https://cnnespanol.cnn.com/2021/07/29/apropiacion-cultural-que-es-y-por-que-es-tan-controversial/>
- Cochaviva. (s.f.). *Quienes somos*. <https://www.cochavivadanza.com/quienes-somos>, consultado el 4 de marzo de 2021
- Compañía Orkéseos. (s.f.). *Compañía de Danza Orkéseos*. <https://www.orke-seos.com/colombia-danza/>
- Constitución Política de la República de Colombia. (20 de julio de 1991). Secretaría Senado de Colombia. http://www.secretariasenado.gov.co/senado/basedoc/constitucion_politica_1991.html
- Danzantes, L. (s.f.). *Los Danzantes. Industria Creativa y Cultural*. <https://losdanzantes.org/nosotros/>
- Dussel, E. (2014). *Crisis de la subjetividad moderna y el sujeto de la liberación* [Video]. Otro Mundo sí es Posible. <https://www.youtube.com/watch?v=yMMqBekVF0s>
- Escuela Moderna. (s.f.). *Intérprete en Danza*. https://admission.emoderna.cl/wp-content/uploads/2019/08/WEB_Malla_Interprete_Danza.pdf
- Farina, C. (2005). *Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía de las afecciones* [Tesis doctoral, Universidad de Barcelona]. TDX. cat://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/2899/TESIS_CYNTHIA_FARINA.pdf
- Flórez, D. (s.f.). *El arte a través de la mirada de Bourdieu*. <http://www.peu.buap.mx/web/fes/39%20FES%20Ano%208%20No%2039/01%20El%20arte%20la%20mirada%20BORDIEU.pdf>
- Fundanza. (s.f.). *Programa bachillerato académico con profundización en pedagogía de la educación artística*. Consultado en diciembre de 2020, en https://www.fundanzaquindio.co/web/escuela_formacion#

- Gálvez, E. (2014, del 26 al 27 de junio). *Ponencia para el Primer Congreso Latinoamericano de Estudiantes de Posgrado en Ciencias Sociales*. Ciudad de México. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/6872>
- Gamba, A. (2020, 8 de junio). *Investigación Universitaria de Danza en Colombia–Tesis de Danza* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ScB7dz3_V5w&t=3s
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- García Canclini, N. (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. Trans. *Revista Transcultural de Música*, 7. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200702>
- García, M. T. (2016). El mapalé de Sonia Osorio, todos somos uno, felices y copulando. *Calle 14*, 11(19), 86-93. <https://doi.10.14483/udistrital.jour.c14.2016.2.a07>
- Godard, H. (1995). *El gesto y su percepción*. Éditions Bordas, Larousse, 1998.
- Hall, S. (2010). La cuestión de la identidad cultural. En Stuart Hall, *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp. 363-404). Envió Editores-IEP- Instituto Pensar-Universidad Andina Simón Bolívar. <http://www.ram-wan.net/restrepo/identidad/la%20cuestion%20de%20la%20identidad%20cultural.pdf>
- Herrero, P. (2010). “El arte como derecho”. Sobre las tensiones entre arte–arte popular y el acceso a su decodificación. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, 39, 141-154. <http://revista.fhycs.unju.edu.ar/revistacuadernos/index.php/cuadernos/article/view/11>
- Ibarra Martínez, B. N., Platicón Olaya, F., y Vallecilla, J. (2016). *El papel pedagógico de la danza a partir de la experiencia del grupo folclórico tradicional de la Universidad del Pacífico del distrito de Buenaventura* [Tesis de maestría, Universidad Católica de Manizales]. <https://repositorio.ucm.edu.co/bitstream/10839/1632/1/Bertha%20Nelly%20Ibarra%20M.pdf>
- Instituto Superior de las Artes. (s.f.). *Facultad Arte Danzario*. Consultado en diciembre del 2020, en http://studioklain.altervista.org/isa/facultad_danzario.html
- Instituto Universitario de Danza “Alicia Alonso”. (s.f.). *Grado en artes visuales y danza*. Consultado en diciembre de 2020, en <https://iudaacampusarte.org/grado-en-avd/>
- Kasanda Lumembu, A. (2003). Elocuencia y magia del cuerpo. Un enfoque negroafricano. *Estudios de Asia y África*, 38(3), 589-616. <https://doi.org/10.24201/ea.v38i3.1731>

