

**REFLEXIONES SOBRE LA TÉCNICA, EL MÉTODO Y LAS FORMAS DE EXISTENCIA DE
LA DANZA CONTEMPORÁNEA A TRAVÉS DE LOS BAILARINES**

**TESIS DE SOCIOLOGÍA
REQUISITO PARCIAL PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE SOCIÓLOGA**

PRESENTADA POR: DANIELA TORRES CABALLERO

DIRIGIDO POR: JOSE RICARDO BARRERO



Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Ciencias Sociales

Bogotá D.C.

Mayo de 2018

*Solamente cuando el pensamiento se ve
en la imposibilidad de expresarse por otro medio que no sea el ritmo, cuando el ritmo se
convierte en el único y solo modo de expresión, solamente entonces hay poesía... Para que el
espíritu devenga poesía tiene que llevar en sí mismo el misterio de un ritmo innato. Solamente
en este ritmo puede vivir y hacerse visible, pues el ritmo es el alma del espíritu.*

Friedrich Hölderlin

AGRADECIMIENTOS

Me remito a mis más frescos recuerdos en los cuales me empecé a acercar al mundo de la danza y las más sutiles emociones emergen como si los reviviera en un sueño, no tan reales pero igual de fuertes. Me doy cuenta que todo mi pasado me permitió llegar a esto, y todo el tiempo constantemente lo hace, me permite llegar a nuevos lugares. Las personas, los momentos, las preguntas, las ideas, las clases, las lecturas y el ocio han sido indispensables en este camino, en este nuevo final y nuevo comienzo.

Quiero agradecer a todas las personas que me han acompañado en este proceso, no solo de tesis, sino de la carrera, porque sé que en su momento su compañía fue muy valiosa y tal vez lo siga siendo. Esta etapa de mi vida realmente ha sido muy importante, porque he podido abrir mi mente y expandir mi sensibilidad (lo que ahora llamo como el sentido integral). Esto lo he logrado hacer en compañía de personas muy lindas en momentos muy bellos. A los grupos de estudio en los que he estado y en los que estoy, a mis amistades y a misión les agradezco enormemente. Definitivamente son muy importantes para mí, porque me han marcado de distintas formas pero de manera especial y única. Estoy profundamente agradecida por sus vidas, por compartir y reír junto a mí. Nunca me cansaré de decir que poder reír juntos siempre me llena el alma, porque de verdad no hay mejor terapia que un buen amigo y una buena risa.

Todos a su manera han aportado desde su sencillez o su extravagancia a cuestionarme sobre lo que pienso, y asimismo sobre lo que escribo. Muchas ideas y reflexiones que tengo muy presentes logran ser plasmadas en el trabajo, así sea de manera distorsionada. Así que sí, este trabajo igual tiene un poco de las ideas que comparto con otros. Una persona que sin duda ha nutrido y que es parte de esto, es mi compañera de entrevistas, de práctica, de tesis, de voguing y de muchas más cosas. Quien ha sido testigo en persona de lo que ha implicado este proceso para mí y quien ha reflexionado conmigo sobre la danza mientras caminábamos por la séptima o mientras trabajábamos en la biblioteca. Porque por cosas de la vida hemos transitado por año y medio juntas, apoyándonos, acompañándonos y saliendo adelante. Sé que sin su compañía todo habría sido muy diferente. Por eso, es imposible no agradecerle infinitamente por su vida, Paula.

Tampoco es posible dejar de lado a mi familia, el núcleo y la base más sólida que se puede tener. Con todo el amor agradezco infinitamente a mis padres por darme estudio, apoyo, comprensión,

libertad, amor, confianza y mil un cosas. Siempre me sorprendo de su amor tan infinito y genuino, porque cuando uno cree que ya no puede haber más, ahí está. Sin duda alguna, sin ellos nada de lo que hago ahora sería posible, porque me brindaron muchas facilidades y oportunidades en este mundo. Espero seguir retribuyendo y agradeciendo, aunque sea una parte de lo que ellos me dan. A mis hermanos también les agradezco por su apoyo, porque así alguno estuviera en la distancia, sé que siempre contaba con ellos, porque son parte de mis raíces y es muy difícil no acudir a estas cuando uno las necesita. Así que gracias multiplicadas a este núcleo que ha estado para mí en todo momento con plena disposición y amor.

También debo decir gracias y mil gracias a Andrés Lagos/Brigitte Potente por ser una profesora maravillosa. Realmente me ha hecho mover cada fibra de mi cuerpo. Después de tres semestres, en este último periodo mi cabeza estalló un poco, y me di cuenta de toda la sabiduría que contiene y que ha compartido conmigo todo este tiempo. Es el amor y sencillez hecho persona. Es puro sabor y ritmo. Es quien me ha brindado grandes aprendizajes de la vida a través de la danza contemporánea, y eso merece un gran reconocimiento. A través de las clases, me ayudó indirectamente a preguntarme, y al mismo tiempo, a comprender por qué estaba haciendo este trabajo, a encontrar sentido cuando no lo tenía, a reforzar ideas y a cuestionar, eso sí, a nunca parar de cuestionar. Así que agradezco desde lo más profundo de mí, a este gran ser que en tan solo dos o tres horas de clase me llena de luz.

Por último, pero no menos importante, quisiera agradecer a los entrevistados por su tiempo y disposición. Este trabajo no hubiera salido adelante sin ellos, sin sus experiencias, sus conocimientos, sus sentires y su sensibilidad. Muchas gracias por ser bailarines y por dedicarse a esto con plena firmeza. Me reafirmaron el valor que tiene el arte y la danza, gracias a ustedes ahora reconozco y admiro mucho más de lo que antes hacía, a los bailarines y a los artistas, porque me di cuenta de lo difícil que es poder ejercer esta profesión en esta sociedad. Por eso reconozco y agradezco también lo que hacen, lo que comparten, su dedicación y su amor a la danza contemporánea. La danza es algo muy bello y ustedes son muestra de ello.

¡Gracias a la vida, a la sociología y a la danza!

RESUMEN

La presente investigación plantea percepciones sobre; la técnica y los métodos formativos en la danza contemporánea, y sobre lo que constituye ser un bailarín en este campo. Las percepciones son construidas a partir de entrevistas con bailarines de danza contemporánea, ya que se tienen en cuenta sus experiencias en las universidades, escuelas, academias, y compañías; espacios que son fundamentales en lo que se plantea como formación formal, no formal e informal. La reflexión gira en torno a cómo se está enseñando la danza contemporánea en el momento, y la importancia del rol que las instituciones educativas y los profesores tienen, sobre todo ahora por el tránsito que el campo de la danza está viviendo hacia una educación formal. Se plantea que el método y el discurso que acompaña a la técnica son fundamentales porque finalmente no busca perfeccionar, sino que se trata de conocer a través del cuerpo, del espacio, del otro, de una mirada más subjetiva que tenga presente las posibilidades del propio cuerpo. Así que las técnicas que acompañan estas nociones son las técnicas somáticas, posmodernas y algunas modernas. Y en la medida en que se vuelve académica la danza, el ballet aparece como eje fundamental para constituir al bailarín, acompañado de una variedad de posibilidades que ofrece al estudiante pero que a su vez lo delimita. De igual forma, la reflexión tiene que ver con que, los bailarines al incorporar y al aprender empiezan a ser reproductores de la práctica, porque a través de ellos se constituye y se representa la filosofía de la danza contemporánea. Por lo cual, se plantea que esta práctica adopta diferentes formas de existencia y maneras de ser reflejada en los bailarines, así la danza contemporánea transmuta a ser cuerpo, introspección, colectivo, política y vida.

ABSTRACT

The following investigation presents the perceptions about; the technique and the educational methods in contemporary dance, and what it means to be a dancer in this field. These perceptions are done based on interviews made to contemporary dancers, because it takes into account their experiences in universities, schools, academies, and companies. These are places that are indispensable in what is proposed as formal education, non-formal education, and informal education. The reflection is about, how the contemporary dance is taught now, and the importance that the educational institutions and the teachers have now, even more, given the transition contemporary dance is leading into a formal education. Method and speech behind the technique, are essential because it's not about being perfect, it's about getting to know through the body, the

space, one another, and about having a subjective look that keeps in mind the possibilities of its own body. The techniques that support these perceptions are somatic, postmodern, and some, modern techniques. As the dance becomes academic, ballet comes up as a fundamental axis to portray the dancer, next to a variety of possibilities that offers to the student that at the same time constraints it. Additionally, the reflection has to do with the fact that dancers, as they embody and learn, they become the multipliers of the practice. Since through them, it is established and represented the philosophy of contemporary dance. Therefore, it is proposed that this practice adopts different forms of existence and different ways of being reflected on dancers. Thus, contemporary dance becomes, the body, introspection, collective, political, and life.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	8
LA INVESTIGACIÓN.....	9
METODOLOGÍA.....	13
CAPÍTULO 1. CONSTITUCIÓN DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA	16
1.1. INSTITUCIONALIZACIÓN.....	16
1.2 LA DANZA CONTEMPORÁNEA COMO SUBCAMPO.....	22
CAPÍTULO 2: INSTITUCIÓN Y MÉTODO	27
2.1. APRENDIZAJE FORMAL.....	28
2.2. APRENDIZAJE INFORMAL Y NO FORMAL.....	37
2.3. AUTONOMÍA, DECISIÓN Y LIBERTAD: ¿SÓLO UNA INFORMALIDAD?.....	46
2.4. ENCUENTROS ENTRE LO FORMAL, LO NO FORMAL Y LO INFORMAL.....	49
CAPÍTULO 3: UNA MANERA EN QUE LA DANZA TOMA VIDA	51
3.1. ME LA ENCONTRÉ EN EL CAMINO PERO SIEMPRE ESTUVO CONMIGO: UNA EXPERIENCIA EN LA INFORMALIDAD.....	53
3.2. LA DANZA SE VUELVE CUERPO.....	55
3.3. LA DANZA COMIENZA ADENTRO.....	57
3.4. LA DANZA SE SOCIALIZA.....	59
3.5. LA DANZA SE VUELVE DE TODOS	63
3.6. LA DANZA EN VIDA.....	65
CONCLUSIONES	67
BIBLIOGRAFÍA	73
ANEXOS	75

INTRODUCCIÓN

Después de un año de haber empezado a bailar, me di cuenta que había algo en esta práctica que me llamaba mucho la atención, y que de alguna forma, me seducía no solo para continuar moviendo el cuerpo, sino también para sacudir las ideas. A partir de mi contacto permanente con las clases de danza contemporánea del medio universitario, empecé a conocer otros espacios, a diferentes profesores, y a otros apasionados como yo de la disciplina. Me di cuenta que las preguntas y reflexiones que empezaron a surgir sobre el cuerpo, el ser y el movimiento, fueron suscitadas a partir del trabajo con el grupo y me impulsaron a querer indagar más sobre el campo de la danza. Desde un comienzo había muchas pretensiones y deseos que quería lograr, pero con el tiempo, estos tomaron la forma de lo inesperado. Por lo tanto, esta investigación que, en todo su camino se ha transformado, nace de la inquietud que el movimiento de la escena de la danza contemporánea generó en mí.

A lo largo de un proceso de discernimiento, de búsquedas, de preguntas y de conversaciones dirigidas a la indagación, descubrí algunas realidades que me confrontaron profundamente. Debo aclarar que, no fue un ejercicio fácil distanciarme de mis percepciones para tener más claridad en mis preguntas y encontrar coherencia en las respuestas. No obstante, el poder adentrarme en el mundo de la danza, tanto desde un nivel práctico, que surge desde mi propia vivencia, como desde las experiencias y visiones de los bailarines, me permitió acercarme comprensivamente a lo que es la danza contemporánea y sus procesos pedagógicos.

Aunque en internet o en libros se pueden encontrar definiciones de lo que es la danza contemporánea, ésta es una práctica tan híbrida que todo el tiempo está abierta para que su significado sea construido de maneras particulares por quienes la practican. La cualidad de expresión, aprendizaje y creación que hay en la danza nace a partir de cuerpos que transitan por sensaciones, reflexiones y repeticiones. Por eso, esta rama de la danza se caracteriza por desarrollar una sensibilidad a través del cuerpo, de sus sentidos y del trabajo con el otro. Aunque la sensación de bailar es única, las visiones y las exploraciones muchas veces son compartidas o integradas y es precisamente la simbiosis entre lo singular y lo común, lo que se logra en este trabajo. Entendiendo además, que hay una heterogeneidad en este campo cultural y artístico por sus

múltiples indagaciones, creaciones y aprendizajes. Esta diversidad de líneas de trabajo, de bailarines, de historias, de reflexiones y creaciones es una característica particular de la danza contemporánea en Bogotá.

Por esta razón, en el presente trabajo siempre se tendrá en cuenta la relación con el contexto, es decir, con las diferentes circunstancias que afectan y modifican los procesos de consolidación y aprendizaje de la danza (Mejía, 2009). Las apreciaciones educativas de los bailarines tienen que ver con el contexto en el que vivieron su experiencia formativa y la manera en que viven la práctica ahora. Los diferentes momentos en que se empiezan a formar los bailarines entrevistados están totalmente ligados a los respectivos periodos de institucionalización de la danza en la ciudad, y este carácter institucional, imprime una experiencia sobre el quehacer del bailarín. Las experiencias, ya sea como estudiantes o como profesores, hacen parte de la manera en que plantean sus percepciones sobre la formación como tal. Por esta razón, a partir de la manera en que los bailarines perciben la técnica y el método de la danza contemporánea, se puede hablar de las metodologías que en este momento están vigentes, al igual que, la manera en que los bailarines creen que la danza impacta su vida, cómo ésta se expresa y se refleja a través de quienes la practican.

INVESTIGACIÓN

El trabajo se entenderá desde la perspectiva de la teoría de campo de Bourdieu, ya que a partir de las dinámicas encontradas en la danza, esta teoría permite entender cómo se estructura y se transforma la danza contemporánea en Bogotá. Por eso mismo, resulta pertinente mencionar que el campo de la danza contemporánea que se contempla en la ciudad, se entiende como un espacio de juego y un lugar donde las dinámicas están en constante cambio y tensión. Este espacio y proceso han sido contruidos históricamente y por lo tanto, en éstos están contenidas unas instituciones específicas, unas leyes de funcionamiento propias y unos agentes dispuestos a jugar. Todas estas características, y en la medida en que el mismo texto guie su aparición, serán desarrolladas a lo largo del trabajo. Las reglas de juego fundamentales para que el campo se entienda como tal, son, la filosofía de la danza contemporánea, la profesionalización, el movimiento de agentes, la técnica, los métodos de enseñanza, el campo laboral y el capital cultural

(que incluye una producción, una distribución, y un consumo del bien). En cuanto a los agentes, que son los bailarines, las instituciones específicas implicadas son los espacios de formaciones tanto formales como informales. Por último, las leyes que en este contexto competen son las referentes a lo pedagógico y a las formas de existencia en el subcampo (que se refiere a las implicaciones que surgen en la vida de los agentes). Así mismo, estas leyes hacen parte fundamental del capital cultural, en tanto ambas son esenciales para que su continuación y permanencia sea posible.

Si bien desde un comienzo la investigación sólo se preguntaba por el ámbito de la técnica, a partir de la naturaleza de las respuestas de los bailarines, la pregunta acerca de cómo se está enseñando y de los discursos detrás de lo técnico, permitió revelar que, de hecho, el método es un elemento clave. Así, se pudo entender que el contemplar el método es sumamente útil a la hora de entender que la técnica es aplicada en función de la institución y del agente que la imparte. Hecha esta salvedad, a continuación se da cuenta del estado actual de los métodos pedagógicos, teniendo en cuenta la influencia que la constitución histórica (en términos de la institucionalización) de la danza en la ciudad, puesto que es importante “reconocer la transformación histórica de un espacio de prácticas fundamentalmente para ver... la dispersión en las maneras de practicarlas” (Escudero, 2013, p.54).

A partir de las preguntas base ¿qué es la técnica? y si ¿la técnica es necesaria? fue posible dar con una distinción sobre la variedad de percepciones que los bailarines han construido alrededor del concepto. Sin embargo, pareciera que en la ciudad las respuestas a estas preguntas no están muy consolidadas, ya que hay una heterogeneidad en las percepciones sobre éstas. A pesar de la vigencia con la que esta discusión se ha mantenido dentro del gremio en cuestión, con el tiempo la disputa en torno a la técnica ha ido tomando distintos colores y dimensiones. De esta manera, preguntar si la danza es la técnica Graham, la técnica Limón, ballet o cuál es la técnica, estuvo vigente hasta mediados de la década de los ochenta, hasta que la idea de la técnica empezó a desdibujarse y a convertirse en investigaciones muy particulares. Una de las primeras ideas que dieron con este cambio de rumbo investigativo, corresponde al hecho de que los bailarines empezaron a darse cuenta de que todos los cuerpos no eran iguales y que, por lo tanto, no era

posible exigir la misma técnica, el mismo rigor, y el mismo movimiento a todos, sobre todo a quienes empiezan a bailar en la juventud.

Teniendo presente la dificultad que presentan muchos cuerpos, sobre todo con relación a las técnicas modernas y la incomodidad que generan, ya que muchas veces exigen al cuerpo posiciones o movimientos a los que el cuerpo no está acostumbrado porque pueden ser exagerados; además, al haber una diversidad de cuerpos, hay algunos que se adaptan o lo logran sin mayor dificultad; se llega a integrar todo lo referente a las técnicas somáticas y a tener en cuenta que “esa idea de que la técnica realmente es una investigación muy personal de tus mecánicas, de tus historias, de tus maneras de mover” (Andrés Lagos, comunicación personal, 8 de septiembre, 2017). Por esta razón, pensar la técnica desde esta visión es una idea que se relaciona con la filosofía de la danza contemporánea, que abarca una noción sobre el movimiento orgánico del cuerpo, la levedad y la exploración dirigida a focos diferentes al centro del cuerpo, como el espacio, el otro o los objetos para crear una expresión máxima (Mejía, 2009). Sin embargo, este planteamiento no niega que el ballet se siga considerando como una de las bases necesarias para bailar danza contemporánea junto con otras técnicas modernas. De esta manera, al ser la técnica y el método fundamentales en la conformación y distinción de esta danza, y en la medida en que la técnica es entendida como una ley de funcionamiento del campo, llama la atención el hecho de que, así como en cualquier danza, es necesario denominar un principio que funde su movimiento.

A nivel de profesionalización es necesario que exista técnica en el subcampo, porque es “lo mínimo para la profesión, es decir, cualquiera puede bailar, pero la técnica da peso y... te permite tener presencia escénica” (Sara Fonseca, comunicación personal, 3 de noviembre, 2017). Esto implica que exista, para quienes hacen parte del subcampo, una claridad sobre qué es, por qué se enseña y cómo se enseña, ya que esto indudablemente hace parte de la institucionalización de la danza contemporánea y es fundamental dentro de la formación del bailarín. Lo anterior se cumple, especialmente al momento de crear una escuela o una carrera de danza. Esto, así mismo, abre paso para entender el contexto teórico desde el cual va a ser entendido el concepto de técnica como tal y que nos remite a la aproximación que Marcel Mauss hace sobre este concepto. En el pensamiento de Mauss la técnica es entendida como un “saber hacer”, y este saber hacer es precisamente lo que le va a permitir al bailarín definirse así. Pues la manera de distinguirse de

otras danzas es, a partir de unos lineamientos del movimiento que otras danzas no saben hacer. En este sentido, es posible afirmar que una enseñanza técnica implica buscar el perfeccionamiento del movimiento, en tanto “el objeto y medio técnico más normal del hombre es su cuerpo” (Mauss, 1979, p.342). En este caso, el trabajo técnico permite una habilidad y adaptación del cuerpo de manera extra-cotidiana, pues “los movimientos utilitarios encaminados a una tarea específica... se transforman y crean nuevas formas de equilibrio, de posturas, de desplazamientos, para las cuales es necesario pasar por un entrenamiento” (Marín, 2010, p. 73). La pregunta de fondo de cómo se entiende la técnica, radica en que, de su entendimiento depende la forma en la que se aplique y se enseñe.

Indagar en este asunto permite entender mejor el desarrollo pedagógico que ha ayudado a la transformación del subcampo de la danza contemporánea dentro del campo de la danza, pues la forma en que ha sido comunicada ha implicado un rumbo y una consolidación profesional. En esta instancia, las instituciones formativas son significativas en la medida en que “... el trabajo pedagógico tiende a reproducir las condiciones sociales de producción de esa arbitrariedad cultural, o sea, las estructuras objetivas de las que es producto, por mediación del habitus como *principio generador de prácticas reproductoras de las estructuras objetivas*” (Bourdieu y Passeron citado por Gutiérrez, 2005, p.66). En este sentido es importante tener presente que la apertura de facultades de danza o de artes escénicas en las universidades ha ampliado las posibilidades de estudio, y así mismo, ha empezado a regular el conocimiento de la danza para que exista una estructura, un orden en las asignaturas y un diploma de por medio. Es decir, el aprendizaje y el conocimiento que se garantiza en estas instituciones, empieza a ser legítimo y por tanto, se vuelve referente en el saber danzar, porque “estamos viviendo un momento en donde la profesionalización con títulos es indispensable, si tú no tienes títulos no puedes mostrar tus habilidades, no te dan la oportunidad” (Guentcy Armenta, comunicación personal, 1 de marzo, 2018). Lo que quiere decir que, consecuentemente empieza a darse un encuentro entre la profesionalización y la formación empírica, que de por sí ha sido un gran referente en la consolidación de la danza hasta ahora en Bogotá.

Habitar este subcampo e incorporar los elementos que lo componen, hace que la danza habite dos espacios: el de la visibilidad y el de la vida, éstos surgen en la medida en que los

bailarines portan en sus cuerpos y en su movimiento, la danza. Este segundo aspecto puede ser ilustrado, especialmente si se tiene en cuenta que lo que se genera en el bailarín después de estar un tiempo en el campo es un habitus: “el habitus...asegura la presencia activa de las experiencias pasadas” (Bourdieu, 2007, p.88) y conserva la permanencia del cambio. De manera que, es menester tener presente que una vez una persona llega al subcampo y empieza a trabajar en función de éste, el agente integra el subcampo en su cuerpo en la medida en que interioriza conocimientos y reglas que son replicadas y, al mismo tiempo, cambiantes de acuerdo a la forma en que el mismo campo lo hace. Por esta razón, basados en esta perspectiva, la investigación plantea que es precisamente a partir de las maneras en que los bailarines han vivenciado la danza y la incorporación que ellos mismos hacen, que el agente se vuelve una representación corpórea de la danza.

