



CARTOGRAFÍA DE LUGAR

Herencia Simbólica del Cuerpo y la Danza

Cámara de Danza Comunidad



CARTOGRAFÍA DE LUGAR

Herencia Simbólica del Cuerpo y la Danza

*Programa Nacional de estímulos 2020
Beca de Investigación en Danza
Plan Nacional de Danza
Ministerio de Cultura*

Cámara de Danza Comunidad

Ministerio De Cultura

Patricia Elía Ariza Flórez

Ministra de Cultura de Colombia

Adriana Molano Arenas

Viceministra (e) de Fomento Regional y Patrimonio

Jorge Ignacio Zorro Sánchez

Viceministro de la Creatividad y Economía Naranja

Fernando Augusto Medina Gutiérrez

Secretario General

Angela Beltrán Pinzón

Directora (e) de Artes

Carlos Parra

Coordinador(e) Área de Danza

María Adelaida Piedrahita

Asesora línea de investigación

Corina Estrada Barrios

Corrección de estilo

María Teresa Galindo Rojas

Diseño y diagramación

Cámara de Danza Comunidad

José Luis Tahua Garcés

Dirección general

José Ángel Villabona Juez

Investigador / Representante grupo constituido

Ángela Johanna Riaño Rivera

Coordinación / Coinvestigadora

Ana María Fonnegra

Johan Katherine Noreña Bahamon

Coinvestigadoras

Hernán David Torres

Investigador auxiliar

Maestro Noel Bonilla Chongo (Cuba)

Escritura de Pórtico

Juan Felipe Monroy Medina

Asesor de diseño y comunicación gráfica

Paula Viviana Aguilar

Apoyo Diagrama de Flujo Temporal

ISBN: 978-958-753-551-8

Primera edición enero 2023

© Ministerio de Cultura

Las reflexiones relatadas en esta publicación corresponden al trabajo investigativo de los autores y no expresan de manera directa la postura del Ministerio de Cultura.

Material de distribución gratuita con fines didácticos y culturales. Queda estrictamente prohibida su reproducción total o parcial con ánimo de lucro, por cualquier sistema o método electrónico sin la autorización expresa para ello.

Dado que esta investigación obedece a procesos de orden comunitario donde la Danza no se aparta o desarticula de las esferas políticas y sociales, del hecho político comprendido como un asunto de intercorporalidades, danzamos sobre los muertos que nos preceden, danzamos como un llamado a la vida, y como bien señala el compañero Oscar Iván Calvo Isaza: “Qué no se les olvide, esto apenas comienza, volveremos, venceremos”. Este errar sobre los caminos trastocados de la historia, va dedicado a:

| Óscar William Calvo
| Líder Social
| (1953-1985) |

| Víctor Zavala Cataño
| Teatro Campesino
| (1932-2021) |

| José Ángel Riaño Rodríguez
| Hombre de ideas libres –Sentipensante–
| (1956- desaparecido en 2008) |

Índice

Pórtico

Cartografía de Lugar

(Herencia Simbólica del Cuerpo y la Danza): camino largo, rico en experiencias,
en conocimiento

Prefacio

Notas sobre ruta, orden y postura metodológica.

Investigación Social de Segundo Orden..... 27

Variación Temporal I

Lecturas del Territorio:

Danza, memoria y exclusión, Periodo de Independencia de la Nueva Granada

A manera de introducción 43

Interpretaciones desde la fractura:
hablar desde la periferia..... 51

Danza y resignificación cultural de los criollos:
desencuentros centro - periferia..... 69

Expresiones dancísticas: Formas de representación
de la cultura dominante en la Independencia 69

Algunas consideraciones..... 78

Variación Temporal II

De Razones, Migraciones y Otras Rutas de la Modernidad

A manera de introducción 81

Ruta metodológica de la VTII 81

Líneas de exploración 85

Del control de significado al a un ideario de nación..... 86

(I) Lenguaje y poder simbólico: recursos para comprender la
construcción de la nación colombiana 87

(II) Nación e Ideario en Colombia 90

Ideario de nación: los signos de la exclusión..... 91

Una idea de sujeto 95

<u>D</u> ispositivos para la construcción de valores culturales y simbólicos en los sujetos	98
La religión, profesar en la lengua verdadera Primer dispositivo	99
Historia, mitos y representaciones (des)legitimados: Segundo dispositivo	100
Educación, ritos e instituciones: Tercer dispositivo	102
<u>I</u> dentidad nacional	104
<u>M</u> aterialización y manifestaciones de la razón moderna: los pasos perdidos hacia el S. XX	105
La Razón Moderna	107
La ciudad como forma de construir mundos: urbanización y migraciones	110
Modernidad Cultural	112
Cultura Popular	113
<u>G</u> ráficos Estructurales de la VT II	119

Varición Temporal III:

Diálogos, Antropofagia y Cuerpo Político

<u>C</u> uerpo Base	125
Aspectos metodológicos para fundamentos Práctico Teóricos de la Tradición Contemporánea	125
Un marco de referencia, una aproximación y notas complementarias	126
<u>M</u> arco De Referencia: Panorama previo a la entrada de la Danza Moderna en Colombia: agentes Del Sector y Sucesos	131
Antecedentes de la Danza Moderna	132
Antagonismo entre alta cultura y cultura popular	134
El teatro a la italiana: tensiones y exclusiones	135
Sobre ciertos panoramas	138
Antropofagia y danzas tradicionales	139
De asuntos estatales	139
Ballets Clásicos y Ballets Folclóricos, ¿imposición de una idea del cuerpo y la danza?	140
<u>A</u> proximación y mirada a las fronteras de lo contemporáneo	144
Aproximaciones a una atmósfera creada (Acápite)	147 161

<u>N</u>otas / reflexiones / crucifixiones sobre Arte Moderno y Contemporáneo	164
Nota 1	164
Reflexión/ Simplificación	165
Simplificación...(Cruce y fijar)... <i>ficar</i> (del portugués: permanecer, estar)	167
Notas...Reflexiones 2	170
Notas... Reflexiones 3	172
.....Cruz y Cara.....	
.....Cara y Cruz.....dar la Cara.....	174
<u>A</u>denda: de la crucifixión como el mayor escándalo público de la historia según Cioran aconsejado por Hegel	178

Posfacio

<u>P</u>unto Sur: Estéticas, Éticas y Poéticas de la tradición Contemporánea en Danza.....	183
Un asunto epistolar	183
Apéndice I	188
Apéndice II	190
Apéndice III	194