- Ley 30. (1992, 28 de diciembre). Por la cual se organiza el servicio público de la educación superior. Congreso de la República de Colombia. <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=253>
- Ley 115. (1994, 8 de febrero). Por la cual se expide la ley general de educación. Congreso de la República de Colombia. <https://tinyurl.com/mvzj6sfu>
- Ley 397. (1997, 7 de agosto). Por la cual se desarrollan los Artículos 70, 71 y 72 y demás Artículos concordantes de la Constitución Política y se dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la Cultura y se trasladan algunas dependencias. Congreso de la República de Colombia. <https://tinyurl.com/ypvbyavz>
- Madrazo, M. (2005). Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición. *Contribuciones desde Coatepec*, 9, 115-132. <http://hdl.handle.net/20.500.11799/38850>
- Maldonado Vélez, J. C. (2019). *La danza folclórica en Antioquia: obra de arte para la escena*. Fondo Editorial del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia. <https://issuu.com/plandanza/docs/danza-folclorica>
- Mandoki, K. (2001). Análisis paralelo en la poética y la prosaica: un modelo de estética aplicada. *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, (34), 15-32. <http://revistaaiesthesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/4548>
- Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Siglo XXI.
- Mandoki, K. (2013). *El indispensable exceso de la estética* (1.ª Ed.). Siglo XXI.
- Martín Barbero, J. (1991). *Dinámicas urbanas de la cultura*. <https://equiponaya.com.ar/articulos/jmb.htm>
- Martín Barbero, J. (2008). Comunicación: agenda intercultural. *Revista Chasqui*, 102. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bits-tream/10469/13733/1/REXTN-Ch102-03-Martin.pdf>
- Martínez, G. (2005). La danza folclórica tradicional en Bogotá 1950-2003. En *Memorias de Danza: Danza clásica y tradicional colombiana* (T. III). Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Ministerio de Cultura. (s.f.). *Lineamientos, Plan Nacional de Danza para un País que Baila 2010-2019*. https://www.danzaenred.com/sites/default/files/documentos/Plan_Nacional_de_Danza-version-31_agosto.pdf
- Ministerio de Educación y Formación Profesional de España. (s.f.). *Enseñanzas profesionales de danza*. Consultado en diciembre del 2020, en <https://www.educacionyfp.gob.es/portada.html>

- Miyahira Arakaki, J. (2009). La investigación formativa y la formación para la investigación en el pregrado. *Revista Médica Herediana*, 20(3), 119-122. <http://www.scielo.org.pe/pdf/rmh/v20n3/v20n3e1.pdf>
- Murillo, P. (2013). La educación dancística sucreña, entre la escuela de la tradición y la contemporaneidad. *Escenarios. CECAR*, 14, 147-164. <https://revistas.cecar.edu.co/index.php/index/article/view/109/101>
- Olguín, M. A. (s.f.). *Metodología para la enseñanza de la danza folklórica*. https://www.iriartelaw.com/metodologia-para-la-ense%C3%B1anza-de-la-danza-folklorica&as_qdr=y15
- Ospina, M. (2019). *El bullerengue colombiano entre el peinao y el despe-luque. Subjetividad, intersensibilidad y prácticas danzarias*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/47475>
- Parra Moreno, C. (2004). Apuntes sobre la investigación formativa. *Educación y Educadores*, 7, 57-77. <https://educacionyeducadores.unisabana.edu.co/index.php/eye/article/view/549/642>
- Pedraza, Z. (2006). Modernidad y orden simbólico: cuerpo y biopolítica en América Latina. *Revista Aquelarre*, 93-108. https://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/files/8514/5615/3623/modernidad_y_orden_simbolico.pdf
- Pontificia Universidad Católica del Perú. (s.f.). *Danza*. Consultado en diciembre del 2020, en <https://www.pucp.edu.pe/carrera/danza/>
- Ranciére, J. (2009). El reparto de lo sensible. *Estética y política*. LOM.
- Real Academia Española. (s.f.). Investigación. En *Diccionario de la Lengua Española*. <https://www.rae.es/desen/investigar>
- Resolución 3456. (2003). Por la cual se definen las características específicas de calidad para la oferta y desarrollo de los programas de formación profesional en Artes. Ministerio de Educación Nacional. <https://www.mineducacion.gov.co/1621/article-86405.html>
- Restrepo Gómez, B. (s.f.). *Conceptos y aplicaciones de la investigación formativa, y criterios para evaluar la investigación científica en sentido estricto*. Escuela Politécnica Nacional. <https://www.epn.edu.ec/wp-content/uploads/2017/03/Investigaci%C3%B3n-Formativa-Colombia.pdf>
- Retondar, A. M. (2008). Hibridismo cultural: ¿clave analítica para la comprensión de la modernización latinoamericana? La perspectiva de Néstor García Canclini. *Sociológica (México)*, 23(67), 33-49. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732008000200003