De esta manera, la pregunta deja de girar en torno a si la técnica debe o no ser enseñada, pues indudablemente la técnica siempre será fundamental en toda danza como fundamento para el movimiento, en este caso para que tener mayor cuidado sobre el cuerpo y más conciencia sobre el movimiento. Pero entonces, la cuestión comienza a contemplar las siguientes preocupaciones: ¿entre la variedad de percepciones sobre la técnica, habrá alguna noción que se esté institucionalizando?, ¿qué técnicas parecen ser las bases para una enseñanza de danza contemporánea?, ¿en la formación de danza contemporánea en Bogotá se está institucionalizando la técnica como un fundamento estético o como un fundamento para la conciencia del cuerpo? Estas son algunas inquietudes que indagan sobre lo pedagógico, sobre lo que constituye lo técnico, el método, además, algunas preguntas que se plantean a lo largo del texto son, ¿los conocimientos que han sido interiorizados se transforman? ¿Se crean nuevas metodologías? y ¿cómo estas metodologías afectan las maneras de entender la técnica de la danza contemporánea?

METODOLOGÍA

Para el desarrollo de la presente investigación fue necesario hacer una revisión teórica sobre lo que se ha escrito acerca de las técnicas o los procesos pedagógicos en la danza contemporánea en Colombia. Y aunque el trabajo académico sobre la danza en general es escaso- de allí surge también la importancia de escribir sobre el tema-. El trabajo se basa en entrevistas semi-

estructuradas realizadas a bailarines, que se seleccionaron teniendo en cuenta la trayectoria que llevaban en la danza contemporánea (larga, mediana y corta) y, que fueron o hacen parte de instituciones formales, no formales o informales. Ambos elementos son tenidos en cuenta con el fin de vislumbrar las características que se integran en las instituciones a partir de los enfoques sobre el método y la manera en que se integra el quehacer danzario en la vida del bailarín. Por una parte, debido al contacto con la Casona de la Danza de la Gerencia de Danza por haber realizado la práctica allí, se entrevistó a tres de los grupos que hacían parte del Programa de Residencias Artísticas (PRA del 2017), y por otra parte, fue necesario acudir a otros medios y contactos para entrevistar a los otros nueve bailarines que cumplieran también con los dos elementos anteriores. Para hacer un análisis comparado entre los planes de estudio de los espacios formales, utilicé los planes de la Corporación Universitaria CENDA, la Facultad de Artes ASAB, la Pontificia Universidad Javeriana y los de la Academia Artes Guerrero (espacios elegidos a partir de la relación con los bailarines).

De esta manera, el desarrollo del trabajo se dividirá en tres secciones. En el primer capítulo se tratará de cómo la danza contemporánea puede ser entendida como un subcampo dentro del campo de la danza, teniendo en cuenta su proceso histórico, los agentes que involucra y el capital que está en juego. Una vez esto se entienda a partir de los inicios de la danza contemporánea en Bogotá, se plantearán las tensiones que hay sobre los espacios de formación.

Lo anterior abre paso al segundo capítulo en el que se centrará la atención en vislumbrar cuáles son las tensiones en el ámbito de lo pedagógico, específicamente en la técnica y en los métodos. Estas tensiones serán vistas primero desde la formación formal, y luego desde la formación no formal e informal. De esta manera, se abre espacio a la reflexión sobre la formalización de la enseñanza de la danza, las clases ofrecidas, y la coexistencia del aprendizaje empírico y académico. A partir de esto, se entenderá que la institucionalización en el texto cobra importancia en el ámbito educativo, pues es a partir de allí, que hay una reproducción y continuación del subcampo. La manera en que se crea esta institución resulta importante, ya que es desde allí, que se ha forjado la formación que hasta ahora han tenido los bailarines y la continuidad que esta formación le propicia al subcampo.

En el tercer capítulo se planteará la apropiación que se genera en los agentes de esta práctica, y lo que implica para el bailarín, una vez se vuelve habitus. El impacto que hay a nivel individual y colectivo, origina en los bailarines unas formas de existencia que son expuestas de manera simbólica y de manera física, pues la danza al ser un capital cultural, “está ligado al cuerpo y supone un proceso de incorporación” (Gutiérrez, 2005, p.37). También allí se exalta el encuentro con la danza, ya que la experiencia del encuentro impacta de una manera que actúa y crea conciencia sobre la práctica. De esta manera, se presenta que la danza contemporánea se vuelve corpórea, introspección, colectiva, política y vida.

Por último, las conclusiones presentan las reflexiones sobre cómo la técnica está acompañada por un método tanto en la educación formal como la no formal e informal. De alguna manera, las expresiones de lo formal y lo informal no alejan en tanto las percepciones de alguna manera se conectan. Pero sin lugar a duda, una de las inquietudes que se presentan es la relación que hay entre la estructura y el orden de clases, esas posibilidades que se plantean que muchas veces se expanden pero también se delimitan. Esto a diferencia del aprendizaje no formal e informal que se ha venido dando y que continua, deja en duda el tránsito que hay entre las exploraciones individuales por parte del bailarín a verse restringido a una posibilidad delimitada de opciones. Lo que asimismo, plantea la pregunta por la manera en que se enfrenta la academia a enseñar la danza bajo otros marcos y dinámicas que han venido siendo tan diferentes en la ciudad. Si bien ahora conviven por el tránsito en el que está el subcampo, de qué maneras se piensa lo pedagógico teniendo en cuenta a los agentes que seguirán nutriendo y fortaleciendo la danza contemporánea. Asimismo se plantea que, definitivamente hay diversas maneras en que la danza puede mutar y puede situarse en los agentes que la practican.

De esta manera, presento esta investigación acerca de los discursos que hay sobre la técnica y los métodos en la danza contemporánea en Bogotá, la reflexión que estos vislumbran en torno a la continuación sobre la pedagogía en el subcampo y lo que constituye volverse un agente en este campo.

CAPITULO 1. LA DANZA CONTEMPORÁNEA COMO SUBCAMPO

1.1.INSTITUCIONALIZACIÓN

En primera instancia, a continuación se hará un esbozo de la constitución histórica de la danza contemporánea en Bogotá en términos de la institucionalización (espacios y técnicas) para, asimismo entender cómo funciona y en qué estado está el subcampo de la danza en la ciudad, desde la perspectiva de Bourdieu.

En Bogotá, al comienzo la danza contemporánea se conoce a través de las técnicas de danza modernas. La primera técnica que llega a la ciudad es la técnica Duncan por medio del ballet cordillera que Jacinto Jaramillo hacía. Pero es en 1970 que el conocimiento de las técnicas modernas se expande, ya que llegan varios bailarines extranjeros con la idea de expandir el conocimiento, como lo hizo Cuca Taburelli, quien todavía reside en el país. En esta década en Bogotá Irina Brechel y Rafael Sarmiento fundan El Estudio, la primera escuela que prioriza algunas de las técnicas modernas. En esta escuela se forman varios de los bailarines que van a ser fundamentales para la continuación de la danza en el país, como lo son Carlos Jaramillo, Peter Palacios, y Marta Ruiz, entre otros.

Asimismo gracias a la “formación técnica de muchas de las academias privadas de danza clásica y moderna, así como de los *ballets* folclóricos (Sonia Osorio y Jaime Orozco), algunos bailarines buscaron escuelas en el extranjero para complementar su formación” (Parra, 2016, p.12) y ahondar en nuevas metodologías y conocimientos. Esto permite que en los años ochenta, algunos de los bailarines que se formaron afuera, vuelvan con nueva información y empiecen a fundar academias. En este sentido, las técnicas modernas se convirtieron en un insumo para que la formación se comenzara a enfocar en la danza contemporánea.

En este punto es importante aclarar que, las técnicas modernas que se enseñaban antes de los años ochenta aun no hacían parte de lo que actualmente se llama danza contemporánea, sino de la danza moderna. Técnicas básicas como Graham, Duncan, Limón, Cunnigham, entre otras si bien hacen parte de la formación de la danza contemporánea, éstas responden precisamente al

género de danza moderna, pues es desde su respuesta al baile clásico y rígido que éste se crea. Estas técnicas que también van a ser parte de la danza contemporánea se debe a que, este género dancístico tiene un principio más amplio en el que contempla al movimiento mismo como danza, permitiendo que la noción de danzar sea más amplia, al igual que su noción de técnica, debido a su preferencia “por la multiplicidad de técnicas alternativas más que por un único conocimiento fundado” (Parra, 2013. p.53). Por esta razón, estas técnicas modernas son parte de la danza contemporánea, porque hacen parte de su filosofía que, es el movimiento orgánico y fluido del cuerpo. Sin embargo, Carlos Latorre dice que, en el momento en que Álvaro Restrepo empieza a trabajar el cuerpo no desde una codificación técnica, sino desde la libre expresión corporal, él “es un ejemplo para el caso colombiano que determina la ruptura entre lo moderno y lo contemporáneo, pues empieza a crear instalaciones sobre el escenario y con el cuerpo” (Atuesta, Carvajal, Lagos, Roa, 2013, p.95).

Más adelante, empiezan a aparecer otras técnicas como las técnicas somáticas que serán incorporadas y contempladas como parte de la danza contemporánea. Por esta razón, en Bogotá se puede hablar del baile afro-contemporáneo, porque son dos géneros que se pueden complementar, y en la medida en que haya una semejanza en las filosofías de movimiento, esto es posible. Se puede entender así que, esta danza es como un cuerpo, un cuerpo que según el contexto y los conceptos, incorpora movimientos e ideas con las cuales trabajará y creará, pues como dice Sara Fonseca “la danza contemporánea...te permite ir a otros lugares desde la danza, se alimenta de todo” (comunicación personal, 3 de noviembre, 2017). Sin embargo, en este proceso histórico Bellaluz Gutiérrez resalta que la técnica Graham y el ballet fueron técnicas muy determinantes en los procesos pedagógicos aquí en la capital.

Luego la década de los ochenta va a ser un periodo clave, porque “tanto la formación técnica como la creación coreográfica, obedecen a parámetros propios de la modernidad en danza, como la utilización de códigos de movimiento, el desarrollo de la narración y la importancia otorgada a la representación” (Parra, 2016, p. 13). Por ejemplo, Carlos Jaramillo crea Triknia Kábhelioz, la primera compañía y escuela privada en formación corporal en técnicas modernas, que contempla el Graham y jazz, y el movimiento afro-colombiano (étnico). Allí empezó a formar bailarines, como Carlos Latorre, Jorge Tovar o Leonor Agudelo, quienes más adelante serían

maestros en grupos universitarios. Además de esta compañía, también había invitaciones que los profesores de las primeras generaciones les hacían a sus estudiantes para bailar con ellos en la compañía, y de esa manera se iba expandiendo el conocimiento en este ámbito. En este sentido, la compañía es un espacio de creación e investigación, en el cual se acepta un grupo de bailarines específico y cualificado para que haga parte del grupo. Como parte de la compañía, en algunos casos, también puede existir la academia como espacio de formación, en donde los mismos bailarines o invitados dictan clases a personas externas. Cabe aclarar que solo en algunos casos funcionan ambas. Desde la experiencia de Carlos Latorre (2017) sucedió así:

“nos formamos unos 5 a 10 bailarines, cómplices, y amigos que nos ayudábamos, y otros 20 a 30 bailarines en todas las academias, y empezábamos a conectarnos e intercambiar información, habían libros en la Luis Ángel Arango, habían como 2 libros de danza uno de la historia de la danza y otro sobre danza contemporánea... entonces a intercambiar, a traer libros de Nueva York, de Francia, Alemania para actualizar toda la información porque no había internet, entonces empieza la formación y la investigación a través de la danza” (comunicación personal, 6 de septiembre, 2017).

Si bien es importante destacar los espacios de formación como espacios físicos y prácticos, este bailarín hace la salvedad de, que es por medio de estas redes de personas que también se construye y se hace vigente la danza en la ciudad a través de una formación teórica; dado que la creación que se empieza a gestar en danza no solo es de carácter escénico, sino también desde la investigación. Es así que el conocimiento de la danza no solo crece en términos prácticos y técnicos, sino también desde las ideas y las filosofías con las que la danza contemporánea emerge y con las que se contrapone, con las que fluctúa y con las que se entreteje.

A lo largo de 1980 aparecen varias compañías independientes como Deuxalamori de Álvaro Fuentes, Zajana Danza de Jorge Tovar, Athanor danza de Álvaro Restrepo, Danza experimental de Katy Chamorro, y Muñecos y tambores de Federico Restrepo. La formación de estas compañías junto con festivales y encuentros, permiten que la danza cobre más fuerza y reconocimiento a nivel cultural. Asimismo, la gestión que Álvaro Restrepo empieza a hacer en los sectores culturales y políticos del país tiene grandes repercusiones, pues por medio de Colcultura y la ASAB, marca el ingreso de la danza en las instituciones públicas, logrando que en 1994 se

cree el primer programa de este género al interior de la ASAB (Academia Superior de las Artes de Bogotá). Por esta razón, el proceso de la danza contemporánea hasta ese momento hace que la década de los noventa sea muy significativa, porque “hubo un crecimiento sobre saliente, tanto en la formación, gestión y producción, como en la creación y circulación en el campo de la danza en general y de la danza contemporánea en particular” (Parra, 2016, p. 15). Por un lado, surge el movimiento de los 90, en el cual se crean más compañías independientes, como Danza Omtri de Carlos Latorre, Filamento Caudal de Leyla Castillo, Anaxis de Raúl Parra y Norma Suarez, Adra danza de Marta Ruiz, L’explose de Tino Fernández, entre otras. Y por otro lado, a partir del encuentro de Jóvenes creadores en 1993, conformado por Norma Suárez y otros bailarines, se gestó lo que después se va a conocer como la Gerencia de Danza del Instituto Distrital de Cultura y Turismo que dirigió César Monroy. Fue de esta manera que, se hizo más evidente para la administración distrital que lo que estaba pasando en la danza, necesitaba reconocimiento y apoyo.

Algo clave en este proceso de institucionalización y de profesionalización de la danza ha sido el bienestar universitario de universidades como la Nacional, el Externado, la Tadeo y la Javeriana, ya que han sido los espacios de encuentro con la danza contemporánea. Sobre todo en los años noventa, a varios, esta experiencia en la universidad los lleva a que tomen el camino de la danza, y aun cuando se gradúan de sus carreras, siguen formándose en danza, y creen escuelas y compañías que desde ese momento hasta ahora han perdurado, contribuyendo a la formación empírica de más bailarines. Lo interesante de esto, es que los bailarines que daban clases en estas universidades, eran quienes en años anteriores se habían formado en las escuelas privadas o habían ido al exterior. Cuando vuelven, entre la multiplicidad de actividades que hacían, “llegaron a estos espacios, y... comenzaron a hacer procesos de formación y procesos de creación, que digamos comenzaron a tener peso y relevancia con respecto pues a espacios mucho más informales de formación” (Xiomara Navarro, comunicación personal, 30 de octubre, 2017). De esta manera, estos conocimientos que van adquiriendo son “unos conocimientos que se validan desde otros lugares, no desde el lugar de la academia que te da un certificado, sino desde conocimientos que nacen por la necesidad de una comunidad” (Andrés Lagos, comunicación personal, 8 de septiembre, 2017). Así que dentro de esta evolución de la danza en Bogotá, existe este momento en el cual los bailarines empiezan a asumir posturas frente a la práctica. Es mediante estos espacios de formación que se construyen las nociones tanto individuales como colectivas de la danza,

teniendo en cuenta que hay una gran influencia por parte del lugar en donde se aprende, desde la idea de que, “la acción pedagógica... y más precisamente el trabajo pedagógico, es concebido como trabajo de inculcación, que tiene una duración suficiente como para producir un *habitus* capaz de perpetuarse”. (Gutiérrez, 2005, p.66).

A lo largo del transcurso histórico los únicos lugares en los cuales los bailarines han venido ejerciendo esta profesión son en las mismas escuelas, compañías, academias que crean o a las que se integran, en materia de creación y docencia. Y desde la década de los noventa con la instauración de la carrera de danza en la ASAB, y más adelante en la Pontificia Universidad Javeriana, Corporación universitaria CENDA, Universidad Antonio Nariño, Universidad del Bosque, entre otras, allí también pueden ejercer como profesores. Asimismo, debido a las diversas líneas de trabajo las entidades públicas como la Gerencia de Danza- Idartes y el Ministerio de Cultura, es posible trabajar allí dictando talleres y cursos a distintos tipos de población en la ciudad, o desde el mismo sector trabajando de manera administrativa, ya sea en la Gerencia o en el Ministerio. Cabe resaltar que la Gerencia de Danza ha sido administrada siempre por bailarines, lo que es algo positivo, teniendo en cuenta que, una vez se ha vivido en el campo se vuelve más fácil reconocer las necesidades y las falencias del mismo. Esto permite que el trabajo realizado, sume esfuerzos y responda, o busque alternativas acordes al desarrollo de la danza. Mientras estas son algunas alternativas que se han presentado y que se mantienen, en el presente el único espacio formal creado específicamente para que esta profesión pueda ser ejercida en escena con un sueldo estable, es la Compañía de danza del Jorge Eliecer Gaitán que, solo recibe a 12 bailarines. Es decir, si bien hay espacios en los que los bailarines pueden trabajar, estos son realmente escasos ya que son trabajos que nacen en segundo plano.

Los mismos bailarines consideran que “la danza todavía es un espacio precario en cuanto a las condiciones que ofrece. Aún... no existen compañías con apoyo económico y logístico que permitan generar una demanda en los bailarines” (Bellaluz Gutiérrez, comunicación personal, 21 de diciembre, 2017). Por esto, de otro lado, no se han creado espacios formales laborales para los bailarines (excepto el mencionado anteriormente), en donde haya un sueldo estable por ejercer en escena. La única vía en la que esto sucede es en el caso de la docencia, pero a nivel de ejecución,

mas no de creación. Como ella que en los casos donde ellos forman sus compañías para crear, no hay suficiente público ni apoyo del distrito para que recibir una remuneración significativa.

Aun cuando los esfuerzos se unen en este camino, la falta de reconocimiento, apoyo y recursos por parte del Estado y del ámbito privado, es lo que ha estancado y hecho difícil la legitimidad de la danza contemporánea como profesión. Si bien ya han pasado más de cuatro décadas en las que la danza contemporánea se ha logrado instalar en la cultura artística nacional, asimismo requiere para ello “no solamente de centros de formación corporal, sino de políticas estatales que apoyen la creación, investigación, producción y circulación de los productos artísticos” (Parra, 2016, p. 19). Uno de los problemas radica en la baja difusión, en los pocos recursos y espacios, y en el poco consumo del campo. Desde la perspectiva de los bailarines, el distrito ha logrado avances en la promoción de la danza, ya que han empezado a generar vínculos tanto con empresas y academias públicas y privadas. En cuanto a IDARTES, éste ha buscado alianzas para tener más presupuesto y tener mayor articulación con entidades públicas y privadas. Precisamente, una manera de fortalecer esta práctica es generando este encuentro entre lo público y lo privado, donde el apoyo sea de ambos, dando cuenta de la importancia o interés que hay por la danza contemporánea. Desafortunadamente, la falta de un gobierno cultural, que realmente apoye a nivel de estímulos, becas, convocatorias, recursos y demás, es lo que retrasa esta institucionalización y base para la formación de la danza contemporánea.

En la medida en que se fortalezcan estas miradas desde lo público y lo privado, tal vez hayan mayores desarrollos, pues como dice Xiomara Navarro “la parte pública sigue con los problemas de siempre pero tiene una mirada diferente y la parte privada digamos que nunca ha tenido una mirada entonces a ellos hay que sacarles la mirada al apoyo artístico” (comunicación personal, 30 de octubre, 2017). En la medida en que se sigan despertando estas perspectivas es que se van generando más espacios para la danza, como lo está haciendo ahora el programa de becarios que abrió el Teatro Julio Mario Santodomingo con Bancolombia. Esta apertura de nuevos espacios permite que haya transformaciones en la circulación de obras y de igual manera, que ésta se fortalezca y se amplíe para que la danza se vuelva una profesión realmente rentable, con mayores ofertas laborales en la que los bailarines tengan una gama más amplia en la que puedan desarrollar su profesión. Si se considera al arte desde la idea general de Becker, “como una clase más de

trabajo y a los artistas como otra clase más de trabajadores que participan en la producción de obras de arte” (Forni, s.f., p.246), los artistas no tendrían por qué tener un desbalance en las oportunidades que se ofrecen laboralmente y los espacios que se abren para ellos. Es posible que en la medida que se abran más espacios, más público llegue a ellos, y por tanto pueda haber una relación más equilibrada entre el público y el artista.

1.2.DANZA CONTEMPORÁNEA COMO SUBCAMPO

Una vez hecho el recuento del proceso de constitución histórica de la danza contemporánea, es posible demostrar que este subcampo de la danza se mantiene gracias a tres elementos. Por un lado, están los agentes, en segunda instancia están las instituciones específicas, y por otro lado, se encuentran las leyes de funcionamiento. A continuación se entenderá por qué.

El arte desde la mirada de Bourdieu es entendido como un bien simbólico que hace parte del campo de la cultura, un campo que tiene unas reglas específicas de funcionamiento, que es dinámico y que está “destinado a unas luchas para conservar o transformar ese campo de fuerzas” (Gutiérrez, 2005, p.32). Estas reglas y luchas que el campo tiene se vuelven más específicas en la medida en que el campo también lo es. Es decir, hay una especificidad en la medida en que hay un campo dentro de otro campo, lo que en este caso se llamará subcampo. En este caso la danza contemporánea responde al subcampo del campo de la danza en general entendiendo que son bienes artísticos y simbólicos que hacen parte de la cultura.

En Bogotá, la danza contemporánea en su historia ha transitado por varias tensiones que no son muy distantes a las que están vigentes hoy en día, pero en un inicio, por medio de la lucha de los bailarines, estas tensiones han logrado transformarse. En este sentido, los bailarines se van a entender como agentes, ya que en parte, son quienes tienen capacidad de acción dentro del campo, en la medida en que hay un habitus en ellos que ha sido incorporado. Es decir, hay un conocimiento del funcionamiento interno del campo y por tanto saben moverse e impactar sobre el mismo, puesto que los agentes tienen unas “disposiciones a actuar, percibir, valorar, sentir y pensar de una cierta manera más que de otra, disposiciones que han sido interiorizadas por el individuo en el curso de

su historia” (Gutiérrez, 2005, p.68). Lo que quiere decir que, vivir la danza contemporánea les permite a los bailarines actuar bajo los esquemas de percepción, pensamiento y acción que el campo brinda, ya que es desde allí que ellos proceden, ya que como plantea Bourdieu “el habitus hace posible la producción libre de todos los pensamientos, todas las percepciones y todas las acciones inscritas en los límites inherentes a las condiciones particulares de su producción, y de ellos solamente” (Bourdieu, 2007, p. 89). En este sentido, los bailarines son fundamentales para entender la dinámica del campo, ya que las acciones de ellos, sus relaciones con otros bailarines, y con las instituciones serán significativas en la definición del estado de la danza contemporánea en Bogotá. De esta manera, la relación entre el artista y su contexto, también se vuelve importante para el mismo entendimiento del artista si se piensa a éste como producto de su entorno y creador del mismo, que “como un sujeto que se constituyó históricamente... también le determina un valor al arte, que no solo se basa en la creación única sino que entra en relación y en la lógica de otros campos” (Flores, s.f., p. 3). Una de las luchas que los agentes han logrado afrontar es, la conformación de espacios en donde esta danza pueda ser incorporada, ejercida y reconocida. Esto no quiere decir que las instituciones no existieran y no dieran lucha, o por lo menos no todas, sino que, en el trabajo de los bailarines ha sido esencial la expansión y subsistencia de éstas, sobre todo para la conformación de espacios. Una vez se avanzó en esta lucha y hubo un desarrollo en el subcampo cuando empezaron a emerger más espacios para la formación dancística, las universidades y academias también empezaron a jugar un rol esencial en la acción y en las luchas al instaurar un modelo de lo educativo dentro del subcampo.