Anexos

Bibliografía

Índice de imágenes

- Imagen 1: Maestro Miguel Chapues
- Imagen 2: Máximo Damián Huamani
- Imagen 3: Manuel Quintin Lame
- Imagen 4: Fotografía de huelga
- Imagen 5: Bogotanos tomando el agua de una pileta
- Imagen 6: Periódico El Obrero Moderno
- Imagen 7: Diálogo con cuerpos del Sur
- Imagen 8: Calle del Coliseo
- Imagen 9: Danza Bambuco
- Imagen 10: Puesta de Cuerpo en el Espacio
- Imagen 11: Jairo de Jesús Calvo y Óscar William Calvo
- Imagen 12: poeta peruano Javier Heraud
- Imagen 13: Paro cívico 1977
- Imagen 14: Paro cívico 1977
- Imagen 15: Destrucción de un Jarrón de la Dinastía Han
- Imagen 16: Víctor Humareda
- Imagen 17: Fernell Franco
- Imagen 18: Cruz y Cara con Juan Rulfo
- Imagen 19: Jonny Rentería
- Imagen 20: Operación Orión

Índice de ilustraciones

- Ilustración 1: El Bambuco
- Ilustración 2: El Rey Bioho en Matuna
- Ilustración 3: Los bogas en sus champanes
- Ilustración 4: Bailando al angelito en un velorio
- Ilustración 5: Baile de Bambuco en El Bordo
- Ilustración 6: El Bambuco
- Ilustración 7: Prácticas y costumbres en Santa Marta
- Ilustración 8: Adaptado de Geografía Pintoresca de Colombia
- Ilustración 9: Tablado para la jura de Fernando VII en la ciudad de Honda
- Ilustración 10: s/n
- Ilustración 11: Celebración en Valledupar
- Ilustración 12: El monstruo, “La regeneración” de Darío Gaitán
- Ilustración 13: Un provinciano conduce a su hijo al colegio
- Ilustración 14: El recluta. Dibujo de Urdaneta
- Ilustración 15: El baile de Kabaria
- Ilustración 16: Música popular. Indio bailando al compás del tiple y del alfandoque
- Ilustración 17: Piel al sol

Índice de gráficos

Gráfico 1: Claves y comprensión del Nodo I

Gráfico 2: Claves y comprensión del Nodo II

Gráfico 3: Claves y comprensión del Nodo III

Gráfico 4: Diagrama de conexión compleja

Gráfico 5: Sistema de comprensión I

Gráfico 6: Sistema de comprensión de Variación Temporal I:
configuración de Lugar en relación con las categorías emergentes

Gráfico 7: Matriz de síntesis

Gráfico 8: Las categorías de descripción de la realidad,
lugar y poder simbólico

Gráfico 9: Matriz de síntesis ampliada

Gráfico 10: Mapa estructural

Gráfico 11: Mapa complementario

Gráfico 12: Método de cerco

Gráfico 13: Mapa de aproximaciones a las fronteras de lo contemporáneo

Gráfico 14: Sucesos significativos

Gráfico 15: Panorama previo a la entrada de la danza Moderna en
Colombia –agentes y sucesos–

MACROPROYECTO DE INVESTIGACIÓN: Danza Poder (Práctica y pensamiento desde un lugar en Latinoamérica)

Grupo de investigación: Cámara de Danza Comunidad (2009) |

La agrupación CÁMARA DE DANZA COMUNIDAD orienta su labor en las líneas de formación, creación e investigación desde el año 2009; surge a partir de la necesidad de estudiar e indagar en torno a los niveles físico, espiritual y energético del danzante, así como la relación de la danza con las esferas político, social, filosófica. En este orden plantea la propuesta epistemológica: **Tradición Contemporánea en Danza**, proyectada a la emergencia de una **Danza Contemporánea Latinoamericana**, es decir, una danza contemporánea desde *términos propios*.

Filosofía

La construcción de un Macroproyecto como sistema expansivo e interiorizado, que abarca tanto nodos históricos, como identificación de objetos simbólicos de dominación conlleva una puesta en cuestión a los *corpus teóricos* de sistemas dominantes. En este orden se establecen rutas de correspondencia con los procesos de la danza en el territorio, es decir, las fuentes del capital simbólico y discursivo de las naciones culturales indígenas y afros, en las cuales encontramos múltiples planos en torno a las narrativas del cuerpo, estrategias políticas en defensa de la comunidad, militancias en defensa del territorio y de su sistema de creencias y valores, además de intelectuales en *silencio activo*, etc.

Integrantes del proyecto Cartografía de Lugar (Herencia Simbólica del Cuerpo y la Danza):

José Luis Tahua Pregrado Dirección Coreográfica (Universidad Distrital) | Mg. Investigación Interdisciplinaria (UFJ de Caldas) | Profesor Universidad Antonio Nariño

Ángel Villabona: Licenciado Artes Plásticas (Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia) | Mg. Educación (UPTC) | Doctorado Ciencias Humanas y Sociales (Universidad Nacional)

Ángela Johana Riaño: Licenciada Física (Universidad Distrital), | Mg. Ingeniería- Énfasis en Bioingeniería (UFJ de Caldas)

Ana María Fonnegra: Maestra Arte Danzario (Universidad Distrital) | Mg. (c) Filosofía Contemporánea (Universidad de San Buenaventura)

Katherine Noreña: Física (Universidad Nacional)

Hernán David Torres: Pregrado Estadística (Universidad Nacional) | Estudiante Licenciatura en Filología Alemana | Mg. (c) Estadística (Universidad Nacional)



Imagen 1. Maestro Miguel Chapues, símbolo de resistencia con el legado Danza de las Vacas (Procesional), situado en la Provincia Pupiales, Nariño. Fotografía de John Chamorro 2020.



Imagen 2. Máximo Damián Huamani

Yo soy *Máximo Damián Huamaní*, el mencionado, el que pidió que tocara mi violín en su entierro. Ahí estuve, pues, tocándole *Agonía*, que es muy triste porque es la *muerte del danzante*. Huallpa wajai que le gustaba mucho cuando vivo.

(Negrillas propias)

Punaymi hamuyta qallarín, chin kayninwan, mana waqaqh llakinwan, qhas-
goyta mat'iwaspá, mat'iwaspá.
Otaqh wayqochakunamanta yuyarichiwáqhtiki
q'entichakunata rikuyta qallarini, pujoychakunata uyarini
chayñacha hina takiytaraqh. Hayka kutichá haqaykunapi
kaspay qanmanta yuyarirani.

Fragmento de la Primera carta de Hugo Blanco a José María Arguedas¹

Isla Penal El Frontón, 11 de noviembre, 1969.

¹ Para ese momento el revolucionario poeta Hugo Blanco Galdós purgaba una pena de 25 años de prisión, es una primera misiva dirigida al poeta revolucionario Augur de la Comunidad Kechua José Ma. Arguedas, serían un total de tres cartas, la última no obtendría respuesta dado el suicidio del poeta revolucionario 17 días después, es decir, un 28 de Noviembre de 1969.

Pórtico

Cartografía de Lugar (Herencia Simbólica del Cuerpo y la Danza): camino largo, rico en experiencias, en conocimiento

*“Si la historia de los demás se vuelve tu propia historia,
tú has comenzado a comprender el mundo”*

| Enrico Malatesta |

¿Será la danza un arte aislado, sumergido en la presencia inefable del cuerpo danzante, punto de origen y motivo último de la singularidad coreográfica? Es este un posicionamiento muy recurrente en la mayor parte de los discursos sobre danza. Consecuencia de esta posición: bajo las pretensiones de la “modernidad”, de la puesta en común de este arte y su transmisión, emerge una experiencia y una tradición de más fuertes connotaciones historiográficas y religiosas (comunidad), que de operatorias de valor crítico y estético (re-invencción).