- Rodríguez de Guzmán, Y., y Tamayo, C. C. (2017). La investigación formativa en la enseñanza aprendizaje de estudiantes de pregrado en instituciones de educación superior—Caso Perú. *Escola Anna Nery*, 21(4), 1-2.
<https://doi.org/10.1590/2177-9465-EAN-2017-0004-0001>
- Saldaña, M. (2010). *El campo de la enseñanza de la danza: El caso de la escuela Nacional de Danza Folklórica del Inba* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/DGB_UNAM/TES01000655811/2/000655811.mrc
- Silva Bermúdez, B. N. (2020). *Reflexiones sobre la formación técnica para el folclor escénico*. [Tesis de pregrado, Universidad Francisco José de Caldas]. Facultad de Artes—ASAB. <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/25866>
- Taylor, D. (2014). Actos de transferencia. En *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas* (A. Contreras, Trad.). Ediciones Universidad Alberto Hurtado. <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/actos-de-transfer-espanol>
- Torres, T. (2006). *Cantos y danzas afrocolombianas: narrativas identitarias en la Universidad Nacional* [Tesis de Maestría en Antropología]. Universidad Nacional de Colombia.
- Unesco. (2022a, 8 de junio). *Qué debe saber acerca de la educación superior*. <https://www.unesco.org/es/higher-education/need-know>
- Unesco. (2022b, 25 de mayo). *La Conferencia Mundial de Educación Superior de la Unesco hace un llamamiento a la transformación*. <https://www.unesco.org/es/articles/la-conferencia-mundial-de-educacion-superior-de-la-unesco-hace-un-llamamiento-la-transformacion>
- Unesco. (s.f.). *¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?* <https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>
- Uniandes. (s.f.). *Patrimonio Cultural Inmaterial de Colombia*. <https://facartes.uniandes.edu.co/patrimonio/inmaterial/manifestaciones/>
- Universidad Antonio Nariño. (s.f.). *Licenciatura en Artes Escénicas*. Consultado el 18 de diciembre del 2020, en <https://www.uan.edu.co/licenciatura-en-artes-esenicas>
- Universidad Autónoma de Querétaro. (s.f.). *Licenciatura en Danza Folklórica Mexicana*. Consultado en diciembre del 2020, en <https://www.uaq.mx/index.php/carreras/licenciaturas/fba/licenciatura-en-danza-folklorica-mexicana>