Lo anterior nos guía al siguiente elemento, a las instituciones específicas, es decir instituciones puntuales que funcionan exclusivamente al rededor del subcampo de la danza contemporánea. Estas son las instituciones para la profesionalización, para el campo laboral y las entidades públicas. En esta investigación solo se tendrán en cuenta las instituciones dedicadas a la profesionalización, y habrá tres maneras de entender la formalidad de estas, ya que tienen diferentes perspectivas pedagógicas e implicaciones en la profesionalización. En primera instancia, en términos formales se encuentran las instituciones que tienen una estructura de las clases y que certifican el aprendizaje con un diploma. Estas instituciones son las carreras universitarias o técnicas sobre danza contemporánea, artes escénicas, o arte danzario, entre otras que hacen de la danza contemporánea parte del currículo. En espacios informales, se encuentran

las academias y compañías que dictan cursos o talleres libres sin un carácter estructurado, y no entregan certificado. Y por último en términos no formales, están las escuelas, las cuales tienen una estructura formativa y solo en ocasiones entregan certificado. Sin embargo, los espacios no formales e informales se agrupan en el mismo marco. Por eso la importancia de ver este proceso institucional, porque como dice Bourdieu a medida que “se multiplica y se diferencian las instancias de consagración intelectual y artística, tales como las academias y los salones (...) y también las instancias de consagración y difusión cultural... asimismo, que el público se extiende y se diversifica” (como se citó en Gutiérrez 2005, p. 53). Esto quiere decir, que las instituciones que se formen en los ámbitos de producción, distribución y consumo de la danza, van a permitir la realización del capital cultural. En la medida en que exista más variedad de instituciones en estas áreas, su trabajo relacional se verá reflejado en el crecimiento y reconocimiento del campo. Las instituciones también juegan un rol muy importante en la medida en que el ámbito formal empieza a tener mayor reconocimiento y choca con los espacios informales, donde los bailarines se han formado. Esto hace que por la misma relevancia que la función de las instituciones tiene, también sea cuestionada y entre en tensión con los agentes y con el mismo capital cultural, por la producción del bien que se genera en los espacios. Por lo tanto, el que haya mayor institucionalidad favorece a la consolidación y al avance del subcampo, sin embargo, las maneras de proceder son las que van a entrar en conflicto con lo que se venía dando en el subcampo.

Por último, las leyes de funcionamiento son las reglas de juego de la danza contemporánea. Reglas que ayudan a que el campo avance y mantenga su estructura (los tres elementos). Estas leyes también pueden cambiar si los agentes así lo quieren, pues en este caso, algunas van a ser objeto de lucha. Las leyes que permiten el funcionamiento de la danza contemporánea en Bogotá como profesión indican que constantemente debe haber movimiento en la producción, distribución y consumo. Es decir, debe haber bailarines aprendiendo y ejerciendo danza, así como lugares donde esto sea posible, entendiendo que ambas pueden hacerse simultáneamente dentro de una multiplicidad de alternativas. También, debe haber una idea clara sobre lo que la distingue de otras danzas, y por tanto sobre el característico saber-hacer de estos bailarines, idea que se desarrollará en el siguiente capítulo. En este caso, hablar de técnicas de manera plural ya es un rasgo particular de esta danza, ya que hay múltiples métodos que se contienen en la formación del bailarín, pero que aun así, hacen parte del saber hacer específico de la danza contemporánea. Entre ellas están

las técnicas modernas (entre las más comunes Graham, Limón, Cunningham, Duncan), el ballet, técnica release, técnicas somáticas (Yoga, Feldenkrais, Alexander, entre otras). Lo característico aquí también es que fácilmente se puede integrar o complementar con otras danzas, la más común es danza afro-descendiente.

Pero, ¿de qué manera, lo anterior se ve reflejado en la constitución histórica del subcampo en Bogotá? Estos elementos mencionados han sido precisamente las cuestiones que han estado en juego en este proceso de consolidación. En términos generales, entender lo que es la danza contemporánea en este momento en la ciudad, es ver cómo se han creado instituciones específicas, es decir academias, escuelas, carreras, IDARTES y demás, y ver cómo éstas están en relación con las reglas de funcionamiento: tener espacios en los que se pueda cumplir con la formación de bailarines y trabajo para los bailarines. Si bien parece algo muy amplio, hay detalles dentro de los elementos que son los que permiten el trabajo relacional entre estos para que exista el campo. Sin embargo, al no ser este el objetivo, no se entrará en detalle aunque de este proceso histórico, vale la pena rescatar las cuestiones que han estado en juego.

Una manera en que la relación entre los elementos es reflejada, es mediante las tensiones que han estado constantemente en el campo sobre la cantidad y la estabilidad de los espacios de profesionalización y del ímpetu laboral, que además siguen siendo una razón de lucha entre los agentes y las instituciones. Es decir, en este caso los bailarines se juntan y direccionan sus acciones en un mismo sentido, porque, aunque la lucha también existe entre agentes, Bourdieu afirma que:

los agentes comprometidos en las mismas tienen en común un cierto número de intereses fundamentales... un acuerdo entre los antagonistas acerca de lo que merece ser objeto de lucha, el juego, las apuestas, los compromisos, todos los presupuestos que se aceptan tácitamente por el hecho de entrar en el juego (Gutiérrez, 2005, p. 33).

Es decir, en este momento al haber unos intereses comunes por consolidar el campo profesional, la lucha es entre los bailarines y las instituciones. Considerando además que el desinterés económico es el interés simbólico que organiza las luchas al interior del subcampo. Esto no significa que existan otros intereses y que sean individuales, sino que en este caso, este es el

que reúne y convoca a definir el estado del campo. No obstante, las relaciones de fuerza pueden redefinirse, al igual que los asuntos por los cuales luchar.

Continuando con las tensiones, por un lado, la falta de una diversidad de espacios en donde este arte pueda ser realizado de manera profesional con una remuneración acorde, junto a la falta de un público educado que se vea interesado en la danza contemporánea, es lo que genera resistencia. Si bien los bailarines han logrado establecerse económicamente, esto ha sido por las múltiples actividades que hacen para poder seguir ejerciendo. Por esta razón se abren preguntas sobre, si ¿este oficio lo mantienen su público o los propios bailarines? y ¿para quiénes bailan, para sí mismos, para sus amigos o para otros? Y, por otro lado, otra tensión se encuentra en los lugares para la formación en danza contemporánea. Considerando que, aunque ha aumentado la cantidad de instituciones para la profesionalización todavía hay varios bailarines que consideran que faltan cosas por mejorar en este aspecto, este es un hecho que es real considerando que hay un trabajo relacional entre la profesionalización, el campo laboral y el reconocimiento. Los avances o límites en cada uno de estos ámbitos afectará a los otros ya sea positiva o negativamente, en la medida en que haya una mejora en la difusión del campo, esto permitirá que haya más personas interesadas en la danza, ya sea para consumirla o para practicarla y que por tanto la demanda crezca. Si la demanda crece, habrá un incentivo en el mismo campo por mejorar las condiciones profesionales de los bailarines, haciendo que las tensiones se transformen. Por eso el trabajo que se haga por el campo en general debe tener en cuenta estas variables.

Tanto quienes no están inmersos dentro del campo, como los que están en éste pueden calificar y definir el valor de una obra. Claro que es indispensable el rol del público, el espectador, el consumidor dentro del campo del arte, entendiendo que es un mundo que se vale de “un conjunto de convenciones (que) regulan las relaciones entre el artista y la audiencia, especificando los derechos y obligaciones de ambos” (Forni, 2013, p. 247). Pero para que esto funcione y mantenga al campo de la danza, es necesario que haya una formación de un público que asista y consuma danza en el campo cultural. Pues el espectador tiene un papel importante no solo en términos de demanda, sino porque hace parte de quienes denominan al arte como tal. Esta es una de las razones por las cuales constantemente hay tensiones y luchas, porque se considera que no hay público

suficiente que responda a la danza contemporánea, que consuma danza y que por tanto debilita la consolidación del subcampo.

Por tanto, el problema está en pensar los desarrollos de la danza, porque como dice Carlos Latorre “en Colombia hay y no hay, ese prende y apague de las realidades de la danza lo que hace es debilitarla, a pesar de que hoy en día haya mayor sonido sobre la danza” (comunicación personal, 6 de septiembre, 2017). Latorre uno de los bailarines que ha vivido las transformaciones del subcampo por su larga trayectoria expresa que, a pesar de los progresos que en este momento se ven, aún no se logra instaurar un ambiente propicio para la danza a nivel profesional, sobre todo a nivel institucional, y esto hace que la danza en Bogotá se mantenga en un *amateurismo*.

A pesar de la fragilidad económica que esta profesión o práctica tiene en Bogotá, se ha logrado potenciar y desarrollar el ejercicio de la danza a nivel institucional. Si bien solo se ha avanzado en términos de formación en instituciones educativas superiores, todavía hay más aspectos por mejorar en la gestión del distrito.

CAPÍTULO 2: INSTITUCIÓN Y MÉTODO

Preguntar por la técnica y por las instituciones me llevó a encontrar y encaminar la reflexión hacia un aspecto más amplio en el que se contempla la técnica, y a considerar que no solo las entidades físicas organizadas en la danza son las que organizan o constituyen esta práctica. Por esta razón, la técnica se transforma en método y en estructura del ejercicio pedagógico (desde la ley de funcionamiento) y por tanto el espacio de la institución académica cobra importancia en su rol dentro del subcampo. Y en segunda instancia, el agente se vuelve esencial en la medida en que en él se constituye y se representa el conocimiento de la práctica, volviéndose la práctica misma desde el *habitus*.

Por esta razón, a continuación se profundizará en la producción del bien cultural del capital. Es decir, la regla de juego en la cual ‘debe haber bailarines aprendiendo y ejerciendo danza, y lugares donde esto sea posible’, es la idea a seguir de manera de-construida. El primer aspecto a tener en cuenta son las instituciones específicas que constituyen el campo a nivel pedagógico,

entendiendo que son el estado institucionalizado del capital. En el caso de las instituciones formales se tendrán en cuenta los planes de estudio y las clases planteadas, mientras que en las instituciones informales y no formales se verán las metodologías en la formación y sus técnicas. Lo anterior contemplado dentro del aprendizaje formal y del aprendizaje informal y no formal.

2.1. APRENDIZAJE FORMAL

El aprendizaje formal tiene un carácter estructurado y finaliza con un certificado. Normalmente se brinda por medio de centros educativos como universidades, escuelas y colegios. En este caso se tendrán en cuenta las primeras dos, ya que estas responden a su vez a las instituciones académicas específicas de carácter formal. Las instituciones que se han consolidado hasta ahora son varias, pero en este apartado y en el texto como tal, hago referencia a aquellas que están en relación con los bailarines entrevistados Hugo Rodríguez, Diana Gutiérrez, Catherine Busk, Katy Chamorro, Sara Fonseca y Guentcy Armenta.

En esta instancia, las instituciones por distinguir en esta área son la Academia de las Artes Guerrero que empieza en 1981 pero abre el programa técnico en danza contemporánea hace diez años, la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) que lleva 27 años pero solo desde el 2001 hay un programa dedicado específicamente a la danza, con opción de énfasis contemporáneo, la Pontificia Universidad Javeriana que hace 17 años abrió el programa de artes escénicas y también tiene un énfasis en contemporáneo y la Corporación Universitaria CENDA que también lleva casi 15 años.

La institución de la ASAB al ser la primera facultad que abre el panorama a nivel académico, es significativa, ya que es organizada a partir de reflexiones de su contexto. La idea en un inicio era “bueno, cómo creamos un programa que se adapte al contexto de la realidad del bailarín de un colombiano, entonces eso, no podemos formar bailarines en ballet, cuando tienen 17 años, sino cómo puede salir un bailarín integral en este contexto” (Diana Gutiérrez, comunicación personal, 19 de octubre, 2017). A partir de esto el programa de allí ha ido variando, precisamente para ir acomodándose a estas realidades a las que se pueden enfrentar los artistas. Sin embargo, por más maneras en que se piense cuál será el mejor método, la condición social de

los estudiantes y el espacio físico entorpecen el aprendizaje. Las condiciones físicas y económicas son hechos que afectan el desarrollo del aprendizaje, ya que precisamente estos problemas son por los cuales se buscan cambios, pues como dice Guentcy Armenta:

El mayor problema que tiene la ASAB son los espacios, es una pena. A mí me fascina todo lo que pasa ahí a nivel de formación del intercambio entre los estudiantes, la solidaridad, la pasión... el problema que tenemos nosotros es un problema económico, no hay espacios, no tenemos un teatro, los salones a veces están llenos de goteras... es muy dramática la situación” (comunicación personal, 1 de marzo, 2018).

En cuanto al ejercicio formativo de la ASAB, al comienzo el pensum estaba pensado desde lo integral “pero también desde un asunto de formar también bailarines que tuvieran la visión muy de ejecutante, pues también creativa pero también con una raíz muy fuerte en la ejecución en ser un bailarín intérprete” (Hugo Rodríguez, comunicación personal, 15 de septiembre, 2017). Al ser una carrera de arte danzario y no propiamente de danza contemporánea, primero tiene un núcleo básico que provee bases y acercamientos a la danza desde lo teórico y desde lo práctico, junto con herramientas básicas que a todo bailarín es útil. Como lo es el acondicionamiento físico, taller integral danzario, taller de composición coreográfica; música, sonido y cuerpo, fundamentos de la composición, fundamentos generales para la producción dancística, sensibilización, entre otras. En la exploración dancística desde la cual eligen el énfasis, hay danza tradicional colombiana, técnicas de danza moderna, danza clásica elongación y alineación, danza urbana, danza internacional e improvisación.

En este momento hay cuatro líneas de énfasis; tradicional, contemporánea, clásica, dirección y creación. Entre estas, el estudiante va profundizando en la línea que le llama la atención. En el énfasis de contemporánea, en la parte teórica durante el núcleo básico y la profundización, abarcan temas sobre historia y teoría tanto de las artes, de la danza en contexto, y de la danza contemporánea en contexto (dividido en módulos), además de anatomía para el movimiento, análisis funcional del movimiento, teoría y estética, semiótica y comunicación, arte y etnografía. En cuanto a técnicas del énfasis por un lado está la moderna básica, Graham y Limón, y por otro lado, la técnica de danza contemporánea de piso, peso, desequilibrio y contacto (por separado). Otras clases que complementan son repertorio de danza contemporánea, metodologías

de la enseñanza de las técnicas modernas, sistemas musicales, e instrumento y canto región Andina, Pacífica, Atlántica, Orinoquia y Amazonía.

Desde que se conformó la carrera, se han hecho cambios en el currículo que han repercutido en el tipo de entrenamiento y de formación, ya que las intensidades de los horarios fluctúan y la variedad de opciones también. En un comienzo había una necesidad muy fuerte de formar bailarines ejecutantes, es decir los estudiantes debían bailar muy bien la danza elegida, ya fuera danza clásica, contemporánea o la de preferencia, y a su vez tener un nivel de dominio pero más bajo sobre los otros lenguajes corporales. Luego se empezó a cambiar el rigor con el que se piensa al bailarín según las visiones de Diana Gutiérrez y Hugo Rodríguez. Ahora, como dice Rodríguez, se centran en una cuestión investigativa: se insiste en que el bailarín sepa escribir, tenga un trabajo teórico sólido con énfasis en lo que elijan, disminuyendo las horas de práctica. Ahora se le brinda al estudiante la capacidad de diferenciar, analizar e identificar las posibilidades y alternativas que hay en la danza desde su cuerpo para que pueda explorar y profundizar, pero ya no con un entrenamiento intensivo para ser un bailarín ejecutante en una técnica. Sin embargo, esto ha requerido de más tiempo y hay mayor dificultad en este proceso, dado que allí no solo hay un desbalance entre las experiencias corporales, sino que también hay un desequilibrio en la experiencia investigativa. Es decir, la trayectoria de las personas no permite que haya una fluidez en la formación que se pretende ofrecer, pues las condiciones sociales en este caso deben ser consideradas con relación a la manera en que se piensa la formación. Los estudiantes que llegan “vienen de colegios distritales, que ahí hay igual una brecha entre la educación pública y la privada en términos de herramientas de investigación yo creería, como de más estructuradas. Entonces no tienen como buenas bases de eso” (Diana Gutiérrez, comunicación personal, 19 de octubre, 2017), y aunque tienen ganas de hacerlo el tiempo no les da porque también trabajan o porque viven tan lejos que, el tiempo en el transporte no les permite tener una cantidad de horas de práctica, ni más horas dedicadas a la investigación. Algunos no tienen computadores, o no tienen cómo acceder a la información y por tanto depende de las instalaciones de la universidad para poder hacer este tipo de trabajos. En este caso se genera una tensión entre lo académico y lo social (los estudiantes), ya que se debe buscar un currículo en donde los estudiantes puedan responder con mayor facilidad. Que contemple también que muchos estudiantes viven a una distancia significativa que no les permite dedicar el suficiente tiempo a lo práctico y a lo teórico, y muchos para poder estudiar

también trabajan, por tanto esto también se convierte en una limitación. Así que las condiciones que se presentan en este caso se encuentran en choque en lo que se quiere ofrecer y a lo que pueden acceder los estudiantes.

Además, desde la perspectiva de los diferentes bailarines con los que se habló se evidencia que, precisamente no siempre hay un lenguaje estructurado para enseñar danza incluso dentro del ámbito formal debido a la libertad que hay, lo que quiere decir que no hay una normatividad frente a la enseñanza de la danza, inclusive en la misma academia. La libertad de cátedra en algunos lugares académicos genera dudas sobre si el mismo carácter de la danza contemporánea es una cuestión de la institución o del contexto. Por un lado, en la ASAB, Gutiérrez comenta que ella tiene libertad de cátedra en todas las materias que enseña y por tanto la estructura de la clase está en constante cambio y se forma desde el tejido de conocimientos de ella. En uno de los cursos, Diana Gutiérrez da cuenta de lo que pretende en la clase:

Se trata mucho de despertar una sensibilidad diferente a los chicos, que no solo es la parte técnica y de mostrar y yo hago, y todo lo que tengo, sino es un proceso de escucha entre todos, de fortalecer como un centro muy a nivel personal y a nivel profesional de qué pasa cuando tenemos retroalimentación positiva, retroalimentación negativa, cuáles son nuestros miedos, con qué llegamos, y despertar mucho como todos los sentidos (comunicación personal, 19 de octubre, 2017).

Por otro lado, en la Academia Artes Guerrero en cuanto a lo metodológico se encuentra la experiencia de Andrés Lagos, quien comenta que en esta institución era libre de hacer lo que quería con su clase “pero realmente no tienen una reflexión sobre cuál es el ser humano que está llenando ese cuerpo, cuál es ese cuerpo que está llenando esa técnica que ellos están ahí interesados en darles” (Andrés Lagos, comunicación personal, 8 de septiembre, 2017). Es decir, también había libertad de cátedra pero en este caso, Lagos no sentía una conexión entre las clases y por tanto una reflexión que integrara la enseñanza dada por la institución. Esta tal vez se dé por dar al profesorado la libertad de guiar la clase. Debe haber elementos básicos para la clase, pero el profesor profundiza o juega con este discurso a partir de su experiencia y su apreciación. Esto abre la pregunta sobre los discursos que se generan sobre la danza, si bien esto puede ser un plus, en el sentido en que la experiencia y el habitus son reproducidos de manera libre. También permite que

aun dentro de la misma institución no haya una imposición sobre el discurso, sino por el contrario permita que se construyan múltiples miradas sobre lo que se aprende.

En términos del plan de estudios del programa de danza contemporánea en la Academia Artes Guerrero, se puede ver que hay una exploración de otras danzas, como la afro-descendiente, la danza tradicional del oriente, danza urbana y jazz. Lo que amplía los espectros de movimiento en los bailarines explorando brevemente estas danzas. En cuanto a técnicas, se trabajan las técnicas modernas, contemporáneas de release y contacto, ballet (introducción, intermedio y profundización), improvisación y de las danzas del siglo XX. Tiene también una sección teórica en la que se trabaja la introducción al arte, historia de la danza, discursos estéticos y semiología del cuerpo, gestión cultural, metodología de análisis para la danza, composición para la escena y pedagogía artística. Parecen ser materias que contextualizan al estudiante sobre el campo dentro del cual se encuentra la danza contemporánea, y a su vez plantean opciones para la realización de la danza de otras maneras que no sean solo escénicas, sino también desde lo educativo, la creación y la gestión. Aunque el plan esboza una mirada abierta sobre el quehacer del bailarín y sobre las técnicas, parece ser muy breve el enfoque, no se profundiza en lo que se plantea, solamente en la técnica ballet.

En el caso de la Universidad Javeriana, desde 1995 cuando se creó la facultad de artes, la pretensión de abrir una facultad de artes escénicas entró en vigencia. Así que desde clases electivas que se ofrecían para todos los estudiantes, se empezó a pensar en la orientación que querían imprimirle al departamento. “El proceso incluyó realizar una mirada a la dinámica del medio en Colombia con el fin de plantear una propuesta que fortaleciera lo que hay; luego se analizaron las posibilidades de empleo” (Mejía, 2014, p. 8) para diseñar un programa que garantice la formación de un artista integral que pueda ser acogido en la sociedad. El plan de estudios de la carrera de artes escénicas está pensado para que los estudiantes entiendan la puesta en escena desde la actuación, la somática y la danza. Hay un ciclo básico que permite la exploración entre las tres líneas, pero sobre todo pretenden asentar bases de manera que haya una nivelación. Son dos grupos por semestre de ingreso, aproximadamente de 25 personas “y son multiniveles, personas que han bailado mucho y personas que nunca han bailado nada. Entonces personas que han bailado mucho es limpiar sus bases y las personas que llegan como sin experiencia es como construir bases”

(Catherine Busk, comunicación personal, 31 de octubre, 2017). Después hay un ciclo profesional, en el cual el estudiante puede escoger su ruta dentro de líneas ofrecidas que igualmente pueden complementarse (actuación-danza, danza y somática, actuación y somática). Cada uno de estos ejes tiene clases de puesta en escena, que son el componente teórico; ensamble, en donde montan una obra trabajando en equipo; laboratorios, los cuales definen su énfasis y permiten, la investigación-creación, y las técnicas básicas. En el caso de danza, este énfasis contempla no solo la danza contemporánea, sino también urbana, ballet y jazz, teniendo en cuenta que algunas clases del ciclo profesional se mantienen en constante cambio. Es decir, no hay clases específicas que siempre se vean a lo largo de la carrera porque depende de la oferta de cada semestre. Como lo es en el caso de las técnicas básicas, en momentos se ofrece técnicas de jazz o moderno, aunque siempre hay de técnica contemporánea y de ballet. En el caso del énfasis de danza contemporánea el enfoque de sus técnicas predomina release y flying low, y dependiendo del profesor, algo de moderna.