Cartografía de Lugar (Herencia Simbólica del Cuerpo y la Danza), interroga una posición devenida dominante en nuestras historias de la danza y su modelo teleológico de narrarse (la de ser heredad -copy & page- de la impronta blanco y eurocéntrica), para dejar ver otra postura, suerte oportuna de inflexión que toma de pivote la enunciación y análisis de asuntos no habituales en las historias más al uso: el “hablar desde la periferia” para develar, diacrónica y sincrónicamente, la naturaleza de nuestros “diálogos, antropofagias”, enigmas del cuerpo político que, en la danza, deberá reconfigurar sus modos de-ser-en-ella. Y no es que Cartografía de Lugar..., sea -aun siéndolo- en su adentro y en su afuera, un volumen histórico per se de la danza, sino que logra poner en (con)texto a través de su fina y erudita radiografía elocuente, esos itinerarios acumulados de lo que ha sido la “herencia simbólica del cuerpo y la danza” colombiana. Modo sutil para saditar (agrietar, des-jerarquizar, des-centrar, hincar, sacudir) urgentes operatorias de valor crítico recualificante de lo que hemos sido, somos y seremos, de lo hecho y de lo por hacer, más allá de las perspectivas insospechadas de todo y cuanto pueda constituir la materia estética de la danza y su práctica comunal, cultural, social, escénica.

Cartografía de Lugar... está hecha de trozos de vida. Vidas en tiempos y espacios tan remotos como inmediatos; en el ayer y en el hoy de su continuum. Vidas arrancadas a la disipación, a los estragos del tiempo, a los espacios corre-dizos, para esculpir ahora su trazo en la historia. Detrás de la herencia simbólica del cuerpo y la danza, Cartografía de Lugar, pareciera clamar, cual dolor que centrifuga todo lo demás, y ofrece un conglomerado de motivos para la memoria en franca obsesión salvífica en el ir y venir de su permanencia delusiva.

Y ahí, sus valores poéticos multiplicados. Por un lado, el entretejer actuante de lo ya acontecido, no como carta postal, cita histórica o nota referencial; sino como síntesis interpretativa que regulariza, conceptualiza, problematiza y

gráfica (véase la riqueza y concreción de los diagramas incorporados al texto) para producir conocimientos al ojo del presente. Por otra parte, la marcada intencionalidad de cruzar teorías, praxis, métodos, para trasegar la aparente precariedad de la danza, de su carne-cuerpo y su obra-corpus, y devenir bitácora narrante de esas prácticas sensibles a lo largo de tantos años. Tal parecería que los “nodos temporales” que le sirven a Cámara de Danza Comunidad para urdir los itinerarios de la investigación, se vuelven modales rizomáticos, razón para descubrir cómo operan sus agenciamientos descriptivos y comportamentales, cuyos temas merecen ser pensados fuera de las infecundas disputas que ellos suscitan habitualmente. Nodos temporales que, según Cámara de Danza Comunidad, permiten indagar y hacer lectura soportadas en tres categorías articulares: poder simbólico /imagen del mundo/lugar. Tal vez en (esta) mi puesta en escena, en mi lectura en relación de Cartografía..., imagino, fabulo, desmonto la partitura que trenza la manera en que se establece un poder simbólico sobre los cuerpos y sus prácticas para atrapar otros modos de sujeción corporales y solo así pensar en el poder movilizador de la investigación y estudios sobre/en/de danza o, en la posible “pieza coreográfica” que resultaría de este profuso proceso investigativo.

Cartografía de Lugar (Herencia Simbólica del Cuerpo y la Danza) encuadra, cual lupa infalible, al estudio de la danza en la historia cultural, proponiendo un intercambio con otros saberes que enriquecen nuestra lectura atenta y reflexiva. Al tiempo que revisita el ayer, va dando cuenta de algunas de las herramientas epistemológicas y principalmente de los conceptos que la historia cultural aporta a la danza como objeto de estudio histórico. Nótese cuán previsor se es con el modo de tratar las fuentes: cada tipo de fuente es abordada en ocupación de sus especificidades. Ellas dejan de ser, de manera abstracta y directa, un elemento informativo del pasado, para convertirse en resultado reinterpretado tras la intervención leyente. Todos los documentos que vienen como argumento del camino transitado o en asociación amplificadora del referente, obedecen a procedimientos definidos de construcción, de ilación poética. Así, la investigación indexa las categorías de pensamiento, de las técnicas y de los sistemas de codificación a los cuales las fuentes están sometidas para viajar al presente.

Cámara de Danza Comunidad ha sabido cómo instrumentar en su teatro de operaciones el voyage por la historia. No solo de aquella más próxima a sus modos de ser-en-danza, también a las historias de acontecimientos sociales,

culturales y políticamente subalternos que les son intrínsecos. Cuando los escenarios de la realidad se vuelven tan estridentes, tan monstruosamente espectaculares y utilizan los escenarios como lugares de experimentación para nuevas formas de acople socio-político o cimentación de modelos utópicos de sociabilidad y “resonancia en el campo de la danza”, sólo puede responder el bramido herido que escapa de las entrañas y se hace cuerpo, discurso, danza, afecto.

Entonces, al narrar in present-day, la asunción del estudio de la danza en sus modos específicos, en sus frisos temporales o desde esas conductas que abren un campo de interrogaciones necesariamente vinculados con su propia historia, poéticas, técnicas y colocación del poder simbólico del cuerpo dentro de las artes, Cartografía de Lugar... con pertinencia y rigor en esas prácticas inspiradoras acometidas desde la experiencia y discernimiento dancísticos de quienes la producen, se torna salvaguarda. Desde esta perspectiva, admiten la danza no como “una forma teatral de arte erudito, proponen concebirla como un movimiento socialmente estructurado cuyo estudio debía estar unido al contexto social y a la especificidad histórica”.

Ante Cartografía de Lugar (Herencia Simbólica del Cuerpo y la Danza), no tengo dudas: es desde el cuerpo donde emergen todas las escrituras y desde donde nacen todas las lecturas. En ellas (escritura y lectura), el cuerpo y la danza emprenden una rebelión orgánica, que es también una aseveración política del cuerpo y de su dinamis; sí, de su fuerza, de su poder, de su potencia y voluntad generadora. Cámara de Danza Comunidad lo sabe, la red que les sostiene es el hacer permanente, la articulación y colaboración esenciales a la creación de obras, proyectos o procesos.

Como ellxs, me pregunto: ¿Cómo establecer bases fundantes práctico-teóricas que posibiliten un ejercicio de apropiación del capital simbólico dancístico y estrategias de reapropiación de códigos de danza, posibilitando la emergencia de una tradición contemporánea en nuestro territorio? El territorio de las fronteras geográficas y geopolíticas de Colombia, el que dista entre Colombia y Cuba; el de los contornos que separan nuestro cuerpo natural y social, poético y funcional; aquel que nos une en las cercanías corpo-afecto, físicamente aisladas tras el presente pandémico.