- Universidad de Antioquia. (s.f.). *Plan de estudios del programa Licenciatura en Danza*. Consultado el 18 de diciembre del 2020, en <https://tinyurl.com/3frjzj4m>
- Universidad de Panamá. (s.f.). *Licenciatura en Bellas Artes con Especialización en Danza*. Consultado en diciembre del 2020, en <https://facbellasartes.up.ac.pa/>
- Universidad del Atlántico. (s.f.). *Danza*. Consultado el 18 de diciembre del 2020, en <https://tinyurl.com/ytbkv78u>
- Universidad Distrital Francisco José de Caldas. (2018, 17 de mayo). *Acuerdo N°. 11 Consejo Superior Universitario*. <http://fasab.udistrital.edu.co:8080/documents/98864/cf47171a-e947-46ac-a8eb-1cb0cd85cb3f>
- Universidad Distrital Francisco José de Caldas. (2021, 30 de abril). *Acuerdo 01. Consejo Superior*. Por medio del cual se establece el procedimiento administrativo para conformación, funcionamiento, financiamiento, evaluación y seguimiento de los grupos y semilleros de investigación-creación e innovación de la UDFJC. Bogotá, Colombia.
- Universidad Distrital Francisco José de Caldas. (s.f.a). *Proyecto Curricular Arte Danzario*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes–ASAB. <http://fasab.udistrital.edu.co:8080/programas/pregrado/arte-danzario>
- Universidad Distrital Francisco José de Caldas. (s.f.b). *Proyecto Educativo del Programa (PEP) de Arte Danzario*. Facultad de Artes–ASAB. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <http://fasab.udistrital.edu.co:8080/programas/pregrado/arte-danzario>
- Universidad Distrital Francisco José de Caldas. (s.f.c). *Página oficial de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas*. <https://www.udistrital.edu.co/nuestra-universidad/direccionamiento-estrategico/mision-vision>
- Universidad Nacional de las Artes. (s.f.). *Licenciado/a en folklore mención danzas folklóricas y tango*. Consultado en diciembre del 2020, en https://folklore.una.edu.ar/carreras/licenciatura-en-folklore-mencion-danzas-folkloricas-y-tango_19479
- Vera Lugo, J. P. (2006). La jurisprudencia como campo de reflexión de la diversidad cultural: apropiación jurídica de nociones culturales. *Universitas Humanística*, 62, 205-238. <http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n62/n62a09.pdf>
- Zapata Olivella, M. (1974). *El hombre colombiano*. Universidad del Valle.

Bibliografía complementaria

- Aguirre, I. Z. (2015). *La experiencia perceptiva en la performance intermedial* [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona]. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/385840/iza1de1.pdf?sequence=1>
- Augé, M. (1998). *Dios como objeto, símbolos–cuerpos-materias- palabras*. Gedisa.
- Di Paola, M. (2015). *El arte que traduce 1995-2015. La traducción como mediación cultural en los procesos de transmisión y recepción de las obras de arte* [Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona]. https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/305998/DI_PAOLA_TESIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Ricoeur, P. (s.f.). *El paradigma de la traducción* (F. Sucarrat, y J. C. Carrete, Trads.). <https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/11180/CC-68%20art%201.pdf?sequence=1&isAllowed=y>



Anexos

Se anexan a continuación los instrumentos que fueron diseñados por el Semillero Muzima tanto para la sistematización, análisis y triangulación de la información de la investigación, como para la evaluación del proceso de investigación formativa al interior del grupo de estudiantes del semillero. No se incluyen las respuestas a las preguntas por contener información sensible que puede comprometer la integridad de las personas que participaron en la aplicación de los instrumentos.

Otros anexos como el informe final de la investigación del cual emerge esta publicación, la propuesta de syllabus final para la profundización en danza tradicional colombiana como campo de conocimiento, el proyecto de diplomado sobre didácticas para la enseñanza de la danza tradicional colombiana y el informe del seminario de docentes de la Profundización en Danza Tradicional Colombiana (PDTC) en el que fue socializada la investigación, no se incluyen en esta publicación por contener material sensible que compete exclusivamente al Proyecto Curricular Arte Danzario (PCAD). Se puede consultar su disponibilidad directamente con el Centro de Investigaciones de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en el siguiente enlace: <https://cidc.udistrital.edu.co/> cidc@udistrital.edu.co