De esta manera, la Universidad Javeriana ofrece un equilibrio entre práctica y teoría que forma a ejecutantes creadores con la capacidad de repensar su disciplina y “de proponer, de renovar las formas de producir, de hacer un presupuesto y de gestionar actividades sostenibles y viables” (Mejía, 2014, p. 8). Sin embargo, se puede ver que la carrera, o en su defecto, el énfasis de danza no es propiamente de danza contemporánea a menos que el estudiante así lo decida. Así como el desarrollo de danza se ve integrado con otros elementos que ayudan a tener una perspectiva de la puesta en escena según lo que comenta Catherine Busk, no es muy claro mediante qué clases o métodos se plantean las opciones para que el estudiante se fortalezca en otras cuestiones sobre gestión, composición coreográfica, entre otras. Pues al haber planteado que se piensa la carrera en términos de que el estudiante salga con mayores oportunidades por la integralidad de sus conocimientos, deja abierta la cuestión sobre a qué integralidad se están refiriendo.

En cuanto al caso de CENDA, en el plan de estudios de Danza y dirección coreográfica plantean tres niveles de técnica de danza contemporánea y de ballet clásico, dos niveles de danza moderna y sistemas posmodernos, y prácticas artísticas contemporáneas. También ven fisiología y kinesiología aplicadas a la danza, sensibilización e improvisación aplicada. Por otra parte, también hay fundamentos del lenguaje escénico, seminario de producción, dramaturgia y dirección

escénica. En la parte teórica tienen en cuenta clases como historia de la danza, del arte, gestión de proyectos culturales, estética y filosofía de la danza, entre otras. Además cuenta con un eje que se enfoca a la parte de música, montaje, escenografía, creación coreográfica y demás.

Como se expuso previamente, respecto a las carreras y programas se evidencia que los planes de estudio comparten algunos aspectos, aun cuando son planteados desde diferentes miradas al no todos ser una carrera de arte danzario, sino también de artes escénicas. Estas diversas formas de plantear y presentar la danza con otros componentes, permite que haya maneras de entender el quehacer. En el sentido en que existe la posibilidad de estar en la danza contemporánea desde otros lugares, como lo es la interpretación, la investigación, la dirección, creación o el diseño escénico. En primera instancia entre la Universidad Javeriana y la ASAB se comparte la idea de un núcleo básico para abrir la mirada sobre un panorama de opciones, que en común son danza urbana, ballet, contemporáneo, pero adicionalmente la ASAB también brinda danza tradicional colombiana, moderna e internacional, y la Javeriana jazz, entre otras. En la Academia Artes Guerrero si bien no tiene un núcleo básico, a lo largo del programa ofrece clases de danza afro, danza tradicional del oriente, urbana y jazz.

En cuanto a las técnicas que ofrecen los programas también tienen en común: ballet, improvisación, técnicas modernas y en algunos release. Esto deja claro que por lo menos en el ámbito académico, la improvisación y el ballet son referentes en la formación dancística. Aunque las técnicas modernas también hacen parte de su fundamento no se sabe qué técnicas dentro de este movimiento predominan, pues solo en dos de los programas se sabe que hay una tendencia por Graham y Limón. También es posible ver que en todos los programas excepto en el de la Artes Guerrero, hay un trabajo sobre la sensibilización. En la ASAB y en CENDA hay clases dedicadas a la sensibilización, y en la Javeriana hay un énfasis para lo somático con el cual se puede complementar el trabajo de danza, puesto que, como se dijo anteriormente algunas técnicas somáticas son de referencia en la formación de la danza contemporánea precisamente por la sensibilidad y conciencia que allí se trabajan. Es interesante ver que en CENDA y en la ASAB hay un interés en que el estudiante también tenga presente la dirección y producción de escena, pues esto abre el espectro para el estudiante y sus posibilidades. En el caso de la Javeriana, aunque no

hay clases dedicadas a esto, en el eje de ensamble se trabaja implícitamente sobre estos aspectos detrás de escena.

Ahora viendo la técnica y las metodologías en danza desde miradas compartidas entre bailarines del sector. Una de las técnicas que se tienen muy presentes en este ámbito académico es la formación en ballet. Si bien el ballet es una referencia en el nacimiento de la danza contemporánea, al surgir como contraposición a la rigidez, la verticalidad y la estética. Algunos de los elementos que la componen, como la alineación y la precisión del cuerpo y el movimiento, entre otros elementos, son lo que se rescata para que esta sea una técnica base para un bailarín de danza contemporánea. Sobre todo para quienes se han formado formalmente, el ballet se vuelve esencial en la educación del bailarín, pues no deja de ser “fundamental, no necesariamente para que tú te dediques a ser bailarín de ballet pero el ballet tiene una construcción de la estructura del cuerpo muy importante” (Xiomara Navarro, comunicación personal, 30 de octubre, 2017). Por esta razón, el ballet se considera la base de muchas danzas actuales, desde la perspectiva de Katy Chamorro cualquier persona que haga danza debe tomar ballet clásico, porque al hacerlo se incorpora el trabajo de brazos, los giros y la formación del cuerpo que llegan a ser aplicables a la danza contemporánea. Con esta técnica se encuentra una alineación del cuerpo que se forma desde la niñez y que es necesaria, porque esto va a permitir tener una base corpórea que cederá a la fluidez de otros movimientos. Por eso para Catherine Busk también se vuelve un espacio importante, en tanto se entienda que se enseña desde el cuerpo de cada quien y no desde la técnica, es decir, “considerando que no hay que tener un cuerpo x, sino que hay que trabajar dentro de las condiciones y capacidades que cada uno tiene y no tratar de moldear el otro... dentro de esta técnica cómo se comporta mi cuerpo...” (Catherine Busk, comunicación personal, 31 de octubre, 2017). Al igual que Catherine Busk, Diana Gutiérrez comparte el uso de la técnica del ballet desde el gozo, el cuidado, la escucha y entendiendo que es a partir de sus cuerpos particulares que se encuentran las posibilidades y los límites de cada quien, pues la metodología de Diana está direccionada a las técnicas somáticas y a prácticas orientales.

Para otros como Katy Chamorro, profesora de la Javeriana y bailarina que tuvo un aprendizaje muy amplio en torno a la danza, sobre todo a nivel internacional pero que aplica sus conocimientos en el país, el tener mayor conocimiento sobre las danzas del mundo es pertinente

para ampliar las posibilidades de agilidad y movimiento del bailarín. Por esta razón, para ella la técnica se vuelve algo fundamental. Piensa que entre más técnicas entrene un bailarín mejor “porque eso va moldeando tu cuerpo, lo que es barra, lo que es centro, porque eso te da como una cerámica que se va moldeando... una persona que tenga la expectativa de ser bailarín profesional que use las técnicas, todas” (Katy Chamorro, comunicación personal, 24 de octubre, 2017). Dentro de las técnicas que ella aprendió están; la técnica Graham, Dunham, la danza clásica, la técnica Limón, bailes de tradiciones indígenas, bailes como el folk, el tap, el flamenco, el folclor, danza de la india, la danza rusa y de marruecos. Todo este bagaje técnico ha sido incorporado y compartido en su creación artística y refleja lo que ella entiende como danza. Es decir, se contempla la diversidad de bailes que hay en el mundo sin discriminar. Este aspecto se ve reflejado en la visión que la Academia Artes Guerrero tiene, al ofrecer en cada ciclo clase de afro, urbana o tradicional de la india, o en el caso de la ASAB que en su núcleo propone danza internacional, danza tradicional de Colombia y jazz. Esta visión no se aleja mucho de la percepción de Guentcy Armenta, también actual profesora de la ASAB quien considera que la técnica es necesaria;

porque la técnica me permite improvisar... me permite entender los motores del cuerpo para el movimiento, la manera más fácil de hacerlo, la manera más limpia, cómo estar en mejor equilibrio, cómo colocar y conocer mi cuerpo para poder hacer cosas con él. Una vez yo conozco mi cuerpo y sé todas las posibilidades que tiene y puedo controlarlo, conociendo mi centro y mis capacidades de elongación, y puedo manejar el espacio, ahí sí puedo crear con más virtuosismo (Guentcy Armenta, comunicación personal, 1 de marzo, 2018).

Es una visión que se refleja totalmente en su práctica hoy en día, ya que al ser profesora de la ASAB también es asistente a las clases que ofrece el programa. Sin dudarlo, trabaja su cuerpo con diez horas de entrenamiento sin parar, ya que para ella, su cuerpo sigue aprendiendo y su memoria se mantiene.

2.2. APRENDIZAJE INFORMAL Y NO FORMAL

Para empezar es importante tener en cuenta los rasgos que caracterizan, tanto a los espacios como a las personas que componen este sector. Por un lado, esta formación se divide en: la educación informal, donde el aprendizaje no es estructurado y no hay un certificado, y en la educación no formal, en la cual el aprendizaje tiene un carácter estructurado pero tampoco conduce a una certificación. Este tipo de educación se encuentra en instituciones como las academias, compañías o espacios en los que ofrecen cursos y talleres. Otra de las características de este tipo de formación es que la mayoría de los agentes que la componen se incorporan al subcampo de la danza en la juventud, en los grupos universitarios.

A continuación no solo se hará referencia a instituciones, sino también a bailarines particulares, entendiendo que desde ellos también hay usos metodológicos particulares por rescatar. Sin dejar de lado a los profesores internacionales, pues hacen parte indispensable del proceso formativo. Algunas instituciones que se tendrán presentes son el bienestar universitario de la Universidad Nacional y la Pontificia Universidad Javeriana, Danza Común que nació en 1992 siendo parte de la Universidad Nacional, y desde el 2002 como independiente, Danza Omtri creada en 1992, Zajana Danza fundada en el 2001 y Cortocinesis que nació en el 2003. También se tendrá en cuenta los cursos y talleres en diferentes lugares, y a los profesores internacionales invitados, ya que hacen gran parte de este proceso.

La constitución histórica que hasta la década de 1990 se había logrado de la danza contemporánea posibilitó que el subcampo continuara y tomara fuerza a partir de la formación formal e informal, porque a partir de esto se mantiene vigente la danza, e igualmente facilita los espacios formales en el subcampo. Una cuestión característica dentro de lo que ha sido este proceso de la danza contemporánea en Bogotá es el hecho de que hay un gran número de bailarines que empiezan su práctica de danza en su juventud, rompiendo el paradigma de que para ser bailarín hay que formar al cuerpo desde pequeño. Lo que se quiere resaltar aquí es que, esta “tardía” educación no ha influido en este paradigma dentro del subcampo, debido a que se han construido unas relaciones de fuerza que comparten esta circunstancia y por tanto, también hablan desde ahí. Por esta razón, el encuentro con la danza en el bienestar universitario va a ser especial de este

aprendizaje, ya que es allí donde nace la pasión por la danza contemporánea. Esto los impulsó para que crearan espacios como Zajana danza y Danza Común con el “principio filosófico de que la danza es para todos, no hubiera podido tener esa visión si hubiera estado dentro del medio académico de la danza” (Xiomara Navarro, comunicación personal, 30 de octubre, 2017). Son lugares que se fundan con el principio de libertad y autonomía, en los cuales no se atan a los bailarines, sino que les deja abiertas las puertas para que tomen sus decisiones. De esta manera, los bailarines que aquí se contemplan son Bellaluz Gutiérrez, Xiomara Navarro, Andrés Lagos, Mónica Jaramillo, Carlos Latorre y Ángela Bello en este sector, debido a su proceso, demuestran una voluntad especial por aprender.

Por el lado de las compañías está Danza Común que se crea hace 25 años, a través del grupo de gestión cultural de la Universidad Nacional. Si bien este grupo empieza por una propuesta que Katy Chamorro le hace a la universidad, e inicia dictando clases en un pasillo, después de un tiempo, el grupo coge fuerza y se vuelve parte del bienestar universitario. Es importante dejar claro que era un grupo interdisciplinar, en el que había estudiantes de diferentes carreras como artes plásticas, literatura, biología, antropología, sociología, psicología, filología, economía, entre otras. Katy solo dura un tiempo como docente y a finales de los ochenta, Norma Suárez se vuelve la maestra de este espacio.

Teniendo en cuenta que el deseo de algunos estudiantes en el momento, se vuelve continuar bailando, Suárez los incentivó a que se independizaran de la universidad y crearan un espacio para practicar. Hecho que posteriormente los llevaría a formar Danza Común, y por tanto los bailarines buscaban alternativas para un proceso formativo que la ciudad no ofrecía. Esta lucha generó en ellos autonomía, responsabilidad y gestión para decidir qué querían aprender, y asimismo construir cómo querían hacerlo, “eso le dio una particularidad especial a Danza común... lo hizo muy diferente a otras propuestas universitarias de esos momentos en los 90, porque estaba centrado en los integrantes y no en el sector o en un coreógrafo” (Bellaluz Gutiérrez, comunicación personal, 21 de diciembre, 2017). Por el carácter de la danza contemporánea en ese momento y la autonomía que este grupo optó, se construyó una noción del quehacer del bailarín. Los agentes de este momento, por tomar acción frente a la realidad del subcampo se convierten en bailarines intérpretes, creadores y docentes de manera muy rápida, porque “nada está ordenado, como no hay

una institución que te diga “tú no puedes hacer eso a menos que tengas un cartón, todo sucede de manera muy intuitiva y muy espontánea” (Andrés Lagos, comunicación personal, 8 de septiembre, 2017). La falta de parámetros y de institucionalidad, permitió no solo en los bailarines de esta compañía, sino en casi todos en el campo una libertad de posicionarse en la danza. Una realidad que además de estar ligada a la espontaneidad, también tiene que ver con la agencia del bailarín para continuar bailando (en el campo), y para poder tener un sustento económico. Así que las alternativas que más se acomodaban tenían que ver con estos diferentes roles que debía asumir, en tanto habitus de la danza contemporánea, se ejercía esta profesión sin demarcaciones entre ser interprete y creador, o entre ser docente y director escénico.

Bellaluz, actual directora de la compañía, comenta que a Danza común le interesa “generar vínculos con gente que no necesariamente se quiere volver un profesional, eso es maravilloso el encontrarse con gente y compartir experiencias de manera colectiva” (Bellaluz Gutiérrez, comunicación personal, 21 de diciembre, 2017). En el fondo esto hace parte de la danza, pero sobre todo de la danza contemporánea en este espacio, ya que genera otras sensaciones que marcan a quienes pasan por aquí. Además, muchos de los que hacen parte de la compañía tienen sus propios proyectos de creación y gestión, individuos con sus propias particularidades e intereses. Lo que quiere decir que las creaciones y visiones del educar no se crean a partir de lo homogéneo, de una sola manera, sino que dialogan, se integran a partir de las particularidades de cada uno, construyendo algo en común.

A partir de un contexto donde la danza no es formal ni institucionalizada, se construye otra manera de entenderla, en la medida en que la técnica en este ámbito se entiende como algo que se origina en el cuerpo y que tiende a ser algo más orgánico. Por lo tanto, no es necesario aprender “un montón” de técnicas para poder bailar, precisamente las mismas compañías crean unas construcciones pedagógicas o metodológicas que permiten a los bailarines apropiarse e impartir con mayor convicción los conocimientos. Uno de los casos es piso móvil, un tipo de entrenamiento que empezó de manera empírica, como comenta Ángela Bello:

Es un entrenamiento para todo, para que el cuerpo esté preparado... Es un entrenamiento que siempre se está reevaluando y que incluso cada uno dentro de Cortocinesis hace de manera distinta, es la misma base pero se aborda de diferentes maneras. Funciona porque

hay un trabajo que no tiene que ver con la forma, sino la tonalidad, las dinámicas y que es sobre el estado del cuerpo y cómo estoy yo ahí, se trabaja también con la improvisación, digamos que es muy completo dentro del estudio de lo que yo siento, no sólo aprender unas variaciones y demás (comunicación personal, 20 de septiembre, 2017).

A partir de la investigación, la compañía Cortocinesis ha logrado difundir por medio de talleres y clases este método. Un trabajo que es parecido a una técnica extranjera, el flying low pero que incorpora y adapta nuevos elementos, teniendo más presente un fundamento horizontal. Estas apuestas técnicas permiten un mejor manejo de la horizontalidad que, desde el punto de vista de Catherine Busk, es necesario para entrar en diálogo con esas otras formaciones más verticales y para que desde el estado del cuerpo y la improvisación, el cuerpo tenga un espectro más amplio de sus posibilidades.

En el caso de Xiomara Navarro, ella profundizó y además creó un espacio en el que se pudiera reproducir lo que ella conoció, porque encontró la posibilidad de “danzar técnicamente, de aprender técnicamente la danza pero nada más. Entonces como que no existía esa forma orgánica, vuelvo y repito, de poder experimentar y aprender con la danza en esa época no existía...” (Xiomara Navarro, comunicación personal, 30 de octubre, 2017). Así es como en Zajana danza, trabaja sobre tres líneas, la línea afro, que viene de lo aprendido con Carlos Jaramillo, la contemporánea y la línea de danza moderna, utilizando como bases el jazz. Y de esta manera, es que se crean y se han formado los diferentes espacios de enseñanza en Bogotá no formales- institucionales (academias y compañías).

La metodología en Danza Común desde su comienzo es característica y surge desde la pregunta por la capacidad de decisión y autonomía del estudiante que la Nacional plantea a sus estudiantes. Pero es el estudiante en definitiva quien permite que esta pregunta llegue a él y que finalmente tome acción frente a la misma, generando que en el agente se desarrolle la agencia. En esta medida, esto es esencial para el proceso que se lleva a cabo después, porque “hubo un momento en donde invitamos maestros y bailarines de allá... y empiezas a seguir a esos maestros y ese conocimiento y eso hace que te encuentres con más personas con esos intereses, con visiones similares al cuerpo” (Bellaluz Gutiérrez, comunicación personal, 21 de diciembre, 2017). Es decir, eran los estudiantes quienes escogían (y aun escogen) a los profesores, según lo que les interesaba

aprender. Al igual que el maestro Carlos Jaramillo, pues desde los métodos que él pensó en su momento, se crea la idea de invitar a bailarines extranjeros “en vez de estar viajando cada vez para actualizarme, invitaba a los profesores al país a trabajar con nosotros” (Atuesta *et la*, 2013, p. 88). Lo que contribuía a la expansión de información, pues no solo aprendía él, sino sus estudiantes y demás bailarines que asistieran. Es así como fueron construyendo una visión de aprender la danza y de los lugares desde los cuales esto era posible. Este desarrollo metodológico también es construido entre los bailarines, ya que en este espacio ellos eran tanto aprendices como profesores. Cuando los agentes comenzaron a dirigir clases, se dieron cuenta que empezaron a desarrollar unas herramientas pedagógicas para dar una lección de danza, sin tener que haber estudiado cómo impartir una clase, y esto se construyó desde los conocimientos aprendidos, los profesores externos y desde sus exploraciones. Así, las clases que dirigían entre ellos, le daba al “profesor” la libertad de trabajar desde sus propias exploraciones e indagaciones que tenían sobre el cuerpo y el movimiento, sin olvidar la responsabilidad pedagógica con el grupo. Igualmente esto brindaba luces a los demás sobre la manera de transmitir las percepciones y rescatar la particularidad de cómo cada uno lo hacía.

En este sentido, Danza común se crea con una formación particular empelando prácticas más acogedoras y que potencian más las capacidades. Ellos proponen otro tipo de formación que para Bellaluz crea un balance en Bogotá porque “no únicamente para bailar tienes que hacerlo con ballet o las técnicas modernas” (Bellaluz Gutiérrez, comunicación personal, 21 de diciembre, 2017). Es decir, en esta compañía hay un aprendizaje amable con el cuerpo en el que, si bien hay una fundamentación en el movimiento, no hay una técnica específica que deba ser aprendida. Desde unas líneas de investigación que establecieron desde un comienzo, por medio de talleres libres se plantea un abanico de alternativas. Por un lado está la danza contacto y la improvisación, y por el otro, las técnicas somáticas (Yoga, Pilates y Feldenkrais) que complementan el entrenamiento del bailarín. También hay un programa de formación en torno a la creación, en la que ofrecen herramientas para crear y dirigir obras. Lo anterior, con el fin de “poder darte la voz de expresarte y entrenarte para expresarte, porque sentíamos que teníamos que trabajar con ese objetivo, no solo cuerpos que bailen, sino que hablen del movimiento de la danza” (Bellaluz Gutiérrez, comunicación personal, 21 de diciembre, 2017). En este sentido, los talleres que ellos ofrecen no son exclusivos para bailarines profesionales o quienes estén en formación de serlo, sino

para todo aquel que desde otras miradas y otras disciplinas quiera crear con el lenguaje de la danza. Aquí este gremio rompe con los límites del subcampo permitiendo que agentes externos a este puedan conformarlo y no haya una frontera para quienes pueden crear desde la danza contemporánea, pues a partir de esto fue que la compañía nació. Estas propuestas en los talleres si bien se ofrecen de manera separada, la pedagogía que ofrecen como institución tiene el objetivo de que, la creación y la técnica puedan estar integradas. Para Bellaluz es importante que éstas vayan siempre de la mano en una clase, ya que desde su aprendizaje, ella dice “sentí la necesidad de que estos procesos estén integrados y fusionados en el entrenamiento del bailarín” (Atuesta *et la*, 2013 p. 75).