Como ellxs, me debato en la autogestión de la presencia del cuerpo propio e impropio, de ese cuerpo igualmente presente, político, abyecto, esquivo, máquina, antinómico, eréctil, tumbo, simbólico, pensante, creativo, en juego. Sí, de aquel que, listo y despierto en su totalidad, apto está para percibir una red de tensiones y una alerta creciente en el territorio de sus rebeldías y procurar responder con certeza ¿cuánto puede la Danza en la Historia? A sabiendas de que el sentido de la historia se define en su futuridad y no en las trampas del cuento y relatos del pasado.

Así, como ellxs, insisto en la necesidad de ver a la danza como área de conocimiento y actividad cognitiva, epistemológica, reflexiva, revisora del cuerpo y su corporalidad, cuya especificidad demanda la estructuración de un instrumental teórico propio lo suficientemente dilatado para implicar la articulación de otros saberes y correlatos, única manera posible para poder abarcar la complejidad de la danza misma. Solo así la teoría, la crítica, la pedagogía y la propia historia de la danza -partes inherentes de ese corpus teórico-, nos permitirían transferencias epistémicas acordes e instrumentales para subvertir el estatus de la teoría crítica que necesita la danza hoy.

Cartografía de Lugar (Herencia Simbólica del Cuerpo y la Danza), en su todo y en su nada, en su puesta en visión, en su apuesta de nueva lectura (relectura de lo ya “leído”) nos conduce hacia otros horizontes asociativos y posibles, ahí su valor creativo. Como en el famoso “teorema de la incompletitud” de Kurt Gödel, Cámara de Danza Comunidad nos afirma que, al pulsar en lo ya vivido, penetrando in profundis sobre la consistencia, demostrabilidad y completitud de los haceres, se generan zonas abiertas, resquicios, oquedades, donde la autorreferencialidad, la diáspora, la arquitectónica protésica a que acuden “teorías y prácticas” de la danza para explicarse, serán siempre bienvenidas.

Con ellxs y ante el mapeo que sostiene los periplos de este recorrido, siento como se entrecruzan y entreveran distintos niveles de lectura. Desde lo formal, Cartografía..., es un atlas que bisagra historia, iconografía y referencias a modo de catálogo razonado; desde el punto de vista de su contenido, es un texto sobre el valor del cuerpo que “aparece en una encrucijada, en un cruce de caminos, donde se encuentran y chocan permanentemente la historia, el mito, el arte y la violencia” ; desde el punto de vista del argumento es tributo claro y emotivo a una parte importante de la

herencia simbólica de los cuerpos y la danza en Colombia. En su totalidad, lo presumo como ceremonia de gratitud orquestada en diálogo pertinente que, con el transcurrir de sus tiempos y espacios, no se cansará de captar profundidad y sentidos, porque además del placer que puede promover en sus hacedorxs, es necesidad, convicción, certeza.

Cartografía de Lugar (Herencia Simbólica del Cuerpo y la Danza) revalida mis afectos por Colombia, sus gentes y sus danzas. Con ellas y ellos, advierto que la frase del anarquista italiano Enrico Malatesta que sirviera de pórtico a estas notas, sintetiza mis urgencias sentipensantes hacia un núcleo de mujeres y hombres que han movido mis formas de razonar la danza y el cuerpo desde la pluralidad de sus manías, porfías y modus operandi de expresión y compromiso. Con ellxs, parafraseando a Eugenio Barba, sé que nuestra verdadera patria/danza tiene sus raíces/cuerpos en el cielo/tierra y las únicas estrellas que nos guían en la oscuridad de este mundo/historia, son nuestros valores.

*Vuelve otra vez y tómame,
amada sensación retorna y tómame,
cuando la memoria del cuerpo se despierta,
y un antiguo deseo atraviesa la sangre...
Vuelve otra vez y tómame...*

Con ellxs, como Kavafis, tejiendo una nueva cartografía de lugar, vuelvo tras la herencia simbólica del cuerpo y la danza, para labrar sobre ese “camino largo, rico en experiencias, en conocimiento”. Arar sobre los acercamientos sucesivos que la Historia propicia para engendrar conocimientos, enclave para nuevos horizontes, suerte de “río de aguas siempre renovadas”.

| Noel Bonilla-Chongo |
| La Habana, 2021 |

Prefacio

La Risa es la Gran Rebelión contra la Muerte

| Tuyo o mío, o de la comunidad. |

*«... La danza / y por consiguiente el teatro / no han empezado
todavía a existir.»*

| “El teatro de la crueldad”. Antonin Artaud, 1948: 84, citado por Derrida 1989. |

*La Danza no es sólo una estética del movimiento,
posee una postura interna, por tanto, una ética de las ideas.*

| (Cámara de Danza Comunidad) |

«Es el destino del pensador nómada, ser consumido y no citado».

| (Jesús Ibáñez citado por Moreno Pestaña, 2008) |

El proyecto Cartografía de Lugar (Herencia Simbólica del Cuerpo y la Danza) representa no sólo una investigación desde lo disciplinar, se trata de un proceso de vida comunitario, a su vez que, experiencia individual que ahonda en las fibras de lo social, así como del territorio² y su geografía. En este sentido, podemos entender la *Danza* como un hecho político y espiritual, lo cual nos conduce a saldar/identificar una *deuda histórica*, por tanto, a una zona de denuncia y reclamo: nuestro *lugar* en las relaciones de producción. De allí que, lugar se convierte en categoría articular de la estructura investigativa, orientada a reactualizar la veta: *imagen del mundo*, ésta a su vez, categoría de pensamiento y dispositivo cultural de dominación, propio al *poder simbólico*, préstamo conceptual retomado de Bourdieu, del cual citamos:

El poder simbólico como poder de constituir el dato a través del enunciado, de hacer ver y creer, de confirmar o transformar la visión del mundo y, mediante esto la acción sobre el mundo, por consiguiente, el mundo, poder cuasimágico que permite obtener el equivalente de lo que se obtiene por la fuerza (física o económica), gracias al efecto específico de la movilización, no se ejerce más que si es reconocido, es decir, desconocido como arbitrario. Esto significa que el poder simbólico no reside en los ‘sistemas simbólicos’ bajo la forma de ‘*illucutionary force*’³ sino que se define en y por una relación determinada entre quienes ejercen el poder y quienes lo sufren, es decir, en la estructura misma del campo donde se produce y reproduce la *creencia*⁴ (Bourdieu, 2000:98).

Aquí establecemos una variable frente al planteamiento de Bourdieu, respecto a la comprensión del *poder cuasimágico*. Si bien cualquier componente simbólico responde al poder de quien lo maneja y posee, consideramos que el pensamiento mágico, y su práctica y elementos de acción, no está circunscrito a una descripción de la realidad, ni reducido en su eficacia por la racionalidad occidental. En los lugares de producción de ciertas danzas tradicionales la magia es poder e incide en los fenómenos naturales, así entramos en el “campo de la construcción de imágenes poderosas” (Pinzón & Garay, 1997:13).