Categoría	Pregunta	Estudiantes sin profundización	Estudiantes de la profundización	Estudiantes de otras profundizaciones	Docentes de la profundización	Docentes de otras profundizaciones	Egresados de la profundización	Egresados de otras profundizaciones	Preguntas centrales
Evaluación de aspectos puntuales de las clases de la PDTCC	¿Cómo evalúa diferencialmente los contenidos de las clases de DTC? Califique. Excelente, muy bueno, bueno, regular, insuficiente.								
	¿Cómo evalúa diferencialmente las didácticas y metodologías de las clases de DTC? Califique. Excelente, muy bueno, bueno, regular, insuficiente.								
	¿Cómo evalúa diferencialmente el dominio temático y conceptual de los maestros de las clases de DTC? Califique. Excelente, muy bueno, bueno, regular, insuficiente.								
	¿Cómo evalúa los recursos empleados para las clases de la PDTCC? Califique. Excelente, muy bueno, bueno, regular, insuficiente.								
	¿Qué opinión le merecen las salidas de campo de la PDTCC? Califique. Excelente, muy bueno, bueno, regular, insuficiente.								
Propuestas para hacer pertinentes las asignaturas en el PC/AD	¿Qué les propone a las asignaturas de la PDTCC para que sean pertinentes en la formación de artistas danzarios?								
	¿Qué les propone a las asignaturas de la PDTCC para que sean pertinentes en la formación de bailarines de folclor y DTC?								
Opinión de la formación técnica y la creación en la PDTCC	¿Cómo evalúa la formación técnica y los procesos creativos que se dan en la PDTCC? Excelente, muy bueno, bueno, regular, insuficiente.								

Categoría	Pregunta	Estudiantes sin profundización	Estudiantes de la profundización	Estudiantes de otras profundizaciones	Docentes de la profundización	Docentes de otras profundizaciones	Egresados de la profundización	Egresados de otras profundizaciones	Preguntas centrales
Opinión del currículo alternativo específico de la PDT	¿Es pertinente que el PCAD conserve el contacto (<i>in situ</i> / cultores en la Universidad) con los cultores, las fuentes vivas y los contextos socioculturales de la tradición danzaria de origen de los pueblos, para la formación de bailarines?								
La DTC y los trabajos de grado del PCAD	¿Es la tradición danzaria colombiana un insumo para la generación de trabajos de grado en el PCAD?								
La DTC y el ámbito laboral del artista danzario	¿Qué tanto aporta la formación en DTC al ámbito laboral del artista danzario?								
Propuestas para enriquecer la PDT	¿Qué sugerencias tiene para enriquecer, hacer atractiva y pertinente la PDT?								

Anexo 2. Matriz de análisis de entrevistas

Categoría	Pregunta	1. Mónica Lindo	2. Jenny Bedoya	3. Angélica Nieves	4. James González	5. Diego Fernando Rojas	6. César Monroy	7. Winston Berrio
1. Relevancia del abordaje de la DTC en la formación de artistas danzarios profesionales	De acuerdo con su experiencia ¿considera usted que la formación de artistas danzarios en Colombia debe incluir la danza tradicional? Comentar.							
2. Qué enseñar (temáticas, orden y niveles de complejidad de las temáticas) de la DTC en la Universidad	¿Cuáles son los temas de la DTC que se deben enseñar en la universidad?							
3. Cómo (metodologías, didácticas, evaluación) enseñar la danza tradicional colombiana en la Universidad	3.1. ¿Cómo cree usted que debería enseñarse la DTC en la universidad?							
	3.2. Diferente a otras didácticas de la danza tradicional ¿qué le aporta a la formación del artista danzario, el contacto con los cultores de la tradición?							
	3.3 ¿Qué didácticas o experiencias que se han desarrollado a nivel de la danza tradicional, se pueden implementar o deben implementarse al nivel de un programa universitario que forma artistas danzarios?							
4. Impacto de la formación universitaria en DTC en el campo de la danza	4.1. ¿Qué le han aportado los egresados de programas universitarios en danza al subcampo de la danza tradicional en Colombia?							
	4.2. ¿Qué consecuencias traería al campo de la danza, formar artistas danzarios sin los contenidos de la danza tradicional colombiana?							
5. Comparación de la dinámica del PCAD con otras dinámicas del campo	¿De las personas que hacen danza en Colombia en qué género (contemporáneo, ballet, danza tradicional, urbano) cree usted que se desempeñan más?							
6. Caracterización de los docentes que enseñan DTC	¿Como debe ser un maestro que enseña danza tradicional colombiana en la universidad?							