El caso de Carlos Latorre es un trabajo muy particular, puesto que aunque responde a una educación no formal, su formación y trabajo en compañías y academias privadas fue de mucha rigurosidad para su aprendizaje. Esto posibilitó que creara metodologías para su propio entrenamiento, pues como sostiene, “hace 25 años yo no tomo clases con otro maestro, entreno con mi propio sistema, mi sistema de entrenamiento, de fusión y danzo todo el tiempo y salgo al escenario cada vez que puedo” (Carlos Latorre, comunicación personal, 6 de septiembre, 2017). A partir de lo aprendido a lo largo de su experiencia se crean nuevos sistemas para entrenar y para estar en movimiento. Sin embargo, las técnicas que enseñan en la compañía, también se ven influenciadas por el aprendizaje de Latorre tanto a nivel práctico (danza) como intelectual (académico), y además se utilizan técnicas precisas como lo es la fundamentación del ballet clásico, fundamentación de la danza moderna y yoga, ya que según el bailarín:

Danza Omtri busca la disciplina y un alto nivel de entrenamiento para el bailarín o bailarina contemporáneo y un alto nivel técnico, sintiendo que esa técnica se puede elevar a la sublimación del danzar y transformar. Entonces ya no me quedo en la técnica del ballet pura, o la técnica del moderno pura sino sale otro resultado que es una fluidez fuerte, precisa, rápida, elevada, limpia, en danzar (Carlos Latorre, comunicación personal, 6 de septiembre, 2017).

Para el bailarín, las fusiones de las fundamentaciones ayuda a adquirir desarrollos de las mismas en el presente de manera más eficaz, que va en consonancia con la manera en que se ve el mundo, se siente el cuerpo y se siente el entorno.

La idea de tener presente las fundamentaciones transita a generaciones más recientes, ya que así como Carlos lo mencionaba, para Hugo Rodríguez éstas también son muy importantes, puesto que no solo plantea un piso para el aprendizaje del cuerpo, sino que permite el entrenamiento para que el bailarín se mantenga en forma. Por eso “las técnicas, tu disciplina y tu voluntad, conocimiento y experiencia, y puedes pasar; si tus métodos y tus técnicas son ineficientes no vas a llegar lejos, el mismo cuerpo te saca” (Hugo Rodríguez, comunicación personal, 15 de septiembre, 2017), así que no es que el bailarín deje la danza, sino por el contrario, la danza deja al bailarín. Por eso para Hugo la creación de una buena metodología contribuye a sostener la condición del cuerpo, porque en este sentido, la técnica es lo que permite que el cuerpo se mantenga productivo en la práctica.

En cuanto a las perspectivas que estos bailarines comparten, la manera de exponer los principios del movimiento consiste en un trabajo más sensible y consciente. Es decir, el profesor plantea el movimiento desde la escucha, la observación y la presencia. En el caso de Andrés Lagos, en su entrenamiento de danza como en las clases que imparte, hay algo que repite constantemente y es “me preparo yo y la preparación que yo tengo es estar en mí, es estar escuchándome mucho, para poder escuchar el espacio o lo que el otro está ahí construyendo conmigo” (Andrés Lagos, comunicación personal, 27 de octubre, 2017). Esto resalta otra manera de entender el proceso formativo, en donde es necesario tener una gran conciencia del cuerpo y el entorno en el momento de clase, para así poder moverse con el grupo e individualmente. Esta noción está ligada a otra reflexión del profesor que vale la pena rescatar, y es pensar que lo que se hace en clase, no solo se queda en el salón, sino que lo sobrepasa porque la clase es como un laboratorio, “como una pequeña prueba de cómo puede funcionar el mundo de otra manera si yo soy consciente de mi cuerpo y soy consciente de que la otra tiene un cuerpo que también es valioso” (Andrés Lagos, comunicación personal, 27 de octubre, 2017). Aquí la clase se vuelve un espacio de reconocimiento de sí mismo, del otro y de la interacción que se puede crear. Las mociones que se generan en cada bailarín son las que generan el movimiento y la comprensión del mismo ¿el fin cuál es? No se sabe, porque el sentir de cada momento es diferente, como dice Norma Suarez:

Pedagógicamente creo que la técnica es desde cada uno... Los ponía a hacer la postura del cadáver de yoga que no está dentro de la técnica Graham, pero era lo que necesitaban...Mi

propuesta pedagógica es “todo sirve”... me invento cosas según lo que la clase necesite (Atuesta *et la*, 2013, p. 249).

La disposición y preparación del docente en este sentido es indispensable para la metodología de la clase, ya que desde las preguntas o principios que plantean dirigen la apertura de la conciencia de los estudiantes.

De esta manera, se abren las preguntas sobre cómo se plantea la técnica y si el saber-hacer consiste en: ‘hay que hacerlo mejor, tiene que verse bonito, todos tienen que hacerlo igual’, o en ‘cómo se hace, hay diferentes maneras de hacerlo, se hace acorde a las posibilidades de tu cuerpo’. Para estos bailarines, la cuestión se resuelve en tanto lo pedagógico a nivel metodológico y técnico se entienda como un cuestionamiento y un conocimiento que siempre sea muy consciente de sí mismo “tú tienes mucha responsabilidad, así como yo tengo mucha responsabilidad, pero es la responsabilidad de decir “sí, me quiero atrever a hacer esto como a volver al cuerpo, a cuestionar al cuerpo, o a preguntarme el cuerpo”” (Andrés Lagos, comunicación personal, 27 de octubre, 2017). En la medida en que en el inicio del curso hayan unas bases claras sobre el volver y cuestionar al cuerpo, estas se vuelven suficientes para que la clase se desarrolle a partir de la misma preocupación y las mismas preguntas que se plantean de manera más consciente. Será entonces que ¿los principios pedagógicos construyen la técnica? ¿La manera en que se plantea (filosofía y lenguaje) la técnica es la que afecta el uso y/o la incorporación de esta?

En este ejercicio no solo se trata de entender en qué proceso está el cuerpo para saber desde qué lugar se le enseña, sino cómo se explica el movimiento. Se puede hacer desde un lenguaje meramente técnico o desde un lenguaje menos formal, pues lo que se explica se puede agarrar de otros mecanismos o de un entretendido de experiencias que han formado al profesor que, como dice Xiomara “yo puedo decir “siente que cortas el aire” y eso es más un lenguaje contemporáneo, algo que trabaja más sobre la sensación. Entonces tu manera de aprenderlo es desde el sentir y cuando estas sintiendo estas transformando procesos tuyos” (comunicación personal, 30 de octubre, 2017). Es por medio de esto que se generan lenguajes para enseñar la danza o la técnica de la danza, teniendo en cuenta que la misma técnica plantea una forma de generar el movimiento.

A partir de lo anterior, parece claro que la manera en que se enseña y el lenguaje en que se exponen los principios del movimiento, son rasgos fundamentales para generar una disposición y una incorporación particular de la danza en el estudiante. Mónica Jaramillo y Andrés Lagos consideran que cuando no hay un discurso de la técnica o cuando el discurso siempre es el mismo, la disposición y por tanto la interiorización de ésta es entorpecida. Y que, cuando hay una imposición del movimiento se limita un mayor dominio del mismo. Por esta razón, es importante considerar esta otra percepción de la técnica en la cual el movimiento no se genera desde el perfeccionamiento, desde afuera, desde una estética o desde un ideal, sino más bien desde la posibilidad de volver al cuerpo y tratarlo “muy amorosamente, no con una técnica dura, impuesta, dolorosa, sino con una pregunta técnica que es... muy suave con el cuerpo y también desde una técnica que está pidiendo una presencia en el aquí y en el ahora” (Andrés Lagos, comunicación personal, 8 de septiembre, 2017).

Las técnicas que en este tipo de formación se utilizan para trabajar con el cuerpo de manera más amable son las técnicas somáticas, en las que se encuentran el yoga, Feldenkrais, pilates, stretching, taichí, body mind centering, Alexander, entre otras. Prácticas que tienen un entrenamiento pero asimismo tienen un enfoque respecto a la conciencia del cuerpo y de cómo este funciona. Por lo tanto, también se explora la eficiencia del cuerpo y una búsqueda cuidadosa, sanadora, “como de un manejo mucho mejor del cuerpo para evitar lesiones, como para mejorar en la ejecución en el diario” (Hugo Rodríguez, comunicación personal, 15 de septiembre, 2017) y asimismo en la danza. Esto ayuda a que se exploren distintos caminos para llegar al movimiento de manera más cuidadosa y eficiente, con el fin de elegir la mejor opción. Pues, una vez conocido el propio funcionamiento corporal, se puede mover de manera más acertada. De manera muy similar se encuentran las técnicas que se desarrollan en la danza posmoderna, también llamada la nueva danza desarrollada en los años ochenta, en las que hay trabajo de piso y de soltura, los cuales buscan otros motores de movimiento desde la apertura corporal, el trabajo en las articulaciones en donde no se fuerce al musculo, y así finalmente se apoye en la capacidad creativa y de improvisación. Como dice Hernando Eljaiek, “la técnica amable para el cuerpo es saber los caminos más naturales y menos dolorosos para trabajar tus músculos y articulaciones;... es investigar y reflexionar sobre la técnica, hacia adentro y no hacia afuera, desde las sensaciones, desde el encuentro con tu cuerpo” (Atuesta *et la*, 2013, p.137). Desde esta idea, la técnica es vista

desde el cuerpo hacia afuera, en la que se crea desde la pregunta por el cómo hacer, y no, desde afuera hacia adentro, donde se crea desde la acción.

Los bailarines en el sector también utilizan bastante el principio de ser consciente del presente porque es una pauta que hace parte de la improvisación, una técnica que es campo de investigación. En la improvisación se exploran no solo movimientos, sino sentimientos, sensaciones, ideas y disposiciones. De esta manera, hay una exploración sobre lo que el cuerpo tiene por dentro y el discurso que está construyendo ese cuerpo que baila. Desde aquí la técnica es comprendida desde otro lugar, otro lenguaje y otra pedagogía. Se puede decir que se entiende a la técnica como investigación, como dice Ángela Bello “una cosa muy importante que tiene la danza contemporánea es que hay mucha investigación, muchas preguntas y reflexiones alrededor del cuerpo, esa es una de las razones por las que uno se inquieta por ser parte de eso” (Ángela Bello, comunicación personal, 20 de septiembre, 2017). Por eso, en tanto se piense que, lo que se hace con el cuerpo es creación se entiende que una clase de danza es investigación, porque hay un conocimiento corporal y una experiencia incorporada. Esto se vuelve más significativo al momento de entrelazarlo con otras disciplinas, así que al haber bailarines que se han formado en áreas como la historia, la antropología, literatura, filosofía y demás, las inquietudes que se plantean son más diversas. Precisamente las personas que tuvieron esta formación, son personas que tienen formación en otras disciplinas. Esto ha hecho que se enriquezca la investigación en danza, no sólo en términos de aprendizaje, sino de creación. Pensar la técnica como investigación en este sentido, tiene más peso en la medida en que hay un intercambio de saberes que ha nutrido las reflexiones y exploraciones que se han hecho en danza.

2.3. AUTONOMÍA, DECISIÓN Y LIBERTAD: ¿SÓLO UNA INFORMALIDAD?

Tener espacios que no sujetaran al bailarín de manera académica y ofrecieran distintas posibilidades de cursos, permitió que los bailarines eligieran lo que querían ver para su formación. En el caso de Xiomara, Mónica y Andrés de alguna manera, se sienten agradecidos de no haberse formado en un medio profesional, precisamente por la libertad que tenían de labrar sus caminos, de descubrir lo que les gustaba y lo que no les gustaba. Como dice Mónica Jaramillo:

Soy muy selectiva con lo que yo deseo aprender, pero es una suerte de lo que procura ser un artista independiente, como que no tengo que estar obedeciendo a un currículo, ni estoy obedeciendo a unas formas de ser en la danza, sino que las escojo yo, y en esa manera rompo con lo que no me gusta y en lo que no creo. Yo escojo, yo escojo todo el tiempo... (Mónica Jaramillo, comunicación personal, 26 de septiembre, 2017).

Esto genera un pensamiento alrededor de la danza diferente al académico y sobre lo que sucedía en su momento en el gremio. En el caso de Andrés, quien tuvo la experiencia con ambas posibilidades de formación, finalmente él opta por los lugares donde le plantean construir el movimiento desde él, como algo propio, a partir de la idea de que en la clase lo que se iba a tener en cuenta eran rutas de investigación en la que no todos tenían que bailar o moverse igual. Desde la idea de que, por un lado, en una institución formal ya hay un conocimiento estructurado y en la educación informal no, es donde nace la sensación de “no quiero un lugar donde me dicen cuál es el movimiento, y donde ya el movimiento está más ordenado, quiero estar aquí donde tengo las posibilidades de plantearlo desde como yo me muevo” (Andrés Lagos, comunicación personal, 8 de septiembre, 2017). Claro que estas ideas surgen tras tener experiencias no solo en otros espacios, sino con otras danzas (el folclor).

Por esta razón, en este momento hay una frontera entre esta formación empírica y la formación académica. Las dos opciones están, pero es el individuo quien tiene la capacidad de decidir dónde adquirir el conocimiento, como dice Bellaluz Gutiérrez “no solo de cómo te enseñas a ti mismo, sino cómo tú decides que quieres aprender con otra gente, como que tú eres la pequeña institución que va organizándose a lo que quiere recibir” (comunicación personal, 21 de diciembre, 2017). Estos agentes deciden continuar con un proceso de aprendizaje dentro del sector informal, entendiendo que era por cuestión de opciones y porque reconocía lo que ya se había interiorizado en ellos sobre la danza, respondiendo a inquietudes y búsquedas autónomas, que permiten construir propuestas en torno al método, el orden y las instituciones.

Lo que predomina en esta resistencia al aprendizaje formal, es que allí ya hay una estructura de lo que se debe aprender, un orden y una división de cómo hacerlo. Esto es reflejado en la experiencia de Andrés Lagos cuando llega a la Universidad de Venezuela donde le decían “Ballet 1, Ballet 2...moderno 3, moderno 4, y donde lo más importante era la técnica del cuerpo, pero no lo que el cuerpo tiene por dentro o el discurso que está construyendo ese cuerpo que baila” (Andrés

Lagos, comunicación personal, 8 de septiembre, 2017). En estas instituciones hay un rigor en donde el profesor le dice al estudiante lo que debe hacer y cómo debe hacerse, teniendo unos márgenes definidos desde la técnica, y no desde el cuerpo (lo que en algunos casos es lo que va permitirse en la formación empírica). Esto quiere decir que las condiciones en que se aprende conllevan a que la información se forje de otra manera:

Quando tu estas bajo la presión de que tienes que entregar una muestra, que tienes que ganarte un título, es que si tú no haces esta cantidad de requisitos tú no puedes tener el cartón de soy bailarín, hace que las dinámicas sean otras...y eso también bloquea la posibilidad de aprender otras cosas (Mónica Jaramillo, comunicación personal, 26 de septiembre, 2017).

Pareciera que estas consideraciones muchas veces no se tuvieran en cuenta dentro del ámbito pedagógico desde estas instituciones académicas, ya que la academia se otorga la licencia de adjudicar valoraciones y estímulos sobre las formas de aprender, en consideración con sus apreciaciones sobre el quehacer del bailarín.

Se puede ver que debido al carácter en que se ha venido formando la danza en la ciudad, la institución académica para las generaciones pasadas no era una posibilidad que además encajara con las maneras en que se estaba dando la formación, como comenta Natalia Orozco "...hoy en día pienso que a mí me cuesta mucho formalizar la danza. Creo que siempre tuve una resistencia estar en un lugar académico de la danza, pero creo también que no había muchas opciones. La opción era la formación empírica" (como se citó en Atuesta *et la*, 2013, p.233). Las condiciones en que se encuentra el agente dentro del subcampo es una de las grandes determinantes en las decisiones, la formación, y por ende posturas frente a la institucionalización. Si bien no todos los entrevistados se han formado bajo las mismas condiciones, Bellaluz, Carlos, Andrés, Xiomara, excepto Ángela, que una parte de su formación fue en una academia y luego en la ASAB. Ellos representan a las generaciones con formaciones empíricas luego de entrar a la universidad.

En la formación empírica los conocimientos están expandidos por la ciudad, y así la persona va sintiendo qué es lo que le gusta, lo que hace al cuerpo "más inteligente o más emocional,

para saber a dónde ir para no quedarte en frustraciones. Porque a veces te encuentras con algo que no te permite expresarte y sentirte” (Bellaluz Gutiérrez, comunicación personal, 21 de diciembre, 2017), por eso el hecho de tener la posibilidad de explorar otras opciones sin restricción, permite que los bailarines aprendieran desde ellos, desde su cuerpo y su sentir. Aquí las herramientas permiten desarrollar facultades en el bailarín para aprender desde su cuerpo. Además, ellos al ser la estructura misma y haber vivido la experiencia de ser profesores, suscita en ellos el interrogante de, ¿es necesario “un profesor calificado por una universidad para decir al estudiante qué se puede y qué no se puede bailar”? Abriendo la pregunta también sobre ¿es más válido o calificado la experiencia de un bailarín con un diploma?

2.4. ENCUENTROS ENTRE LO FORMAL, LO NO FORMAL Y LO INFORMAL

En cuanto a las instituciones y a la estructura de lo pedagógico hay dos puntos en los que se encuentra lo formal y lo informal, en algunos casos de manera complementaria, y en otros desde miradas muy diferentes. En primera instancia, hay que resaltar que las instituciones posibilitan y limitan las reflexiones y aportes sobre la práctica. Como se vio es característico de las compañías y academias que haya interdisciplinariedad, puesto que son espacios abiertos a los que llegan una gran variedad de personas. Hay heterogeneidad en el subcampo en la medida en que no son solo bailarines los que llegan a ser parte de la danza contemporánea, sino bailarines que hacen parte de otros campos. Aquí los límites del subcampo se desdibujan en la medida en que no hay restricción sobre las personas que la integran, o por lo menos no en este ámbito informal.

Precisamente como sucedió en generaciones pasadas, fue ese encuentro entre disciplinas y saberes lo que posibilitó la creación de este tipo de espacios, para continuar aprendiendo y construyendo desde diferentes preguntas. No solo la idea de seguir bailando fue lo que impulsó a Bellaluz o a Xiomara, sino fue también el querer investigar y crear desde esas miradas que si bien podían ser contrarias o compartidas, finalmente convivían. Sin embargo esto no pasa de manera frecuente en las escuelas y universidades, ya que la principal disciplina es la danza. Sin duda en su trayectoria hay unas búsquedas y encuentros con otros conocimientos, pero éstas se generan desde el agente. Lo que quiere decir que no es un planteamiento pedagógico por parte de la institución, por lo cual desde la institución se limita estas posibilidades dentro de la disciplina

misma. Por esta razón, también es importante rescatar a las generaciones que llegan a la danza mientras estudiaban una carrera;

pues tienen un universo muy amplio que alimenta mucho lo artístico;... la pedagogía de estas personas con otras profesiones pues abre muchas puertas y cierra otras, el nivel de experimentación tomará otro camino... cuando a uno no le están diciendo qué está bien y qué está mal tiene que estar muy convencido y yo siento eso en las viejas generaciones (Sara Fonseca, comunicación personal, 3 de noviembre, 2017).

La experiencia en otras disciplinas posibilita un campo de creación y reflexión aún más grande sobre la práctica, y esto se vuelve valioso en la medida en que son aportes que ayudan a definir y reflejar las preocupaciones que hay en el subcampo. Lo que quiere decir que en términos del estado incorporado el bien cultural va aumentando. Las preocupaciones y reflexiones que surgen a partir de la variedad de saberes y experiencias que se encuentran, son aportes investigativos y creaciones que caracterizan al subcampo. Pues estas hacen parte de la manera en que algunos bailarines quieren establecer, por lo menos para ellos mismos y su entorno más cercano, unas formas de plantearse un lenguaje pedagógico propio, y sobre todo, unas preocupaciones corporales específicas.

Por último, es interesante pensar que la técnica y el entrenamiento son los elementos que se requieren para que el cuerpo vaya moldeando e incorporando una serie de movimientos y posiciones para que alguien sea considerado realmente un bailarín. Por lo que se ha visto hasta ahora, aunque si hay un entrenamiento continuo, todavía no hay estipuladas una serie de técnicas que sean necesarias para una verdadera formación como bailarín, pero las que parecen ser una constante, tanto en las instituciones como en las visiones de los bailarines son, el ballet, las técnicas modernas, la improvisación y las técnicas somáticas, y pensar que entre más técnicas mejor. Y por el lado de lo informal y no formal, las técnicas somáticas y la improvisación se vuelven fundamentales en su planteamiento sobre el método pedagógico. Lo que permite vislumbrar, que en el primer sector, si bien también hay algunas preguntas sobre la técnica, estas se mantienen en la ejecución, en lo técnico, y en la variedad con las que se pueden jugar. Mientras que en el segundo ámbito, las reflexiones se basan más en mirar cómo llegar a la técnica, en el método, también hacen uso de técnicas, y se enfocan en la manera en que se enseñan como un proceso. En el caso

de los grupos del bienestar universitario, los estudiantes en ocasiones no saben que han aprendido una técnica en particular porque las clases no se plantean desde ‘vamos a aprender esta técnica’, sino desde ‘vamos a bailar danza contemporánea’ independientemente de la técnica. Y esto al implicar una diversidad de técnicas y principios, el aprendizaje de la técnica se va incorporando inconscientemente. Lo que aquí se da es un conocimiento empírico, se crea el habitus, porque son disposiciones que se interiorizan. La cuestión del saber hacer en este sentido no tiene que ver con perfeccionar el movimiento, sino con el tránsito de este. En donde las habilidades y capacidades se pueden generar desde un ejercicio más consciente para poder hacer. Como el mismo concepto lo dice, realmente se debe saber lo que se hace, y esto implica reflexionar sobre el funcionamiento del cuerpo para poder hacer.

Con este tipo de aprendizaje se espera que los movimientos sean más conscientes, en la medida en que deben ser más meticulosos para que puedan ser eficientes, garantizando posibilidades de movimiento y menos lesiones al bailarín. Por eso, la técnica a nivel académico deja incertidumbres sobre este entendimiento, ya que en este aprendizaje la pregunta sobre el cómo, es poca, pues aquí impera más brindar la información a los estudiantes para que la ejecuten y ya. Y entendiendo que la formación académica busca ser reconocida legítimamente, subsiste la preocupación en cómo se seguirán formando los bailarines, ya que el proceso del saber-hacer pareciera que cada vez más dejará de ser consciente. Situarlo desde lo pedagógico y desde lo técnico es indispensable, en tanto que su reproducción hará parte de la manera en que se defina el habitus del agente y el estado del subcampo. Por ahora, esto refleja los métodos pedagógicos que hay en la danza contemporánea en Bogotá.

CAPITULO 3: UNA MANERA EN QUE LA DANZA TOMA VIDA

La vida está llena de encuentros y posibilidades que guían las decisiones de las personas, finalmente somos nosotros los mismos agentes del campo de nuestra vida. Dentro de este entendimiento, es que la experiencia del sujeto me inquieta y me interesa exponer. En el marco de una capacidad de agencia, en el que las acciones son fundamentales para trazar un camino o cambiarlo, me permito indagar la experiencia que subyace adentrarse en la danza contemporánea. Esto en tanto hay unos discursos y unas prácticas corporales que al parecer, son lo suficientemente

poderosos al lograr que el encuentro con la danza despierte la intuición como un llamado a perpetuar el movimiento, y que el sentir desde la infancia mantenga la danza en vida tanto en palabra como en cuerpo.