² De acuerdo con Milton Santos (2000), señala: “un inventario de los estudios realizados sobre la técnica permite ver que ese fenómeno frecuentemente es analizado como si la técnica no fuese parte del territorio, un elemento de su constitución, y de su transformación” (27). Reflexionamos en torno a la relación: técnicas corporales/ territorio, la gramática del cuerpo como proyección de atmósferas, densidades, características espaciales, etc.

³ Traduce: *fuerza ilusionaria*.

⁴ Los símbolos del poder (vestido, cetro, etc.) son sólo capital simbólico objetivado y su eficacia está sometida a las mismas condiciones.

En esta línea de pensamiento podemos afirmar que los elementos simbólicos pueden poseer una carga energética producto de su uso y manejo, y tener una incidencia en la *estructura del campo* donde hacen emergencia independiente del sistema de creencias. Al direccionar la investigación hacia las tradiciones contemporáneas, enunciadas como *transhistóricas*, recurriendo a Restrepo & Roca (1992), se establecen rutas hacia lo que enuncia Quijano (2010):

Así, el orden de la (geo) política no puede ser exclusivo de los humanos y de su racionalismo, de las tácticas y estrategias, de las máquinas de guerra, etcétera, es también competencia de lo divino, lo mítico, lo sacro, lo festivo, lo fantástico (71).

Portanto, ese orden (geo)político ha de cruzar la *poética de los bordes* (mundos afro e indígenas) desde la perspectiva de la *heterogeneidad cultural*, entendiendo esto como una apertura a otros sistemas cognitivos y sus respectivos procesos mediante los cuales aprehenden el mundo: percepción, memoria, experiencia, pero, sobre todo, la particular manera de una sintaxis empleada. La cual se hace extensiva a la *gramática de los cuerpos*, comprendido como texto físico, donde emerge el espíritu de la raza, y desde la cual se siembren bases para nuevos marcos lógicos del entrenamiento y la composición en danza.

Lo anterior no debe ser comprendido como:

- Variantes a las formas, carentes de investigación que delatan precariedades de conceptos y orden técnico (unidades, elementos, características).
- Modalidades que se desprenden de recurrencias a diversos estilos de manera dispersa o medrosas aproximaciones a distintas fuentes (locales o foráneas).
- Cuasiexperimentos que parten de gratuidades amparados en el término comodín: *subjetividad del artista*.
- Espontaneidades que únicamente responden o copian tendencias de escuelas europeas, las cuales han cumplido ciclos, cubierto etapas, que las conduce a rupturas con sus respectivas tradiciones para de esta manera renovarlas.

No es la continuidad a una etapa de occidente representado en la *modern dance*⁵ lo que (aquí) se propone es una **tradicón contemporánea en danza**⁶ que se despoja de los ropajes mortuorios de la modernidad, que no repite de manera insulsa *fantasmáticos* cánones de movimiento, como todavía sucede en ciertos cementerios del cuerpo/mente.

En términos formales este proceso es **lugar de resistencia** desde el arte, la cultura y la espiritualidad de la danza. Así, adopta una postura metodológica desde la Investigación Social de Segundo Orden⁷, lo cual marca un derrotero en nuestra errancia por los caminos contaminados de la historia. Aquí nos encontramos con “objetos que son sujetos con la misma capacidad distintional” y objetivadora que nosotros mismos, cobrando un direccionamiento epistemológico cuyas bases son el saber / conocimiento ancestral y espiritual que llega a través de nuestras tradiciones. Entonces, interpretar la imagen del mundo es la emergencia de una polifonía de voces, campo de tensión por el control del significado que ha de convertirse en espacio polisémico. Así han de surgir los “hermeneutas de las lógicas nacionales” (Pinzón & Garay, 1997:105) que han de trastocar todo para “unir todos los rostros, los sentimientos, todos los antagonismos en un desorden orquestado”⁸ (ibíd. 105).

Levantar una cartografía teórica haciendo pesquisas en una tierra de interpretación de las interpretaciones, escuchando rumores de aquello que se creyó haber escuchado o visto, lanzando *redes conceptuales* a fin de pescar en aguas contaminadas, se convierte en un investigar imágenes sobre un *espejo trizado* (diría Ibáñez). Cabe entender que esta multiplicación de imágenes es más que natural para un territorio (des)habitado por múltiples naciones culturales, a las que se les impuso la *teodicea* de los que llegaron por las aguas, los atributos de un dios, y su relación con el mundo de los hombres, a través de las verdades de su fe y su sistema de creencias. Es decir, un *cómo se va al cielo* ejemplificado en el ballet clásico: polo a Cielo-todo lo cual fue el génesis de una historia impura⁹, cuya mácula de sangre no ha terminado.

⁵ Encontramos ciertas posturas que señalan de manera reduccionista (e ingenua) la *modern dance* como “punto de vista”, pasa que, tras un punto de vista hay un **lugar**, y en éste, una **mirada** anclada a un sistema de pensamiento, a prácticas socioculturales, perspectivas de lo que es o no la danza, etc. que se inscriben en circuitos -en muchos casos- excluyentes y dogmáticos.

⁶ Planteamos un lenguaje *desde fuera del horizonte moderno* (Dussel, 2020:83), en consonancia teórica con este autor, de quien hacemos énfasis: “...desde otra geopolítica, desde otro mundo ignorado, negado, explotado, desde el [no-ser] parmenídico”.

⁷ Apéndice 1: Diseño metodológico

⁸ El *desorden orquestado* lo comprendemos como sistemas complejos de componentes indeterminados, pero no por esto carentes de rigor.

⁹ Aunque cabría pensar, ¿en dónde reside lo puro? Respondemos, tal vez, en la **transparencia** y esta solo se genera a través de la **velocidad** en el movimiento de la danza.

Esta es pues, una investigación en Danza comprendida como hecho político, un asunto de intercorporalidades que vuelve a esa pregunta planteada por Benjamin: ¿cuál es nuestro lugar entre las relaciones de producción? Interrogante subterránea que trae asuntos de vieja data, reposición de un *teatro de los acontecimientos* con actores sociales cubiertos de nuevas veladuras, así *teatro de la guerra* cuyas complejidades y dificultades sólo son el pasado en los pliegues de un presente continuo que marca tendencia (siempre hacia el futuro). En estos intersticios del tiempo emergen aspectos concernientes a los modos / maneras¹⁰ en que se constituye la naciente república de Colombia, las fuerzas y lógicas que han de operar, direccionar su configuración a través de narrativas puestas en juego, trazando topologías de las diferentes culturas, sus capitales simbólicos que esbozan una cartografía de tensiones. La *iconomía*¹¹ es factor preponderante, ya que determina una memoria histórica, aunque bien se sabe, nunca está dicha la última palabra.