Anexo 3. Matriz de críticas y propuestas curriculares

Fuente de la que proviene el aporte	Aspecto	Crítica	Propuesta	Debates y análisis del proceso	Otras fuentes relacionadas
Encuesta	Gestión y administración				
	1. Justificación				
	2. Perspectiva epistemológica				
	3. Objetivos—¿qué enseñar?				
	4. Competencias				
	5. Contenidos temáticos				
	6. Metodologías y didácticas ¿cómo enseñar?				
	7. Evaluación ¿cómo evaluar?				
	8. Bibliografía				
Entrevista	1. Justificación				
	2. Perspectiva epistemológica				
	3. Objetivos—¿qué enseñar?				
	4. Competencias				
	5. Contenidos temáticos				
	6. Metodologías y didácticas ¿cómo enseñar?				
	7. Evaluación ¿cómo evaluar?				
	8. Bibliografía				
	9. Caracterización de los maestros de DT en el ámbito universitario				
Syllabus	1. Justificación				
	2. Perspectiva epistemológica				
	3. Objetivos—¿qué enseñar?				
	3.1. Objetivos específicos				
	4. Competencias				
	5. Contenidos temáticos				

Fuente de la que proviene el aporte	Aspecto	Crítica	Propuesta	Debates y análisis del proceso	Otras fuentes relacionadas
	6. Metodologías y didácticas ¿cómo enseñar?				
	7. Evaluación ¿cómo evaluar?				
	8. Bibliografía				

Anexo 4. Matriz de análisis del estado del arte

Tipo de referencia	Ubicación referencial						Aspectos críticos o analíticos				
	Ítem	Título-Autor	Ubicación referencial (Link)	Resumen o presentación	Palabras clave	Lugar (Geográfico)	Bibliografía	Comentario analítico-crítico	Concepción Folclor-Danza Folclórica	Identificación de categorías emergentes	Observaciones
A nivel local-nacional: Investigaciones semejantes a la nuestra (preguntado alrededor de la pertinencia de la DTC. Los registros calificados de las universidades) Parámetros de búsqueda: pertinencia+curricular+danza / registro calificado+danza /											
A nivel internacional: Investigaciones semejantes a la nuestra (preguntado alrededor de la pertinencia. Los registros calificados)											
Investigaciones ligadas a la formación en la danza/con/en/ desde la Danza Tradicional											
Formación: compañías, escuelas, fundaciones que tienen documentos											
Concursos de Idartes – MinCultura. (Fundamentación, resultados)											
Bienestar estudiantil (Concursos ASCUN y extensión Universitario)											
Normatividad que relaciona la danza y cultura nacional											

Anexo 5. Cuadro comparativo de análisis categorial-triangulación

Objetivo general: Identificar a través de un estudio de pertinencia, las causas y consecuencias de la no inscripción de los estudiantes a la PDTC y proponer un diseño curricular con DTC, pertinente, con sus estrategias didácticas, aplicable al núcleo común y a la PDTC, dentro del Proyecto Curricular Arte Danzario de la Facultad de Artes – ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Las preguntas que orientan la investigación son: (1) ¿Cuáles son las causas y consecuencias de la no inscripción de los estudiantes a la Profundización en Danza Tradicional Colombiana (PDTC), dentro del Proyecto Curricular Arte Danzario (PCAD) de la Facultad de Artes – ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas? (2) ¿Cuál es el diseño curricular y las estrategias didácticas pertinentes para la enseñanza de la DTC en el PCAD, núcleo común y PDTC?				
Categoría	Encuesta Evaluación impacto / Propuestas de cualificación Dirigida a: estudiantes- docentes y egresados	Entrevista Necesidades/ tendencias/ propuestas del y para el campo de la DTC	Syllabus actual PDTC: Genérico y asignaturas Propuesta documentada, implementada y evaluada	Hallazgos para un Syllabus posible PDTC: Genérico ajustado Propuesta fortalecida
CPr=Nivel de conocimiento del programa y PDTC				
CCP=Nivel de conocimiento del campo profesional				
=Valoración/evaluación de la PDTC				
M=Motivación frente a estudio y práctica de la DTC				
P=Propuestas para mejorar la PDTC				

Anexo 6. Insumo de evaluación del proceso investigativo-formativo del semillero

Ítem/pregunta		Ana Valencia	Laura Lucía Bravo	Yandy Caro	Clara Mosquera	Kerma Gisella Ortiz Torres
Teniendo en cuenta que el semillero es un ejercicio de formación mediante la práctica, paralelo a los contenidos de las asignaturas. Le solicitamos responder el siguiente cuestionario.	¿Qué aprendió durante el proceso de formación investigativa?					
	¿Cómo evalúa el proceso de formación investigativa?					
	¿Qué le propone al proceso de formación investigativa?					