De esta manera, haber hecho un acercamiento sobre la técnica y las metodologías que se proporcionan ayudó a entender que se trata de una formación del cuerpo que permite más posibilidades de movimiento y de cuidado al momento de danzar. Con preguntas como “¿cómo enseñar o aprender una práctica que desborda los límites de la técnica? ¿A qué procesos corporales debemos dirigirnos?” (Marín, 2010, p.74) es que se desarrolla claridad en esta pedagogía y que varios de los bailarines lograron contemplar en sus respuestas, debido a la manera en que se piensa el método. Comprendo que hay maneras de desarrollar la enseñanza, hay un discurso detrás de la técnica que guía el proceso pedagógico y de incorporación. Un discurso que logra que en el método se complemente la filosofía de la danza y la técnica. De esta forma, la asimilación de los aprendizajes se puede generar con más facilidad, ya que no es una enseñanza impuesta, sino guiada. No se aprende solo desde el movimiento, sino también desde el pensamiento, desde lo que se vive en el subcampo.

Siguiendo este camino y considerando que el agente también es estructura, ya que hay un habitus, la experiencia parece fundamental para que la práctica se mantenga en vigencia. No solo en la medida en que los aprendizajes son reproducidos en el subcampo, porque “lo que se ha aprendido con el cuerpo no es algo que uno tiene, como un saber que se puede sostener ante sí, sino algo que uno es” (Bourdieu, 2007, p. 118) se convierte en la vida misma. Cada vida, cada bailarín conserva y cuida la danza contemporánea por medio de su existencia. De esta manera, el habitus en tanto estado incorporado, es esencial para entender a quién lo habita y reflejar, de alguna, el subcampo en vida. Pues la experiencia trasciende la relación entre el individuo y la práctica, generando que la danza adopte unas formas de existencia a través de sus agentes. Lo que conlleva a que la danza pueda ser reflejada en los agentes de distintas maneras. Maneras no muy diversas porque a pesar de los diferentes métodos, el sentir que genera se comparte. Por eso a continuación es posible ver la danza reflejada en los agentes y cómo el subcampo (estos aprendizajes particulares/enseñanzas) no muere mientras los bailarines vivan.

3.1. ME LA ENCONTRÉ EN EL CAMINO PERO SIEMPRE ESTUVO CONMIGO: UNA EXPERIENCIA EN LA INFORMALIDAD

Estas apreciaciones como se ha mencionado se originan y consolidan de los procesos y aprendizajes que los agentes tienen dentro del subcampo. Por esta razón, es importante remitirse a estos momentos en que la experiencia parece fundamental, en tanto el encuentro con la danza en la época universitaria hace que las personas decidan convertirse en bailarines y permanecer en el campo. Hago referencia a bailarines como Mónica Jaramillo, Andrés Lagos, Bellaluz Gutiérrez, Carlos Latorre, Xiomara Navarro y Ángela Bello, quienes a su vez hacen parte del sector no formal e informal. Se caracterizan por no haber tenido un trabajo tan cercano al cuerpo mientras crecen, pero en el momento en que llegan a la universidad por motivos muy particulares de cada uno, empiezan a ser parte del grupo de danza contemporánea del bienestar universitario de la universidad en la que se encontraban (en este caso la Universidad Nacional, la Pontificia Universidad Javeriana y la Universidad Jorge Tadeo Lozano).

Llegar a este espacio “fue el que nos originó y el que nos ha influenciado e impulsado a generar el movimiento en danza contemporánea que hemos formado hasta hoy” (Bellaluz Gutiérrez, comunicación personal, 21 de diciembre, 2017). Pues no solo hizo que obtuvieran un poco de interés por la práctica, sino que realmente suscitó en ellos un llamado para dedicarse a la danza. En este sentido, estos bailarines tuvieron una experiencia que marcó sus vidas “una intensa y vital ruptura en la trama de la rutina cotidiana” (Jay, 2009, p.27). Al tener esta magnitud el rumbo principal que empiezan a tomar gira en torno a la danza, antes que en la profesión en la que se formaron. Por esta razón se resalta el gran impacto que esta práctica tiene en estos bailarines, porque es a partir de estas primeras impresiones con la danza que se logra un gran impulso para que se dediquen plenamente a ello, o por lo menos para que decidan hacer lo necesario para mantener la felicidad que les genera. Un factor común que se encuentra en estos bailarines es la persistencia que tienen a pesar de las condiciones que el medio ofrece para la danza contemporánea porque finalmente, es la felicidad que esta práctica les genera lo que los mantiene. El hecho de que es una experiencia corporal, influye en esa sensación de apropiación, por ser una práctica tan física e interna, “a mí eso me denotó algo y me conecté mucho porque mi cuerpo respondía naturalmente, entonces pues seguí haciéndolo porque me hacía feliz, independiente que me de plata o que me

vaya a pasar algo con esto después” (Mónica Jaramillo, comunicación personal, 26 de septiembre, 2017). También apareció en ellos como una verdad, como hecho esclarecedor que llega en un momento de la vida,

fue tan contundente, como de verdad el mundo se me puso al revés... yo tengo como esa idea en mi cuerpo de estar diciendo en ese momento “yo quiero dedicarme a esto de tiempo completo y quiero dedicarme a esto por siempre”... eso pasó a la primera semana o al primer mes yo ya estaba convencido que ese era el lugar donde yo tenía que estar, porque fue muy revelador sentir que era la primera vez que tenía un lugar” (Andrés Lagos, comunicación personal, 27 de octubre, 2017).

Es decir, fue en esos primeros encuentros y vivencias con la danza que la mente reacciona, pues el cuerpo en tanto sensibilidad inmediata lo reconoce. Pero solo en la medida en que la mente reacciona frente a esa sensación del cuerpo que realiza lo que el cuerpo quiere, como dice Carlos Latorre “encontrarme con la danza fue una revelación del cuerpo como conocimiento... Encontré en el cuerpo y en movimiento lenguajes que construyen discursos en torno a la realidad” (Atuesta *et la*, 2013, p. 93). Por esta razón, este encuentro devela a la experiencia como algo que solo se da en condiciones sumamente especiales (Jay, 2009) por su carácter significativo en la vida de los bailarines. Si bien son experiencias individuales porque se vivieron y sintieron de manera particular como se resalta aquí, también “nos obliga a reconocer a que la experiencia es profundamente personal y, al mismo tiempo, pasible de ser compartida con otros en un grado significativo” (Jay, 2009, p. 469). Y en la misma medida de importancia, estos bailarines toman acción frente a esta intuición y sensación para empezar a moverse. Una vez hacen parte del subcampo, su apropiación de la danza contemporánea es mayor, al igual que su agencia dentro de ésta. Por esta razón, procuran mantener una conciencia bastante aguda sobre la práctica y sobre las acciones e impactos que esta puede generar. Al respecto, tomar partido dentro del ejercicio de consolidación del subcampo parece indispensable en su rol dentro de éste. Razón por la cual, conforman compañías y practican y piensan la danza como un acto político. En palabras de Bellaluz:

Yo creo que ha sido fundamental haber vivido esto desde sus inicios, contemplar las huellas que ha dejado en mí, la felicidad ha sido una de las experiencias más relevantes que me han marcado más la vida, por la gente que también he conocido, por el poder de

transformación y de creación, me siento identificada y realizada ahí” (Bellaluz Gutiérrez, comunicación personal, 21 de diciembre, 2017).

3.2 DANZA SE VUELVE CUERPO

Pensar en cómo se llega a estos sentires y estas acciones, podría decirse que le pasa a cualquiera que ama su profesión, y le gusta lo que hace, pues a partir de esto, su práctica siempre sobresaldrá y será suficiente. Existe algo particular por parte de los bailarines es esta idea de que al volver al cuerpo, de pensar en el movimiento, se transita a otros ámbitos de la vida. En esta ocasión es necesario recurrir a lo físico para darse cuenta de que, es a partir de ahí que, lo simbólico, los sentimientos, las ideas, lo no visible se puede crear. Por eso “suponer que el cuerpo es un instrumento que se perfecciona implica una escisión entre una dimensión interior, el yo, y una dimensión exterior y mecánica, mi cuerpo” (Marín, 2010, p.80), porque lo que pasa en el cuerpo pasa en otros ámbitos de la vida, porque precisamente el movimiento del cuerpo, pasa a ser el movimiento de la vida. Como me muevo, vivo.

Algunos cambios que se van dando surgen en el cuerpo, que no debe ser de extrañar, pues esta es la principal materia que se ve intervenida por esta práctica, al ser su principal herramienta. Si el entrenamiento es intensivo, todos los días, los cambios se verán más rápido, y se va notando que la musculatura se va volviendo más firme en todo el cuerpo y por tanto se va adoptando una postura firme y derecha. Hay rasgos que pueden ser más descriptivos en su cambio, como cuenta Mónica “no más ver cómo se me moldeaban los hombros, cómo se endurecía el abdomen, cómo me crecían las piernas. Eso era encarnar todo ese voltaje, se estaba haciendo material, se estaba haciendo concreto en mi cuerpo” (comunicación personal, 26 de septiembre, 2017). Es un hecho que el cuerpo se va transformando todo el tiempo, no solo es cuestión de empezar a bailar para que el cuerpo se moldee, sino que el cuerpo nunca es el mismo, siempre cambia si se está en una práctica física constante.

Para esto hay que tener claro que como todos los cuerpos no son iguales, los cambios no se dan de igual manera, y los ritmos en los que se da tampoco. De acuerdo a los hábitos y a las características particulares de los cuerpos es que estos se transforman. Independientemente de que todos hagan “lo mismo”, “su genética también es otra, pese a que han tenido un entrenamiento y

una disciplina, sus hábitos son diferentes, sus cuerpos están atravesados por muchas cosas que no son solamente las prácticas físicas en sí mismas, las prácticas corporales” (Mónica Jaramillo, comunicación personal, 26 de septiembre, 2017). Y es lo que los atraviesa lo que precisamente también va cambiando. Es necesario pensar que la manera en que sea dirigido el entrenamiento, también va a permear la disposición del cuerpo y qué tanto éste va a ceder, pues finalmente es una cuestión bidireccional que está en constante diálogo. Un ejemplo serían las técnicas somáticas, que así como estas permiten la eficiencia del movimiento y la ejecución diaria del movimiento, también sanan el cuerpo y asimismo la parte interior del bailarín, no como una cuestión directa en la que el movimiento cure un sentimiento, sino como un proceso de aprendizaje del cuerpo. En las técnicas somáticas al entender que hay un proceso para llegar a las posturas, a los movimientos, que hay distintas formas de hacerlo, con mayor delicadeza y con mayor cuidado, estos son mensajes que se vuelven para la ejecución de la vida. Pero cada uno lo traduce según como cada quien esté viviendo el momento. Por eso es que Mónica Jaramillo dice, “la experiencia corporal tan intensa que todo lo que atraviesa el cuerpo, todas las experiencias, lo emocional, lo intelectual, lo súper personal, todo eso, toma como otra dimensión” (comunicación personal, 26 de septiembre, 2017). Así que estas otras dimensiones junto con lo físico, también se ven afectadas. Por eso en el ámbito relacional hay que resaltar porque esto se vuelve más relevante para el bailarín.

A partir de esto, es interesante contemplar el tiempo como una variable que afecta la noción de aprendizaje en la danza contemporánea aun cuando ya hay un habitus. Xiomara dice que en cuatro años uno no forma a un bailarín, es imposible, “yo me forme como bailarina no sé estudiando 10 años, y solo después dije “ahora si me siento bailarina” (Xiomara Navarro, comunicación personal, 30 de octubre, 2017). Un hecho con el cual muchos están de acuerdo, pues Mónica por su lado, aunque lleva poco tiempo formándose empíricamente, cree que se trata de algo permanente en el cual un año no es suficiente, pero tampoco es necesaria una eternidad, “si creo que requiere de mucho más tiempo... porque yo llevo bailando cuatro años, pero yo siento que esto ha sido toda una vida de aprendizajes porque he tenido unos maestros brutales” (Mónica Jaramillo, comunicación personal, 26 de septiembre, 2017). Finalmente en algunos si pareciera que la danza es una cuestión de toda la vida, en la que no se para de aprender solo porque salió de una institución o de la academia. Incluso cuando ya llevan una larga trayectoria o mientras enseñan

siguen aprendiendo, como dice Hugo “en la danza contemporánea creo que nunca dejaré de ser un aprendiz” (Hugo Rodríguez, comunicación personal, 15 de septiembre, 2017).

Estas construcciones metodológicas sobre la formación o la técnica son influenciadas por lo aprendido previamente por los bailarines, y por tanto, la manera en que enseñen va a determinar un estilo. En el caso de Xiomara, había estilos que funcionaban para ella y para su cuerpo, y por tanto ella quiso implementar aquello que le funcionó, porque piensa que si sirvió para ella también funcionará en los demás. Esto también le sucedió a Andrés Lagos, él se deja llevar por aquello que su cuerpo intuitivamente le dice, porque es ahí donde se siente más cómodo, donde halla su campo de exploración y su espectro de movimiento. Como también lo fue para Diana Gutiérrez, construir desde lo que aprendió de manera “muy intuitiva, de escritura creativa, sonido y movimiento, como que se han ido conformando metodologías que yo he venido desarrollando con los grupos y comunidades que he trabajado” (Diana Gutiérrez, comunicación personal, 19 de octubre, 2017).

3.3 LA DANZA COMIENZA ADENTRO

La danza contemporánea como práctica permite procesos internos, que de alguna manera conllevan a algo más, aquí se evidencian las diferentes formas en que la danza logra una sensibilidad en el individuo y un conocimiento de sí mismo. Hay que tener claro que la danza contemporánea tiene una energía de experimentación de uno mismo, en el que uno de los ejes principales es conectarse con el contenido interior, para que desde ahí se genere el movimiento, “me refiero a esa necesidad interior de búsqueda espiritual e intelectual mediante el conocimiento y el arte” (Carlos Latorre, comunicación personal, 6 de septiembre, 2017). Dependiendo de la rigurosidad, los métodos y la seriedad con la que esto se haga, algo dentro del ser se transforma (cada uno a su manera y en diferentes magnitudes). Pero al ser una práctica que se vive en el diario vivir, se vuelve una forma de ser y estar en el mundo, porque el cuerpo al ser la principal herramienta siempre está presente y esto permite que el cuerpo constantemente reciba, contenga y entregue, porque como dice Diana “creo que es algo muy muy profundo, que es más que una técnica, es casi que una forma de estar en la vida, de concebir como una relación con su cuerpo, las relaciones sociales” (Diana Gutiérrez, comunicación personal, 19 de octubre, 2017). Porque en muchas ocasiones al estar en la búsqueda de exploraciones más sensibles, esto rompe con

estructuras rígidas en las que los individuos crecen y aprenden a sentir, permitiendo una apertura y una expansión del sentir, para explorar otras verticalidades, otras formas de estar. Sin embargo, en todos los casos esto no es así, depende mucho de los maestros, de los discursos, de las exploraciones, de las sensibilidades y de las preguntas de cada uno. En sí misma la danza contemporánea en cualquiera de sus presentaciones, plantea la posibilidad de pensarse y de reconstruirse, porque “estás trabajando la autorregulación, el ego... la confianza con uno mismo, la capacidad de organizar los tiempo” (Catherine Busk, comunicación personal, 31 de octubre, 2017).

Hay una particularidad en los bailarines entrevistados y es la idea de volver a este pensamiento de que uno es capaz de cuestionarse volviendo al cuerpo. Una vez se vuelve al cuerpo y se piensa y se siente desde ahí, desde una presencia más consciente es que estas acciones se pueden transformar, para sentir y pensar de otras formas. Esto puede ser ejemplificado con las ideas de Bellaluz, al decir que:

Es una práctica de movimiento que, a mí, me ha permitido conocerme a mí misma, entender la potencia particular que hay en mi movimiento, que te da una autonomía para moverte y crearte... la danza es poderosa, lo vuelve a uno loquito porque es que se sienten cosas que antes no, y el cuerpo no es solo cuerpo físico sino también tus emociones” (Bellaluz Gutiérrez, comunicación personal, 21 de diciembre, 2017).

Así la danza de cierta manera genera una exploración interna que no solo se traduce en movimiento físico, sino emocional también. Esto hace que se empiecen a identificar y a encontrar esos rasgos únicos, esos pasos, sentires, pensamientos que se tenían pero que no con mucha convicción se expresaban y permite, en palabras de Armenta “un nivel de expansión físico, colectivo, anímico, espiritual, que no me permite ninguna otra cosa” (comunicación personal, 1 de marzo, 2018). El simple hecho de bailar desde lo interior y crear desde cada individuo, ya genera un lenguaje, un estilo y por tanto unas invenciones, construcciones propias que pueden ser al mismo tiempo pregunta y respuesta, y que no siempre tienen que ser finitas.

Por eso es que en la danza prevalece el sentido humano que tiene la práctica, porque no solo florece una sensibilidad con uno mismo, sino hacia los demás, como lo es el dolor de otros. Un hecho que predomina en casi todos los bailarines entrevistados, pero en el caso de Latorre resalta que así como con cualquier arte, “empiezas a sentir el otro, el dolor ajeno, tener mayor conciencia, y un compromiso con el país, o sea preguntarse por qué todo funciona tan mal” (comunicación personal, 6 de septiembre, 2017). Así mismo, desde el punto de vista de Mónica, hay un aprendizaje que se incorpora en cada uno pero depende de uno si se hace algo positivo o negativo con ello, porque tampoco se puede decir que por sensibilizarse “esto no garantiza que tengamos una respuesta por estar en el mundo de la mejor manera, pero sí creo que nos sensibiliza mucho, y un mundo que es más sensible pues es más efectivo en muchas formas de existir” (Mónica Jaramillo, comunicación personal, 26 de septiembre, 2017). De alguna manera, esta sensibilidad que se genera, se conecta tanto con la historia personal como con otras historias, o con la historia conjunta que se vive en el país, e independientemente de la técnica y las enseñanzas particulares, la danza ha permitido que se incorporen estas formas de concebir la vida y las relaciones por parte de los bailarines entrevistados. Entender que el cuerpo es la principal herramienta que siempre acompaña al individuo dentro y fuera de clase, es un primer paso para darse cuenta de que, como se mencionó anteriormente, lo que se haga en el salón puede suceder por fuera del mismo. Éste es solo un espacio de exploración para ver cómo el mundo puede funcionar para que en ocasiones realmente sea así, el cuerpo vive y expresa en todos los espacios. No obstante, es a partir de las decisiones propias que esto sucede o no, como lo hace Guentcy al permitirse seguir viviendo la danza, porque “yo me siento más saludable, me siento presente, estoy por encima del bien y del mal, yo tengo todas las edades, me siento en todas las dimensiones. Es algo extraordinario, sentirte que te sientes un estado planetario y universal” (comunicación personal, 1 de marzo, 2018).

3.4. LA DANZA SE SOCIALIZA

Volver al cuerpo, algo que poco se hace, permite cuestionar no solo el cuerpo como objeto, sino como sujeto. Es decir, lo que puede generar hacia otro, una sensibilidad hacia el otro, una comprensión del otro para tomar acción. Algunos de estos bailarines piensan que si hay una sensibilidad que se desarrolla en ellos, debe poderse generar algo similar en personas que no

practiquen este arte, y de esta manera se potenciaría la sensibilidad del ser por medio de la danza y el cuerpo. Esto se hace “a nivel político con lo que estamos haciendo y... es decirle otra vez al cuerpo aquí estamos, aquí está y el cuerpo no tienes que estar solo, podemos construir un cuerpo juntas” (Andrés Lagos, comunicación personal, 8 de septiembre, 2017). De repente esto se vuelve una cuestión en la que es posible potenciar la conciencia y la acción que el individuo tiene sobre sí mismo a través del cuerpo. Pues en los espacios de formación de danza, no solo se aprenden movimientos y demás, sino que se aprende sobre el cuerpo, se descubren habilidades que tiene, se reconocen partes que no siempre se tienen presentes y se le da vida a diversas formas de expresión. Es un “laboratorio de tu propio cuerpo” como dice Mónica, se exalta y al mismo tiempo, se pone en duda lo que socialmente se enseña sobre el cuerpo, para que el individuo, escoja y tenga la libertad de decidir sobre qué hacer con él una vez reconoce lo que ha venido haciendo y lo que es capaz de hacer. Es darse cuenta de que se puede poner en ciertas posiciones, a veces más cómodas y más naturales con la organicidad del cuerpo, sin eso significar que es menos mujer o menos hombre, o que está mal adoptar algunas posiciones. Porque precisamente se logra dejar a un lado esa idea de que está mal o está bien, o es más uno que otro, porque simplemente es permitir que el cuerpo se acomode con lo que siente más natural y cómodo desde cada quien.

Esto no solo tiene que ver a nivel corporal, sino que es cuestión del individuo en su totalidad, en la cual el ámbito emocional y mental se ve afectado como ya se dijo. Como dice Lagos, al encarnar el cuerpo “yo tomo mis decisiones sobre lo que sucede con mi cuerpo y eso termina alterando las decisiones que yo tomo en la manera en que me relaciono contigo y en la manera en que estoy en el mundo” (comunicación personal, 27 de octubre, 2017). Lo que se vuelve impactante en estas personas que danzan es que, se dan cuenta que decidir sobre su cuerpo es decidir sobre su vida, y esta decisión se guía por la libertad o si se puede decir, por el reconocimiento. Reconocer que tiene el derecho a hacer y actuar sobre el propio cuerpo, un derecho a actuar y a generar cambios no solo en uno mismo, sino alrededor. Y este alrededor pueden ser unos estudiantes en un salón de clase, porque la danza contemporánea para Andrés Lagos ha sido una posibilidad tan expandida, “pues es una posibilidad de agenciamiento en el contexto en el que estamos. Eso es la danza para mí, y eso es lo que hago todos los días cuando doy una clase y cuando me invento obras de danza” (Andrés Lagos, comunicación personal, 8 de septiembre, 2017). Poder actuar frente a una realidad social mediante la danza, así sea enseñando

mediante el cuerpo en movimiento se vuelve importante en la medida en que el individuo por un lado, toma conciencia y reivindica el cuerpo, y por el otro lado, cuestiona y actúa. Toma acciones frente a ciertas realidades que a veces ayudan a que esto (la danza) se expanda, o a que, como se dijo anteriormente, se sensibilice más. El solo hecho de pensar en el cuerpo y actuar desde ahí se vuelve un acto contestatario frente lo que se ha enseñado, se vuelve lo que la danza contemporánea fue al ballet, pero a nivel social. Se genera una ruptura. Una ruptura que deja atrás una cohibición, una rigidez y una verticalidad tanto del cuerpo como de la mente, y que está en pro de una exploración física-emocional-mental.