El valor de la Danza como disciplina de conocimiento y rama del saber humano fundamental para el cultivo del ser, además de soporte ético/estético sustentable del saber comunitario, ha sido subestimado como poder político y epistemológico emergente que viene desde la experiencia del trabajo de campo. La práctica/teoría/práctica, es pues, la dinámica fundamental de este arte que puede y debe ser contemplado como lugar de resistencia y su unidad base el cuerpo como memoria viva y activa del capital simbólico comunitario.

A partir de lo anterior, se establece una mirada y análisis, puesta en cuestión, interrogantes, repasos y reflexiones críticas, a una serie de sucesos relacionados con el devenir histórico de la danza, sin distinción de género de acuerdo con el Plan Nacional de Danza 2010-20. Así evidenciar dos aspectos que podrían ser fundamentales, **primero**: la postura y pensamiento que sustentan la

¹⁰ Cabe abordar estos dos términos *modos* y *maneras*. Con los modos se habla de medidas (*modus*) que puede también concernir a clasificaciones, niveles, ejercicios taxonómicos, que configuran un andamiaje epistemológico. El segundo se refiere a la mano, extremidad con la cual atraigo / rechazo, incluyo / excluyo, obedeciendo a las *maneras* en las que *manipulo* el mundo acorde a un sistema de pensamiento. Por tanto, en estos proyectos de constitución de la naciente república, ¿qué fue excluido y rechazado?, ¿qué se trajo e incluyó?, ¿ideologías, costumbres, hábitos, sintaxis, etc.? En todo caso, maneras de configurar un *modus vivendi* y *operandi* del cuerpo social. Cabe decir que estos no siempre son lo mismo para todos, asuntos de raza, educación son factores determinantes.

¹¹ “Quitar los ídolos y poner las imágenes” (Hernán Cortés, citado por José A. Restrepo, 2000). El término *iconomía* es aplicado por este artista como organización, producción, distribución de la imagen para diversos fines: políticos, religiosos, culturales, etc., pero posee aspectos mucho más sutiles en la puesta en juego de la imagen, que en algunos casos puede rayar en sinsentidos que solo los actores en combate entienden. Ahora bien, en esta mezcla y cruces de producción de símbolos e imágenes entran a terciar entidades tutelares, ídolos y deidades, con sus respectivos poderes. Vale afirmar que, en este campo de poner y deponer, la “iglesia católica erigió sus tribunales de la verdad también para filtrar las imágenes, para mantener a raya los ídolos. La Inquisición tenía sus especialistas: “celador de la imaginería”, “examinador de la imaginería”, “expurgador de imágenes” (Restrepo, 2000 en 7ma. Biental de La Habana). Así, un mapa de figuras ambiguas, rutas perdidas que ya nadie transita, proyectos de nación o transnacionales, inconclusos o eternamente en construcción, desde estos forcejeos históricos y centrados en el tópic cuerpo / danza buscamos realizar una cartografía teórica, teniendo nuestro lugar como único punto de resguardo.

Tradición Contemporánea en Danza en nuestro territorio, componentes que servirían como base fundante que conllevan por obligatoriedad un reconocimiento del árbol genealógico y de las jerarquías que de ella emergen; además de reconocer el lugar de entrenamiento y ensayo como espacio epistémico. **Segundo:** pasar a identificar y reconocer el poder simbólico (político, filosófico, espiritual, social) de la danza, ya que, a través de su *texto físico* (nomenclatura y códigos corporales) y desde una particular gramática corporal, se permite expresar en términos propios una serie de impresiones históricas que han marcado el devenir de la comunidad.

Notas sobre ruta, orden y postura metodológica. Investigación Social de Segundo Orden

El grupo constituido Cámara de Danza Comunidad es de carácter interdisciplinar y transdisciplinar, cuyos integrantes no sólo pertenecen al campo de conocimiento de la Danza, sino también a la Física Pura, Ciencias Humanas, Derecho, Diseño Industrial, Filología, etc. Todos responden a particularidades y tendencias disímiles, lo cual conlleva a interrogantes múltiples y diversas sobre el campo en que nos situamos. Producto de esta interdependencia de saberes/conocimientos, y en consonancia con Manuel Canales, se puede afirmar que “No [se] trae inventario de reglas; [se] traen ventanas por donde mirar lo que hacemos” (Manuel Canales en su prólogo de 1990:10, EL REGRESO DEL SUJETO, La Investigación Social de Segundo Orden, 1991).

Acorde a necesidades investigativas, en el sentido de búsqueda de rutas hacia posibles sucesos y/o eventos que tuvieran incidencia en las complejidades del presente, emergen tres Nodos Temporales¹²: i) Inicios de la República (Periodo de la Independencia); ii) Periodo entre 1886 y 1930; iii) Periodo entre 1970 y mediados de 1990; desde los cuales se desprenden radios de acción diversos que nos posibilitan rastreos y errancias sobre el panorama difuso de nuestra historia, en esta perspectiva podemos referenciar un ejercicio de cartografía teórica. Coincidimos con Certeau (2015) en que la “operación historiográfica es antes que nada “un lugar social” (72). El lugar social lo comprendemos como foco de resistencia, punto de conjunción de fuerzas y de producción política,

¹² Recurrimos a la figura de Nodo Temporal como estrategia metodológica, que nos permitiera identificar acontecimientos en un periodo histórico dado. Ahora bien, el subsecuente análisis de dichos sucesos y su paso a la construcción escritural, nos condujo a un tipo de formato del cual emergen como Variaciones Temporales dentro de un marco lógico de la estructura investigativa, a saber: I) Lecturas del Territorio: Danza, Memoria y Exclusión, Periodo de Independencia de la Nueva Granada; II) De Razones, Migraciones, Y Otras Rutas Hacia la Modernidad; III) Diálogos, Antropofagia y Cuerpo Político.

cultural, espiritual, opuesta o contrastante a la noción de “espacialidad con que se ha expandido el sistema capitalista”. En este sentido, la ruta metodológica, dadas las necesidades investigativas, responde a una postura de pensamiento y acción situado en fronteras móviles con otras disciplinas.

Cabe aclarar que no tenemos pretensión de hacer Historia en el sentido formal de la disciplina, aunque roecemos con diversos aspectos que bien pudieran situarnos en esos márgenes, dado que abordamos relatos históricos que habría que estudiar como problemas historiográficos. Pero nos deslizamos hacia otros tipos de aproximación que posibilita que nos ubiquemos entre simultaneidad de eventos, polifonía de voces, lo cual devela. Estos son:

- Rutas a través de las cuales se instalaron voces y miradas, para generar *tramas de afiliación*, pero desde una verticalidad (orden); lugares de poder y convenciones cuyo fin reside en domesticar epistemologías.
- Sucesos en los que se identifican cruces y colapsos culturales, lo cual no lo signamos como negativos, lo comprendemos como fuerzas que se movilizan
- y establecen panoramas “de domadores (pueden elegir entre caminos) y domesticados (deben seguir siempre el mismo camino: recto y hacia la derecha” (Ibáñez, 1994:135).
- Actores sociales en el *teatro de los acontecimientos*, que dependiendo de sus agenciamientos y estrategias (políticas, sociales, económicas, culturales) escenifican una red enmarañada de roles donde la traición a sí mismos, el desplazamiento forzado de su imaginario, imposición de denominativos o la subversión a los códigos son lugar común de su historicidad.
- Singularidades de subculturas ideológicas, a través de las cuales se han instalado dispositivos de distinto orden (educativos, religiosos, políticos, tecnológicos) que revelan la colonialidad del poder como fase histórica de un estado paranoico que se niega a dejar ir o soltar un poder, cuyo secreto es que no existe, dada su soledad ontológica heredada cuando sus dioses los abandonaron.