Sobre las autoras

Martha Esperanza Ospina Espitia

Bailarina y coreógrafa de danza tradicional colombiana, con formación en folclor, danza clásica, moderna, étnica y biodanza. Psicóloga de la Universidad Nacional de Colombia, con formación en psicoanálisis, Gestalt y terapia psicocorporal. Magistra en Educación y doctora en Ciencias Sociales y Humanas de la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá, Colombia). Docente titular e investigadora de la Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá, Colombia), donde fue cocreadora del Proyecto Curricular Arte Danzario. Perteneció al Grupo de Danza Folclórica y a la Fundación Folclórica Delia Zapata Olivella. Fue coreógrafa de la compañía de danza y música Benposta Nación de Muchachos y directora de la compañía Katasúa de danza experimental. Ganadora de diversas becas de creación. Cogestora de programas formativos en y desde la danza en ámbitos institucionales y comunitarios.

Ha desarrollado una importante trayectoria interdisciplinar que entrecruza artes, pedagogía y ciencias sociales y humanas, especialmente en investigación, creación, formación y gestión sobre temas como danza para la reconstrucción de tejido social, formación de formadores en danza, políticas culturales de la danza tradicional, perspectivas políticas en la práctica y enseñanza de la danza, entre otras. Su tesis doctoral fue publicada con el título *El bullerengue colombiano entre el peinao y el despeluque. Subjetividad, intersensibilidad y prácticas danzarias*. En la actualidad, desarrolla y acompaña procesos investigativos y creativos, diseña nuevas cátedras teórico-prácticas en danza, arte y formación y acompaña procesos investigativos universitarios en el mismo campo.

Edis Aleida Villa Martínez

Bailarina y coreógrafa con formación en folclor, bailes populares y de salón, especialmente, en tango. Hizo estudios técnicos en danza en la Escuela Popular de Arte, de Medellín. Licenciada en Educación Física por la Universidad Pedagógica Nacional. Maestra en Artes Escénicas y magíster en Estudios Artísticos por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Candidata a doctora en Ciencias Sociales y Humanas de la Pontificia Universidad Javeriana, beneficiaria de las Becas de Excelencia Doctoral del Bicentenario de Minciencias.

Desde 1999 ha participado como bailarina profesional en compañías como Boedo Tango (Medellín), Tango Vivo (Cali), Tango Embrujo (Bogotá) y A Puro Tango (Medellín). Como bailarina independiente ha ganado varias competencias de tango en el país y en el extranjero, como World Tango Championships (Medellín, 2016), Primera Competencia Mundial de Tango de Escenario (Tokio, 2005), subcampeona del mismo certamen en la categoría tango de pista (2006), finalista en el Trex Games Busan (Korea, 2008) y dos veces finalista en el Campeonato Mundial de Baile (Buenos Aires, 2004 y 2011). También ganó en la eliminatoria colombiana para participar en el Campeonato Mundial de Tango de Buenos Aires (Bogotá, 2011), ganadora en el World Tango Championships (Medellín, 2012) y Tangovía (Feria de Manizales, 2015).

Entre 2009 y 2021, dirigió el Grupo Institucional de Tango Contratiempo, de la Pontificia Universidad Javeriana. Desde el año 2013 es docente titular de hora cátedra en el proyecto curricular Arte Danzario de la Facultad de Artes ASAB, donde participa en el Semillero Muzima de Investigación-Creación en Danza Tradicional Colombiana y en el grupo de investigación Arte Danzario.

Por su trayectoria artística y pedagógica ha recibido reconocimientos de la Facultad de Artes ASAB (Bogotá), la Dirección de Cultura del estado de Táchira (Venezuela) y el Concejo de Medellín.

Este libro se terminó de imprimir en agosto del 2025 en la
Editorial UD. Bogotá, D. C., Colombia



CREACIONES