Lo anterior conlleva a que esta práctica genere en varios de los bailarines entrevistados un estímulo para trabajar con la danza no solo como algo performático, sino también como algo más interactivo. En donde sea posible utilizar esta práctica como una herramienta para generar impactos o cambios sociales, pues los bailarines como Catherine Busk se dan cuenta que la danza tiene más posibilidades, que no se trata solo de crear obras y reproducirlas. Por el lado de Carlos Latorre, la cuestión de la danza empieza a ser relevante cuando empieza a mirar su contexto y “empezamos a conocer injusticias, a impregnarnos de una conciencia social, política, y espiritual, y empezamos a sentir que teníamos que ayudar, no podíamos quedarnos solamente con nuestro placer personal, el arte tiene que ayudar porque los momentos son difíciles” (comunicación personal, 6 de septiembre, 2017). Es a partir de la realidad que viven que, estos artistas se percatan de que se pueden generar impactos en términos sociales que obedezcan a una realidad local o nacional. Piensan que la danza, el arte o la cultura y la educación son mecanismos mediante los que se pueden generar grandes impactos que sensibilicen, porque la danza contemporánea según Latorre ayuda a la transformación interna “nosotros mismos podemos cambiar a través del desarrollo de conciencia, por medio de la expansión de la conciencia, y uno de los instrumentos que facilitan directamente, lúdicamente, científicamente, y artísticamente ¡la danza! Contemporánea o en su totalidad para no sesgar” (comunicación personal, 6 de septiembre, 2017). Porque así como dice el bailarín, la cuestión gira entorno a una cuestión colectiva e interna, en la cual el impacto es sobre las individualidades con las que se trabaja, ya que a través de la danza se pueden crear procesos de activar memoria, generar sensibilización, sanación, o como medicina que puede ayudar a expandir los horizontes. Pues la danza por medio de esa pregunta por lo humano, por “los sentimientos, pensamientos, sensaciones que quizás no están en todas las otras

danzas” (Catherine Busk, comunicación personal, 31 de octubre, 2017) hace que el arte sea parte constantemente de procesos sociales.

Esto permite ver la danza contemporánea no solo como una práctica artística desde la que se habla profesionalmente en escenarios y en aulas, sino que es una cuestión que incluso se puede ver en la vida cotidiana. Así, se puede practicar danza de otras maneras para ver cómo los individuos “se tocan, cómo se sienten, cómo se curan o no, cómo se organizan para construir herramientas sociales para conseguir una colectividad, todo esto para mí es danza y está sostenido en el cuerpo” (Bellaluz Gutiérrez, comunicación personal, 21 de diciembre, 2017). De esta manera, se puede ver la importancia de la danza y el arte para promover desarrollo, o por lo menos para que la sociedad tenga presente que estas prácticas artísticas logran generar una conciencia del cuerpo, un control del mismo, una sensibilidad para adquirir un mayor conocimiento de sí mismo y una conexión con su ser interior.

Teniendo presente cómo se ha venido institucionalizando la danza en Bogotá, las ideas respecto a la técnica y la formación del bailarín, también es importante resaltar lo que esta práctica deja en el bailarín. Sobre todo, teniendo en cuenta las condiciones en las que se ven inmersos, tanto en su profesionalización como laboralmente. Es decir, las condiciones que hay en el contexto y en el mismo medio hacen que la visión de la danza y lo que se logra con ella sea particular a la de otros países, como lo sería en algunos lugares de Europa. Aquí se puede entrever, que hay una potenciación del individuo y del colectivo en términos de creación y agencia, ya que la formación de muchos espacios de enseñanza en estos momentos se da porque los bailarines lo han gestado. También se ha buscado que la danza contemporánea llegue a más lugares como a diferentes poblaciones, y que empiece a sensibilizar no solo al bailarín, sino a las personas del común, teniendo en cuenta la potencia de la práctica a nivel interior del individuo. Pues “en este contexto los núcleos sociales pueden cambiar, la gente de la danza interviene de manera positiva en su entorno, esa es una de sus grandes virtudes” (Atuesta *et al*, 2013, p.103). Hay un principio que prima en los efectos que esta práctica genera en quienes la ejercen y es, la felicidad, por eso la acción desinteresada de bailar porque les gusta, porque el cuerpo lo pide y no porque van a ganar dinero. Su apreciación y su sentir respecto a la danza es magna y esta es una manera de reflejar la danza como bien simbólico.

3.5. LA DANZA SE VUELVE DE TODOS

La red de bailarines empíricos que se va forjando durante el proceso de aprendizaje se vuelve esencial en este proceso, ya que gracias a los vínculos que se crean es que se encuentran nuevos espacios, estilos, creaciones, se hacen talleres, se fundan compañías, colectivos, escuelas y demás. Es en el dinamismo de los bailarines empíricos que podría verse un agenciamiento, en tanto están en constante búsqueda y creación, a partir de una disposición permanente de aprender y escuchar. Es con la experiencia de una de Mónica Jaramillo que se trata de una disposición que se gana, una manera personal de vivir, porque es una “disposición permanente de aprender. Y si tú en la vida estas en una disposición permanente de aprender pues no hay pierde, la vas a cagar, no vas a ser perfecta, pero vas a tener maneras muy diferentes... de habitar este camino” (Mónica Jaramillo, comunicación personal, 26 de septiembre, 2017). Es decir, el tener una disposición para aprender, aunque se está “solo” en el proceso de aprendizaje, es esta disposición y las ganas las que permiten que los bailarines sigan en su búsqueda.

La danza potencia acciones conjuntas, y a pesar de tener que estar moviéndose constantemente (en todo sentido), para varios bailarines el encuentro con la danza y con una red de personas permite que se tejan fuerzas para crear y construir y moverse no solo para bailar, sino para actuar y eso genera satisfacción, felicidad. Pues los bailarines aunque puedan trabajar como solistas e investigadores de la danza, siempre están con gente alrededor, “la danza es interdisciplinar todo el tiempo, es altamente social” (Carlos Latorre, comunicación personal, 6 de septiembre, 2017). Esto visto sobre todo, cuando se va a escena, donde se requieren de otras manos y otros conocimientos. Sin embargo, dentro del mismo medio al existir bailarines que tienen otra profesión, también llevan una disciplina detrás que hace que se muevan otros conocimientos (como se había mencionado anteriormente). En muchos casos el venir de otros lugares pero con el mismo objetivo de bailar hace que haya mayor potencia en el sentir y en el actuar; como dice Bellaluz “me estimuló y me identifique con ese tipo de propuestas que parte de una convivencia y de una conciencia como colectivos, grupos compuestos de individuos que generan una escucha que va más allá de tu presencia individual” (comunicación personal, 21 de diciembre, 2017). Esto permite que se generen fuerzas entre los individuos que se direccionen en pro de un bien común, como lo

puede ser un entrenamiento en el cual se cultive la cultura del esfuerzo, como le sucede a Hugo, pues el estar en un colectivo permite que sea más fácil el esfuerzo, ya que se siente acompañado y apoyado. Pero así como puede empezar con algo pequeño como un entrenamiento, esto se puede expandir a construir espacios más grandes para crear y enseñar.

Una muestra de lo que la red y las fuerzas han generado entre los bailarines de Bogotá, son las compañías que han creado entre varios de ellos. Estos son espacios pensados para ellos mismos y para que la danza se mantenga mientras otros pueden aprender. Por un lado está la compañía de Hugo Rodríguez, donde él y sus amigos quedan con ganas de seguir entrenando y creando y así es como deciden formar un colectivo. Como también está Cortocinecis (formado por Ángela y sus amigos), Zajana danza (fundado por Xiomara y Jorge Tovar) y Danza Común, (que viene de un grupo grande bailarines pero que tiene a la cabeza a Bellaluz, y otros dos compañeros). Lo que se resalta de estos últimos espacios mencionados es que, es a partir de la necesidad de moverse que hay una autogestión por parte de los bailarines, donde dicen ““hagamos un grupo para seguir trabajando”, porque no había dónde estudiar, no estaba esa opción” (Andrés Lagos, comunicación personal, 8 de septiembre, 2017). Pero la idea de que ellos pudieran construir su profesión desde su propio espacio, era de alguna manera, la única para seguir haciendo lo que ellos tanto querían, porque Danza Común fue un lugar donde la fuerza de los jóvenes se encontró con sus impulsos y con “la fuerza de creer en que cualquier cosa puede ser y puede suceder con el hecho de tú desearlo, y esa fuerza está sobre todo en la juventud y nosotros pudimos encausar esa fuerza positivamente y hacerlo realidad” (Bellaluz Gutiérrez, comunicación personal, 21 de diciembre, 2017). Así se demuestra que la danza va mucho más allá del movimiento meramente físico del cuerpo, es también un movimiento de pretensiones y propósitos. Más allá de lo que pasará después de conformar el grupo lo que importaba era seguir bailando, porque como cuenta Rodríguez:

Queríamos reivindicar el movimiento como tal, porque en la universidad en ese momento había mucho discurso con respecto a la reflexión sobre qué es la danza, el cuerpo, que también es muy importante, pero se omitía lo otro, el saber corporal que se subestimaba un poco, nosotros queríamos era movernos (comunicación personal, 15 de septiembre, 2017).

3.6. LA DANZA EN VIDA

Una manera de reflejar que indudablemente los agentes incorporan un *habitus*, en tanto la danza los contiene y ellos contienen la danza, es la idea compartida de que la danza está en ellos todo el tiempo. Pues el ejercicio cotidiano hace que la danza se interiorice más. Asimismo esto se vuelve un hecho para el bailarín sin que se dé cuenta, o precisamente siendo muy consciente de ello, la práctica se vuelve habitual y se vuelve parte de su rutina. En otras palabras, “para mí es indispensable estar trabajando diariamente el lenguaje de la danza, sino lo estás haciendo se olvida, se pierde, no lo reconoces ni tú ni los otros, necesitas estar bailando todos los días” (Guentcy Armenta, comunicación personal, 1 de marzo, 2018). Esto además se vuelve necesario para que el cuerpo, el estado físico y demás se mantenga y perdure la resistencia del bailarín por años. En muchos casos, por lesiones y/o por las transformaciones que el cuerpo va teniendo con los años, la práctica de la danza a nivel profesional no dura mucho, ya que las condiciones que se buscan de un bailarín para ser óptimas y adecuadas. Por eso, lo más difícil es mantenerse como bailarín, y lo que permite esto no solo son las técnicas, como dice Hugo, sino también disciplina, voluntad, conocimiento y experiencia. Es un arte que requiere de persistencia, de concentración y de juicio de aquel que la practica con el fin de bailar por mucho tiempo.

Sin embargo, mientras se mantenga bailando danza contemporánea, ésta deja de ser una práctica más, ya que se vuelve “un camino filosófico. Es como respirar. Me da de comer y me mantiene tranquilo espiritualmente; con la danza comulgo y es lo sagrado que habito” (Atuesta *et la*, 2013, p.91). Este arte al inmiscuirse dentro del individuo que practica danza, va siendo parte de la interacción con su entorno y de su forma de vida. Porque así como dice Katy “el arte es producto de la sensibilidad y es cotidiano” (comunicación personal, 24 de octubre, 2017) y el cuerpo al ser el instrumento de trabajo hace que lo trabajado se mantenga en el tiempo y en el espacio. Por esta razón, muchas veces la danza se vuelve un estudio cotidiano, cuando los bailarines tienen el talento, y sobre todo, deseo de hacer algo, como comen, como hablan, las horas que duermen, las horas que estudian van rodeando al individuo. Esto pasa, puesto que “la danza termina siendo algo tan envolvente que tú estás pensando en ella 24 horas al día, en el sentido de que... la danza como que aglomera todas las dimensiones de un ser humano” (Hugo Rodríguez, comunicación personal, 15 de septiembre, 2017). La danza contemporánea de cierta manera, como

lo plantean algunos de los bailarines (casi todos) es que la práctica de la danza no termina en un salón, sino que trasciende a la forma en que ellos miran, escuchan, sienten y viven la vida.

Para muchos, en últimas, el proceso de profesionalización de la danza es hacer un ejercicio de la danza todos los días, “comer, desayunar, almorzar, es lo mismo, para mí en este momento la danza necesito hacerla todo el tiempo sino me siento raro, me siento enfermo, no me siento completo, se convierte en una segunda naturaleza: danzar” (Carlos Latorre, comunicación personal, 6 de septiembre, 2017). Un hecho que es bastante similar al de Katy Chamorro porque ella considera que al tener más enriquecido el cuerpo, incrementa el quehacer artístico y profesional. Esto, sin descartar el hecho propiamente físico, en el cual la práctica diaria de danzar debe ser constante para que el cuerpo no pierda el rendimiento, sino que por el contrario lo mantenga y mejore. Para que esto pase, no solo depende de un trabajo físico, sino de una alimentación, de descanso y de una disposición mental si se puede así llamar. Es decir, en últimas, se vuelve un estilo de vida en tanto que los hábitos de los individuos deben adaptarse a esta práctica para que ésta se mantenga como mínimo en un estado óptimo. Y aunque no todos piensan en que deben cambiar todas sus otras rutinas para que se ajuste y se apoye la práctica de la danza, de alguna manera estas si se ven afectadas, porque llegan a otras prácticas como al yoga, que finalmente se vuelve un apoyo para el estado corporal.

Debe decirse que es bastante trascendental en el sentido, en que precisamente en este contexto estos bailarines viven de y para la danza, pero de una manera exaltada. Es decir, sin entrar en mucho detalle, al ser esta práctica lo que más los mueve y los llena, ellos buscan diferentes alternativas laborales dentro del mismo subcampo, para continuar bailando no precisamente porque sea un sustento económico. En palabras de Sara Fonseca “es gente que da clases en mil partes, para entrenarse hay que buscar espacios que no son fáciles de encontrar, hacen creaciones y hacen cosas buenas. Para mí hay un poder muy grande, admiro mucho las compañías que se mantienen haciendo un trabajo todo el tiempo” (comunicación personal, 3 de noviembre, 2017). Lo que quiere decir que su quehacer va más allá de un interés económico, su interés sobresalta una pasión por la danza, considerando que las investigaciones e inquietudes que les suscita siempre están en relación con la danza o con el cuerpo. Por lo cual, la danza es un quehacer que mientras iban en el movimiento de brazos, tobillos, costillas, nuca y demás ésta se volvió su fundamento,

porque “en cualquier circunstancia de mi vida, ya sea para sufrir, como bien sea para hacerme sentir feliz” (Hugo Rodríguez, comunicación personal, 15 de septiembre, 2017) la danza se convierte en el movimiento de la vida.

IV. CONCLUSIONES

Para terminar es necesario rescatar los puntos relevantes que fueron plasmados a lo largo del texto y las inquietudes que produjeron. En un primer momento se hizo un breve recuento de cómo ha sido el proceso de constitución del subcampo de la danza contemporánea en Bogotá de acuerdo a las instituciones formativas y a los conocimientos que llegaban. De esta manera, desde la teoría de Bourdieu se plantea que hay elementos indispensables que van ayudar a definir al subcampo como lo son las instituciones específicas, las leyes de funcionamiento y los agentes. Por lo cual, en lo que concierne a la investigación, a partir de las distintas posiciones que tienen los agentes, los discursos que tienen sobre el tema de las instituciones de formación junto con los métodos pedagógicos que hay en el momento son un punto central. Lo anterior, entendiendo que mediante el aprendizaje de técnicas y conocimientos se incorpora el habitus y la persona que entra al subcampo se convierte en agente. Esto se vuelve relevante si se comprende lo siguiente: si bien el habitus es la estructura del campo interiorizada en el agente; los aprendizajes, espacios, conocimientos y relaciones de los que se rodean dentro del mismo subcampo, son realmente los que generan en el bailarín disposiciones, acciones y valoraciones respecto a su mismo quehacer. Por esta razón, dar cuenta de las apreciaciones y dividir las entre lo formal, lo informal y lo no formal, logró poner en común las formas de aprender de los bailarines con sus percepciones dentro del marco de formalización. Es importante reconocer esto en la medida en que la reproducción y mantenimiento del subcampo se da por la transmisión que hay de unas generaciones a otras, y los medios por los cuales se hace, es decir los métodos. En últimas, examinar estas miradas conlleva a cuestionar la transformación por la cual el subcampo transita, entendiendo que la danza contemporánea se ha venido consolidando en gran medida por medio de la informalidad y la experiencia personal de los bailarines. Aunque con la llegada de una formación académica puede que los métodos y percepciones características del gremio pierdan vigencia y muten. Por tanto, queda la pregunta abierta sobre si en la continuidad del subcampo va a predominar la academia y la técnica, o la informalidad y la experiencia personal.

Por esta razón, una vez se hace la distinción sobre cómo se entiende la técnica en los dos ámbitos de aprendizaje, la cuestión sobre la manera en que se transmite la información y lo que se espera del estudiante es fundamental para entenderla. Algo que queda claro es que la técnica desde las concepciones informales sí es ‘saber hacer’ como dice Mauss, en la medida en que plantean que hay que sentir, explorar y conocer a través del cuerpo para saber hacer, no de la manera más estética posible, sino de la manera en que haya conciencia, cuidado y eficiencia en los movimientos del cuerpo. Es decir, las posibilidades de movimiento que se buscan en el cuerpo no se hacen desde la idea de ‘perfeccionar’, pero sí desde el desarrollo de habilidades y capacidades que realmente son posibles y no ideales. Esto no quiere decir que no trabajen con técnicas particulares, porque decir que solo bailan desde el sentir y la conciencia sería una falacia. Hay técnicas con principios de movimiento de las cuales surgen estos pensamientos, como lo son las técnicas somáticas y posmodernas, pues en el marco holístico de éstas se enmarcan las respuestas y no desde la técnica como tal. Es decir, la técnica no se cataloga con nombres específicos, como la técnica que debe enseñarse es release o la técnica es ballet, sino que la técnica se trata de, cómo llegar al flujo de movimiento, cómo escuchar y observar el cuerpo para que se pueda bailar desde un ejercicio más consciente y con una pregunta por el cómo, ya que en las clases siempre está la posibilidad de cambiar de dirección, de “no llegar al objetivo que en un principio se había precisado; no establecer una única manera, no ir en una única dirección; expandirse en el tiempo, dar espacio a la contemplación” (Mejía, 2009, p.97). Porque de esta manera, la alternativa está en el sujeto, en su capacidad de reflexionar y crear teniendo presente su entorno y su cuerpo.

Por el lado del aprendizaje formal, el espectro aún es un poco ambiguo en referencia al método, ya que las precepciones apuntaban más hacia lo técnico, que a lo metodológico. Sin embargo, la libertad de cátedra que se da en las clases genera reflexiones y discursos detrás de lo que enseñan, porque el docente tiene la libertad de que la subjetividad permee el desarrollo de la clase. Respecto al método, solo en algunos casos se muestra esta flexibilidad, incluso al hablar de ballet, que si bien en la formación formal se considera fundamental, la manera como plantean la enseñanza de esta técnica toma otros caminos al tradicional que se vinculan a la conciencia corporal y a ajustarse a las posibilidades del cuerpo. Es decir se crean nuevas metodologías con el uso de las técnicas tradicionales, transformando en este caso, cómo se enseña ballet. Dentro de

esta conjugación de nociones también se encuentra la posibilidad de explorar diferentes bailes o conjugarlos en el proceso formativo. Pues los programas académicos ofrecen un núcleo básico que permite experimentar, o que en otros casos se hace a lo largo de la carrera. Aunque las posibilidades en los programas se ven más limitadas por la estructura que académicamente hay, las instituciones tratan de plantear, incluso desde la mirada de una formación académica (la de Katy Chamorro), la integralidad de danzas, la noción de que entre más técnicas se aprendan mejor, ya que esto va a permitir mayores posibilidades de movimiento y de creación. Sin embargo, aunque esto se plantea de alguna manera, esto solo se da porque las carreras hablan de arte danzario o artes escénicas, y no están dedicadas solo a la danza contemporánea, como CENDA o la artes guerrero, lo que no está mal. Pero si deja abierta la cuestión sobre las posibilidades limitadas que las instituciones formales empiezan a ofrecer al estructurar, delimitar y moldear lo que debe ser aprendido para ser un bailarín contemporáneo. Aunque de alguna manera, la Universidad Javeriana brinda más libertad al estudiante en sus decisiones por la oferta variada y mutante, en una búsqueda de un bailarín integral, no deja de ser visible que hay unas técnicas básicas que constituyen esta formación académica. El ballet, la improvisación y el release son tres técnicas que se identificaron en el ámbito formal como las más predominantes junto con las técnicas modernas, que varían entre Graham y Limón. Estas en principio son las técnicas que hacen parte de la formación del bailarín y que la parte de sensibilización o somática que exponen en ocasiones solo está como un complemento. Dejando también la pregunta sobre qué tan relevante es en la academia esta mirada de lo subjetivo, de “entender el cuerpo como una totalidad que se deja permear y que está en constante relación y dialogo con el exterior” (Mejía, 2009, p. 101).

Por el lado del aprendizaje no formal e informal, hay unas búsquedas silvestres, mientras que en el aprendizaje formal esta búsqueda no sucede porque ya está organizada. Hay una libertad y autonomía en el primer caso que, permite al bailarín buscar las opciones que le gusten, explorar entre la profundización que quiere hacer y escoger finalmente lo que le gustó. Por el lado de la academia el camino si bien no está totalmente definido, ya hay una señalización y orden sobre lo que se va a aprender. Por eso, la primera instancia se rescata en la medida en que en Bogotá hay “iniciativas silvestres, hay una diversidad por las mismas irregularidades de las dinámicas, eso hace que las búsquedas sean más diversas” (Sara Fonseca, comunicación personal, 3 de noviembre 2017) y estas búsquedas desordenadas tienen una riqueza por la heterogeneidad que se encuentra.

Esto se liga a que, no hay una idea sobre lo que es la técnica que unifique la danza contemporánea, ni una técnica que caracterice lo que se hace en Bogotá, ya que “...no hay un entrenamiento ideal y en nuestro medio no hay técnicas puras. Somos un compuesto de técnicas... somos bailarines de este tiempo, evidencia de estas realidades, que dejan de ser locales para mezclarse y desdibujarse” (Atuesta *et la*, 2013, p.106). Por lo cual, se entiende que tal vez tampoco sea necesario que haya algo distintivo, pues esta misma diversidad lo es y es esta heterogeneidad y exploración lo que caracteriza la concepción del método y de la formación en Bogotá.