Aclaremos que ubicarnos en simultaneidad de eventos es situarse en un *tiempo radial*¹³ que en el presente proyecto se dimensionó en tres Nodos Temporales, de estos se desprenden unas respectivas lecturas materializadas en: análisis crítico, reflexiones, interrogantes que confluyen en lo que denominaremos Punto Sur (Éticas, Estéticas, Poéticas de la Tradición Contemporánea en Danza), territorio metafórico en el que se concentra la narrativa de los Nodos Temporales¹⁴ y se generan bases fundantes para establecer criterios de validez en torno a la Tradición Contemporánea en Danza. El discurso hegemónico de occidente¹⁵ emerge como línea de fuerza e idea transversal, cuya directriz (nos) orienta hacia el periodo correspondiente a la independencia y entrada de la república, abordado por la Variación Temporal I (en adelante VT I). Aquí se revisan una serie de eventos históricos que evidencian la “ruptura” con el pasado colonial, valdría señalar que la monarquía española evidenciaba un poder precario desde el S.XVII, citando a De Sousa Santos (2003):

Toda Latinoamérica fue colonizada por centros débiles, a saber, Portugal y España. Portugal fue un centro hegemónico de poder sólo por un breve lapso que transcurrió entre los siglos XV y XVI. Por su parte, España inició el descenso de su apogeo un siglo más tarde. Desde el siglo XVII en adelante las colonias de una u otra forma fueron dejadas a su suerte, lo cual configuró una marginalización que hizo posible una originalidad cultural y social específica, ya sea altamente codificada, o caótica, o erudita, o vernácula, o ilegal u oficial (98).

En torno a estas dinámicas oscilatorias, entre codificadas y caóticas; eruditas y vernáculas, etc., que surgen de imposiciones y cruces con una imagen del mundo (categoría articular que la VT I adopta y adapta como descripción de la realidad), se articula una *monocultura del saber*, que De Sousa (2003) define como:

13 El tiempo radial lo comprendemos como diferentes líneas o vectores de tiempo en los cuales encontramos una serie de puntos o ejes articulares, que son: eventos, personajes históricos, colapsos culturales, acontecimientos, etc. que se conjugan, complementan o contrastan, a su vez que responden a un eje estructural o centro, el cual puede ser: problematización de una realidad, pregunta sobre un tema base, hipótesis de una situación, etc. la multiplicidad de categorías que emergen de los puntos o ejes articulares, deben condensarse afín de arrojar un sistema de comprensión que se inscribe en el discurso expuesto o la argumentación requerida.

14 Valga precisar que no se establece un tiempo lineal en la investigación, aunque para efectos de la construcción se delinearon tres variaciones temporales las cuales aparecen en un orden cronológico de pasado a presente

15 Lo entendemos como un *discurrir* de normativas que atraviesan distintas dimensiones del cuerpo social (educativo, cultural, económico, etc.), de esta manera se convierten en *mandato* a seguir, so pena del castigo, señalamiento, imputación, etc. Establecidas en una línea de tiempo han de generar hábitos en la *realidad colectiva*, y un disciplinamiento (forzado o forzado). En esta dirección podemos afirmar que un sistema de pensamiento se articula a una *imagen del mundo* la cual se presenta a través de símbolos *cuya eficacia está sometida* a una realidad (en disputa); por tanto, un poder simbólico responde al consenso - producto de maneras de captar la realidad - desde un sólo *lugar*, a partir del cual se *mira* y establece una perspectiva a seguir recurriendo a diversas estrategias y tácticas para convertir dicha *descripción de la realidad* en una presentación ideal del mundo soportada y proyectada desde una *ideología hegemónica*.

...la monocultura del saber y del rigor: la idea de que el único saber riguroso es el saber científico, y, por lo tanto, otros conocimientos no tienen la validez ni el rigor del conocimiento científico. Esta monocultura reduce de inmediato, contrae el presente, porque elimina mucha realidad que queda afuera de las concepciones científicas de la sociedad, porque hay prácticas sociales que están basadas en conocimientos populares, conocimientos indígenas, conocimientos campesinos, conocimientos urbanos, pero que no son evaluados como importantes o rigurosos (13).

En VT I se rastrean esas posturas mediante las cuales se *contrae el presente*, pero también, diversas tácticas como: subversión de nomenclaturas, reversión de códigos, inversión de las imágenes y del sentido de las celebraciones (del dominante), acciones que son una especie de *blasfemia*. Estos cruces que conllevan una *teatralidad excéntrica* plena de tensión entre agenciamiento y resistencia, irrumpen como (nuevas) producciones culturales de las comunidades sometidas, de acuerdo a lo cual podemos hablar de un *ethos*¹⁶ cultural. En esta indagación se aplican dos categorías emergentes: **Independencia y Danza**, para lo cual se recurre a los diarios de viaje de extranjeros en el Reino de la Nueva Granada, relatos que condensan un lugar de la mirada de estos foráneos.

Como herramienta metodológica se acude a una Matriz de Síntesis en la que se instalan tanto las categorías articulares, como emergentes en cruce con distintas citas de los recursos bibliográficos. El producto es los sistemas de comprensión que en conjunto arrojan los distintos apartes de la VT I.

¹⁶ Podemos comprender el *ethos* como el lugar, la morada o nicho, con sus respectivas características y climas generados para el caso de lo cultural, por valores y creencias, costumbres y normativas, políticas y poéticas, estéticas y éticas. Lo cual le otorga un *cuerpo* con posibilidades múltiples, para el caso de Latinoamérica, de variables extremas, cuerpo hecho de fragmentos que se recomponen en formas no reconocibles respecto a los elementos que lo constituyeron.