En este sentido, teniendo en cuenta, la manera en cómo se plantea la técnica, las delimitaciones o la autonomía que hay en el proceso de formación, las reflexiones que se desarrollan sobre la práctica y sobre el aprendizaje de ésta en ambas concepciones de formación son distintas. Lo que no está del todo mal, pero es la complementariedad o dialogo que puede haber entre lo informal y lo formal lo que causa ruido, entendiendo que la manera como se ha venido desarrollando la danza y las formas de entender su aprendizaje vienen siendo desde lo informal. Introducir la danza en la academia no es un asunto tan fácil como instaurar cualquier espacio, sino que también tiene que ver con esa mediación que la academia podría hacer sobre la formación de los bailarines. Esto genera una inquietud respecto a la transformación del subcampo, entendiendo que la formación académica finalmente va a propender y va ser reconocida legítimamente. Las universidades experimentan con volver profesional el arte de la danza, aun cuando no hay un campo laboral suficientemente amplio para las personas que se gradúen, y además, aún hay personas que se están formando de manera empírica, con talleres, academias, o en diferentes compañías. Si bien ahora menos personas lo hacen, no se sabe si las formas de entender y enseñar la danza desde este ámbito continúen, por esta razón:

Es un gran reto de las instituciones que están haciendo viable la profesionalización incluir esos elementos de la formación empírica dentro del proceso de profesionalización porque esa es la materia real de lo que pasa... traer esquemas de afuera para introducir la forma de aprender la danza es muy positivo en un sentido porque todos necesitamos conocerlo, pero también hay que trabajar en cómo la gente aprende la danza (Xiomara Navarro, comunicación personal, 30 de octubre, 2017).

Situarse desde lo pedagógico y desde lo técnico es indispensable, en tanto que su reproducción hace parte de la manera en que se defina el habitus del agente y el estado del subcampo. Aunque no se mencionó en el texto, una alternativa que hay que tener presente respecto al método pedagógico es que, esta construcción formativa y del subcampo en general en Bogotá tiene que pensarse desde los aprendizajes en el colegio y no solo en la educación superior. Porque como lo menciona Xiomara Navarro:

Con el cuerpo todo el mundo aprende en tiempos diferentes, digamos que con la cabeza también pero no tanto porque estamos entrenados a usarla desde el colegio, pero con el cuerpo... no hay mucho desarrollo de conciencia sobre el cuerpo, entonces digamos que eso marca una gran diferencia en el aprendizaje que se da desde el cuerpo y el aprendizaje que se da desde la comprensión racional (Xiomara Navarro, comunicación personal, 30 de octubre, 2017).

Esto resalta la importancia de comprender al sujeto que va hacer danza desde su experiencia, no solo como bailarín, sino también en su trayecto de vida, ya que todo está permeado en su cuerpo, y esto le va a permitir cosas diferentes a cada uno. Los encuentros con esta práctica desde más pequeños también van a permitir que el mercado de éste mejore, lo que beneficiaría a los bailarines, al capital cultural, y a la ciudadanía, en tanto se amplíen las miradas sobre el campo profesional.

Las iniciativas del sujeto por aprender danza contemporánea, tienen que ver precisamente con esto. La manera de crear estas disposiciones y de permitir que haya una reconstrucción del habitus constantemente, es considerar que los colegios hagan parte de las instituciones específicas. Pues si se tiene en cuenta lo que Navarro plantea sobre la formación temprana para que danzar se convierta en una alternativa profesional común, no solo contribuye a esta constitución del subcampo, sino que en el habitus se van a crear percepciones más variadas que van a permitir al agente tener mayor criterio en sus acciones, empezando en sus decisiones sobre la formación que quieren. Desde esta propuesta se proyecta “una forma de enseñar danza o dar un piso para que la danza pueda estar cada vez en un mejor nivel refiriéndonos en investigación, en pensamiento, en integración” (Xiomara Navarro, comunicación personal, 30 de octubre, 2017). En esta forma de plantearla, las visiones fragmentadas que hay sobre la formación entre quienes empiezan a hacer

danza en la juventud, y los que empezaron desde pequeños ya no estarían tan distanciadas, pues es claro que siempre habrá diferentes posiciones y pensamientos sobre la práctica.

¿Por qué mencionar esta alternativa ahora? Porque en lo que respecta a la permanencia del subcampo teniendo en cuenta lo que se mencionó al comienzo del trabajo, el trabajo relacional entre la profesionalización, el campo laboral y el reconocimiento, aquí cobra importancia. Pues es necesario que para que más personas se interesen por este arte ya sea para consumirlo o para ser parte de este, se debe pensar en las mejoras de la difusión del subcampo, en la formación que ofrecen y sus métodos. Esto a su vez, ayudará a que haya mejores condiciones y mayores posibilidades profesionales, en cuanto el Estado apoye y reconozca más al subcampo. Para que estas tensiones se transformen, el trabajo reside en que, se necesita replantear el desarrollo de la danza, considerando que todavía la cultura, desde la institución, no está totalmente fortalecida y por tanto les toca apoyarse en otras esferas para poder sobrevivir como artistas.

Guentcy Armenta logra plasmar el trabajo del bailarín en el sector en tanto que; “estamos en uno de los mejores momentos culturales no solo para la danza sino para todo el arte... la gente está creando con las uñas, sin plata, sin nada pero está dando lo mejor que puede y eso me parece fascinante” (Guentcy Armenta, comunicación personal, 1 de marzo, 2018). Es buen momento para el desarrollo de la danza, en la medida en que todavía hay bailarines que a pesar de las condiciones se dedican plenamente a ello, por eso la fe en el decir que son la danza en vida. En estas reflexiones sobre lo que implica introducirse en el subcampo debido a esta interiorización que hay por parte del bailarín, se pretende rescatar que entre estas nociones compartidas hay una búsqueda sobre ¿cómo somos mejores humanos? más que ¿cómo somos mejores artistas? y en este sentido el fin último de la pedagogía con el cuerpo es lo que potencia todo el bagaje expresivo que cada persona tiene “lo que lo convierte en artífice de su propia obra de arte. La técnica basada en esos principios es absoluta y determinante, lo creativo permea la duda como detonante de la investigación y la creación” (Atuesta *et la*, 2013, p. 146). Por esta razón, hay que seguir trabajando en pro de la danza contemporánea y los bailarines que, mediante su apropiación han logrado plasmar una forma de existencia que nos acerca a pensar en personas desde una integralidad y una sensibilidad más próxima. En una búsqueda porque el tránsito de la danza contemporánea hacia una institución más sólida, se busca que sus agentes logren plasmar solidez, versatilidad, sensibilidad y demás. Por eso

la importancia de la manera en que seguirá siendo enseñada e institucionalizada la danza, porque según eso, los agentes serán el reflejo y los reproductores de un subcampo que es tanto físico como intangible.

V. BIBLIOGRAFÍA:

- Bourdieu, P. (2007). Estructuras, habitus y prácticas. *El sentido práctico*. Buenos Aires. Siglo XXI editores. ISBN: 978-987-1220-84-7
- Escudero, 2013 *Cuerpo y danza: una articulación desde la educación corporal* (tesis de maestría). Universidad Nacional de La Plata. La Plata
- Flores, D. (s.f.). *El arte a través de la mirada de Bourdieu*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Recuperado de <http://www.peu.buap.mx/web/fes/39%20FES%20Ano%208%20No%2039/01%20El%20arte%20la%20mirada%20BORDIEU.pdf>
- Forni, P. (2008). Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico. En *Miríada*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. ISSN: 1851-9431
- Gutiérrez, A. (2005). *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*. Barcelona: Ferreyra Editor. ISBN: 987-111-020-0
- Hölderlin, F. (s.f.). *Poemas de la locura: precedidos de algunos testimonios de sus contemporáneos sobre los “años oscuros” del poeta*. Editorial Hiperión. Recuperado de https://bibliotecadepoesiacontemporanea.webnode.es/_files/200000104-c5579c6520/Friedrich%20Holderlin.pdf
- Jay, M. (2009). *Cantos de experiencia: variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Editorial Paidós. ISBN: 978-950-1265-75-0
- Marín, A. (2010). *Cuerpo entre líneas, la danza como “medio puro”: más allá de la técnica*. Alcaldía Mayor de Bogotá Orquesta Filarmónica de Bogotá. Bogotá. ISBN: 978-958-9958-23-0
- Mejía, P. (2014). Artes escénicas, nuevo pregrado en la Javeriana. *Hoy en la Javeriana*. Enero-Febrero 2014, (1294), p. 8-9. ISSN: 0121 - 6023
- Mejía, S. (2009). Reflexiones sobre lo contemporáneo, la técnica y el cuerpo en la academia y la educación no formal. *La danza se lee: memorias 2006-2007*. Bogotá: Imprenta Distrital. p. 90-97. ISBN: 978-958-98805-4-8
- Parra, R. (2014). Historiar la danza. De la praxis a la teoría y de la teoría a la apropiación corporal. En Ministerio de Cultura de Colombia y Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano (Eds). *Pensar con la danza* (pp. 51-62). Bogotá, Colombia: Imprenta Nacional de Colombia. ISBN: 978-958-725-144-9

Parra, R. (2016). Apuntes para la construcción de una historia de la danza contemporánea en Colombia. En Alcaldía Mayor de Bogotá (Ed). *Tránsitos de la investigación en danza* (pp.12-21). Bogotá, Colombia: Imprenta Distrital D. D. D. I. ISBN: 978-958-57259-0-4

OTRAS FUENTES

Andrés Lagos. (8 de septiembre, 2017). Entrevista a Andrés Lagos. (Comunicación personal)

Andrés Lagos. (27 de octubre, 2017). Entrevista a Andrés Lagos. (Comunicación personal)

Ángela Bello. (20 de septiembre, 2017). Entrevista a Ángela Bello. (Comunicación personal)

Bellaluz Gutiérrez. (21 de diciembre, 2017). Entrevista a Bellaluz Gutiérrez. (Comunicación personal)

Carlos Latorre, (6 de septiembre, 2017). Entrevista a Carlos Latorre. (Comunicación personal)

Catherine Busk. (31 de octubre, 2017). Entrevista a Catherine Busk. (Comunicación personal)

Diana Gutiérrez. (19 de octubre, 2017). Entrevista a Diana Gutiérrez. (Comunicación personal)

Guentcy Armenta. (1 de marzo, 2018). Entrevista a Guentcy Armenta. (Comunicación personal)

Katy Chamorro. (24 de octubre, 2017). Entrevista a Katy Chamorro. (Comunicación personal)

Katy Chamorro. (31 de enero, 2018). Entrevista a Katy Chamorro. (Comunicación personal)

Hugo Rodríguez. (15 de septiembre, 2017). Entrevista a Hugo Rodríguez. (Comunicación personal)

Mónica Jaramillo. (26 de septiembre, 2017). Entrevista a Mónica Jaramillo. (Comunicación personal)

Sara Fonseca. (3 de noviembre 2017). Entrevista a Sara Fonseca. (Comunicación personal)

Xiomara Navarro. (30 de octubre, 2017). Entrevista a Xiomara Navarro. (Comunicación personal)

ANEXOS

Carrera de Artes Escénicas

Total de créditos 153



El plan de estudios está organizado en cuatro áreas:

- Puesta en Escena
- Ensamble
- Técnicas Básicas
- Componente de Énfasis

Estas cuatro áreas trabajan transversalmente sobre la danza, la actuación y la somática.

Los créditos listados en el Ciclo Profesional del Núcleo de Formación Fundamental (NFF) corresponden al total de créditos que se deben cursar en cada una de las áreas.

Ciclo Básico – 26 créditos

- Principios de la Danza I y II – 8 créditos
- Principios de Actuación I y II – 6 créditos
- Principios de Somática I y II – 6 créditos
- Elementos de la Puesta en Escena I y II – 6 créditos

NFF

105 créditos

Ciclo profesional – 79 créditos

- Puesta en Escena – 18 créditos
- Ensamble – 27 créditos
- Técnicas Básicas – 24 créditos
- Teología – 4 créditos
- Filosofía – 4 créditos
- Constitución y Política – 2 créditos

Componente de Énfasis – 24 créditos

Laboratorio de Énfasis – 24 créditos

Componente Electivo – 24 créditos

Anexo 1. Plan de estudios de la Pontificia Universidad Javeriana

CICLO I	Introducción al arte. Cuerpo Escénico. Danza Tradicional Afrodescendiente. Barra de piso. Técnicas modernas y contemporáneas básicas.	CICLO II	Historia de la danza. Movimiento y expresión escénica. Danza Tradicional de Oriente. Introducción al Ballet. Técnicas de la Danza Moderna.
CICLO III	Discursos estéticos y semiología del cuerpo. Técnicas de improvisación en danza. Danza Urbana Popping - Loking. Técnica Ballet Intermedio. Técnicas de la Danza del siglo XX.	CICLO IV	Gestión Cultural. Composición para la escena. Danza Urbana Top Rocking. Técnica Ballet Profundización. Danza Contemporánea Release.
CICLO V	Metodologías de análisis para la danza. Dramaturgia del Movimiento. Electiva. Jazz Dance. Danza Contemporánea Release/ Contacto.	CICLO VI	Pedagogía Artística. Trabajo de Grado. Montaje Final. Composición del espacio escénico.

Anexo 2. Plan de estudios de la Academia Artes Guerrero

NÚCLEO DE FORMACIÓN BÁSICA		
ESPACIO ACADÉMICO	CRÉDITOS	NATURALEZA
Cátedra Francisco José de Caldas	1	Obligatorio Complementario
Cátedra Democracia y Ciudadanía	1	Obligatorio Complementario
Cátedra de Contexto	1	Obligatorio Complementario
Producción y Comprensión de Textos	2	Obligatorio Complementario
Gestión y Producción Artística y Cultural	2	Obligatorio Complementario
Segunda Lengua I	2	Obligatorio Complementario
Segunda Lengua II	2	Obligatorio Complementario
Segunda Lengua III	2	Obligatorio Complementario
Ensamble Seminario de Creación	2	Obligatorio complementario
Ensamble I	2	Obligatorio Básico
Ensamble II	2	Obligatorio Básico
Seminario de Historia y Teoría de la Danza en Contexto I	1	Obligatorio Básico
Seminario de Historia y Teoría de la Danza en Contexto II	1	Obligatorio Básico
Seminario de Historia y Teoría de la Danza en Contexto III	1	Obligatorio Básico
Historia y Teoría de las Artes I	1	Obligatorio Básico
Historia y Teoría de las Artes II	1	Obligatorio Básico
Anatomía para el movimiento I	1	Obligatorio Básico
Anatomía para el movimiento II	1	Obligatorio Básico
Análisis Funcional del Movimiento I	1	Obligatorio Básico
Análisis Funcional del Movimiento II	1	Obligatorio Básico
Teoría y Estética I	1	Obligatorio Básico
Semiótica y Comunicación I	1	Obligatorio Básico
Metodología de la Investigación en Arte I	1	Obligatorio Básico
Investigación en Contexto I	1	Obligatorio Básico
Informática Aplicada I	1	Obligatorio Básico
Informática Aplicada II	1	Obligatorio Básico
Danza Clásica Elongación y Alineación I	2	Obligatorio Básico
Danza Clásica Elongación y Alineación II	2	Obligatorio Básico
Danza Tradicional Colombiana Generalidades I	2	Obligatorio Básico
Danza Tradicional Colombiana Generalidades II	2	Obligatorio Básico
Técnicas de Danza Moderna I	2	Obligatorio Básico
Técnicas de Danza Moderna II	2	Obligatorio Básico
Danza Urbana I	2	Obligatorio Básico
Danza Urbana II	2	Obligatorio Básico
Danza Internacional I	2	Obligatorio Básico
Danza Internacional II	2	Obligatorio Básico
Sensibilización	2	Obligatorio Básico
Técnicas de Improvisación I	2	Obligatorio Básico
Técnicas de Improvisación II	2	Obligatorio Básico
Fundamentos de la Composición	1	Obligatorio Básico
Taller de Composición Coreográfica I	2	Obligatorio Básico
Taller de Composición Coreográfica II	2	Obligatorio Básico
Taller Integral Danzario	2	Obligatorio Básico
Música Sonido y Cuerpo	2	Obligatorio Básico
Música Percepción Musical y Movimiento Corporal	2	Obligatorio Básico
Acondicionamiento Físico I	2	Obligatorio Básico
Acondicionamiento Físico II	2	Obligatorio Básico
Actuación para Bailarines Centro Imaginario	2	Obligatorio Básico
Actuación para Bailarines Caracterización	2	Obligatorio Básico
Maquillaje y Caracterización	1	Obligatorio Básico
Fundamentos Generales de la Producción Escénica	1	Obligatorio Básico
TOTAL CRÉDITOS	81	

Anexo 3. Plan de estudios Facultad de Artes ASAB.

PROFUNDIZACIÓN EN DANZA CONTEMPORÁNEA		
ESPACIO ACADÉMICO	CRÉDITOS	NATURALEZA
Técnicas de danza moderna básica	2	Obligatorio Básico
Técnica de danza moderna: Graham	2	Obligatorio Básico
Técnica de danza moderna: Limón	2	Obligatorio Básico
Técnica de danza contemporánea: piso	2	Obligatorio Básico
Técnica de danza contemporánea: peso	2	Obligatorio Básico
Técnica de danza contemporánea: desequilibrio	2	Obligatorio Básico
Técnica de danza contemporánea: contacto	2	Obligatorio Básico
Instrumento y Canto Región Atlántica	1	Obligatorio Básico
Instrumento y canto: Región Pacífica	1	Obligatorio Básico
Instrumento y canto: Región Andina	1	Obligatorio Básico
Instrumento y canto :Región Orinoquia y Amazonía	1	Obligatorio Básico
Sistemas Musicales	1	Obligatorio Básico
Repertorio de danza contemporánea I	2	Obligatorio Básico
Repertorio de danza contemporánea II	2	Obligatorio Básico
Acondicionamiento Físico III	2	Obligatorio Básico
Actuación para Bailarines Creación Colectiva	2	Obligatorio Básico
Metodologías de la enseñanza de la técnicas de la danza moderna I	1	Obligatorio Básico
Metodologías de la enseñanza de la técnicas de la danza moderna II	1	Obligatorio Básico
Seminario Historia, Teoría y Apreciación de la Danza contemporánea en contexto I	1	Obligatorio Básico
Seminario Historia, Teoría y Apreciación de la Danza contemporánea en contexto II	1	Obligatorio Básico
Seminario Historia, Teoría y Apreciación de la Danza contemporánea en contexto III	1	Obligatorio Básico
Seminario Historia, Teoría y Apreciación de la Danza contemporánea en contexto IV	1	Obligatorio Básico
Seminario Historia, Teoría y Apreciación de la Danza contemporánea en contexto V	1	Obligatorio Básico
Arte y etnografía I	2	Obligatorio Básico
Montaje de grado	7	Obligatorio Básico
Proyección montaje de grado	2	Obligatorio Básico
Investigación en contexto II	1	Obligatorio Básico
Proyecto de grado I	2	Obligatorio Básico
Proyecto de grado II	2	Obligatorio Básico
Prácticas profesionalizantes I	2	Obligatorio Básico
Prácticas profesionalizantes II	2	Obligatorio Básico
Producción de espectáculos escénicos I	1	Obligatorio Básico
TOTAL CRÉDITOS	55	

Anexo 4. Plan de estudios Facultad de Artes ASAB.

Semestre	Asignaturas	Créditos
I	Técnica de Danza Contemporánea I	4
	Técnica de Ballet Clásico I	2
	Fisiología y Kinesiología aplicadas a la Danza I	2
	Sensibilización e Improvisación Aplicada I	3
	Contextualización de los Lenguajes Artísticos	2
	Lengua Extranjera I	2
	SUBTOTAL CRÉDITOS	15
Semestre	Asignaturas	Créditos
II	Técnica de Danza Contemporánea II	4
	Técnica de Ballet Clásico II	2
	Fisiología y Kinesiología aplicadas a la Danza II	2
	Sensibilización e Improvisación Aplicada II	3
	Historia de la Danza	2
	Lengua Extranjera II	2
	SUBTOTAL CRÉDITOS	15
Semestre	Asignaturas	Créditos
III	Técnica de Danza Contemporánea III	4
	Técnica de Ballet Clásico III	2
	Historia del Arte	2
	Composición y Creación Coreográfica I	3
	Gestión de Proyectos Culturales	2
	Lengua Extranjera Aplicada a la Danza	2
	Electiva Común I	2
	SUBTOTAL CRÉDITOS	17
Semestre	Asignaturas	Créditos
IV	Técnica de Danza Contemporánea IV	4
	Técnica de Ballet Clásico IV	2
	Composición y Creación Coreográfica II	3
	Estética y Filosofía de la Danza	2
	Comprensión de Textos	2
	Análisis Musical para la Danza I	2
	Electiva Común II	2
	SUBTOTAL CRÉDITOS	17
Semestre	Asignaturas	Créditos
V	Técnicas y Estilos de la Danza Moderna I	3
	Fundamentos del Lenguaje Escénico	2
	Metodología de la Investigación Artística	2
	Dramaturgia de la Danza	3
	Análisis Musical para la Danza II	2
	Puesta en Escena I	4
	Electiva Interdisciplinar I	2
	SUBTOTAL CRÉDITOS	18

Anexo 5. Plan de estudios de la Corporación Universitaria CENDA

Semestre	Asignaturas	Créditos
VI	Técnicas y Estilos de la Danza Moderna II	3
	Escritura y Crítica de la Danza	3
	Principios de Dirección Escénica	4
	Puesta en Escena II	4
	Electiva Interdisciplinar II	2
	SUBTOTAL CRÉDITOS	16
Semestre	Asignaturas	Créditos
VII	Sistemas Posmodernos y Prácticas Artísticas Contemporáneas I	4
	Seminario de Investigación en Creación Artística	4
	Dramaturgia de la Dirección Escénica	4
	Escenotécnica con Énfasis en Iluminación Teatral	4
	Electiva General	2
	SUBTOTAL CRÉDITOS	18
Semestre	Asignaturas	Créditos
VIII	Sistemas Posmodernos y Prácticas Artísticas Contemporáneas II	4
	Promoción y Animación Sociocultural	4
	Taller de Narrativa Audiovisual	4
	Ensamble Escénico	4
	SUBTOTAL CRÉDITOS	16
Semestre	Asignaturas	Créditos
IX	Montaje Coreográfico I	6
	Seminario de Producción de Espectáculos Escénicos	4
	Monografía en Dirección Coreográfica I	6
	SUBTOTAL CRÉDITOS	16
Semestre	Asignaturas	Créditos
X	Montaje Coreográfico II	6
	Seminario de Difusión y Circulación de Espectáculos Escénicos	4
	Monografía en Dirección Coreográfica II	6
	SUBTOTAL CRÉDITOS	16

Anexo 6. Plan de estudios de la Corporación Universitaria CENDA