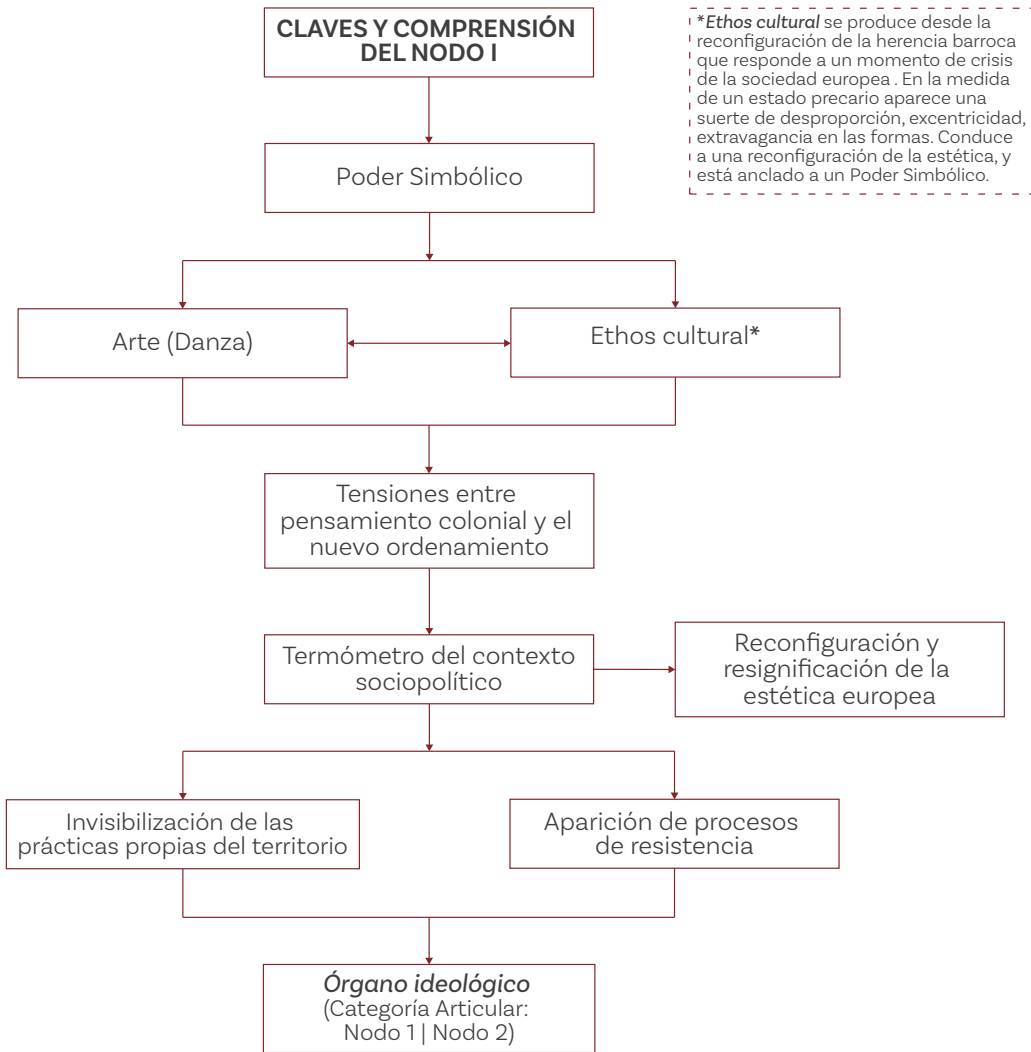


Gráfico 1. Claves y comprensión del Nodo I

Entre las respectivas Variaciones Temporales (en adelante VS) se establecen categorías relacionales, para el caso: VT I y VT II es **órgano ideológico**, entre VT II y VT III, **cultura popular**, por último, entre VT I y VT III corresponde a **lugares de resistencia**. Cada una de estas obedece a una continuidad dada por un elemento que se identifica común a ambas variaciones y que expondremos a continuación.

- (i) Órganos ideológicos, comprenden las facciones liberales y conservadoras que se desarrollan en el transcurso del S.XIX, respondiendo a una serie de transiciones que desembocan en la idea de progreso y desarrollo. Podemos identificarlos como distintos grupos sociales con intereses diversos en la economía, el mercado, la educación, entre otros. En este transcurso han de trazar bases para un ideario de nación. Los vínculos y confrontaciones que se generan entre ambas tendencias no marcan mayor diferencia respecto al trato otorgado a las comunidades afro e indígenas, menos aun involucra políticas de reconocimiento hacia sus respectivas culturas. Sin embargo, hacen uso respectivo de elementos simbólicos para con ellos crear una identidad nacional.
- (ii) Cultura popular, aquí la cultura popular, esa creación de la intelectualidad liberal criolla, se convierte en instrumento de legitimación de un poder simbólico, de una *violencia de adaptabilidad* a una imposición epistémica determinante en las maneras de entender el cuerpo, de tomar distancias respecto a nuestro capital simbólico dancístico, cuyo correlato es la recepción (indiscriminada) de nomenclaturas de movimiento.
- (iii) Lugares de resistencia, desde antes de la entrada a la República diversos movimientos indígenas, así como de afrodescendientes, sostuvieron una lucha de resistencia contra la colonialidad del poder en defensa de su identidad y territorio. Esta disputa alberga ese campo de tensión *por el control del significado* (político, religioso, cultural etc.) que ha tenido continuidad hasta nuestros días. Sin embargo, esta colonialidad ha sido naturalizada, de acuerdo con Quijano que afirma: “El eurocentrismo, por lo tanto, no es la perspectiva cognitiva de los europeos exclusivamente, o sólo de los dominantes del capitalismo mundial, sino del conjunto de los educados bajo su hegemonía” (2014:287). Por consiguiente, no hay lugar a problematizar la realidad, ni crear interrogantes, y si ocurriera, no se acude a qué fundamenta dichas preguntas; el hecho político se diluye en esta indolencia, siguiendo a De Sousa (2003):

En efecto, la racionalidad que domina en el Norte ha tenido una influencia enorme en todas nuestras maneras de pensar, en nuestras ciencias, en nuestras concepciones de la vida y el mundo (...) Entonces, lo que estoy intentando hacer aquí hoy es una crítica a la razón indolente, perezosa, que se considera única, exclusiva, y que no se ejercita lo suficiente como para poder mirar la riqueza inagotable del mundo (10).

En contraste con lo anterior, en el ámbito de la danza, la música, el canto de las comunidades indígenas de la Sierra Nevada, afirma el líder Amado Villafaña en reciente entrevista (Noviembre 2020): “nuestra música y danza está acompañada de conocimiento, danzamos nuestra identidad”. Situándonos en la VT I, y siguiendo rastros de las posturas de subestimación y desprecio por las costumbres y el pensamiento del *otro*, referenciado en la mirada y diarios de viaje de foráneos hacia principios y mediados del S.XIX nos adentramos en la VT II postrimerías de ese siglo y principios del S. XX. Esta variación titulada “De razones, migraciones y otras rutas hacia la modernidad” aborda dos interrogantes claves: ¿cuál es la forma de representar la cultura popular por parte de las élites intelectuales y políticas a través de la razón moderna? y ¿cómo estas formas de representación crean o determinan los espacios, las maneras y las significaciones con que esa producción cultural va a ser vivida y valorada? Estas preguntas buscan resolverse en tres apartados: “Lenguaje y poder simbólico: recursos para comprender la construcción de la nación”; “Del control del significado a un ideario de nación”, y “Materialización y manifestaciones de la razón moderna: los pasos perdidos hacia el siglo XX”. Lo anterior abordando dos períodos claramente definidos: de 1886 - 1903, y de aquí hasta las tres primeras décadas del S. XX.

En lo señalado por la VT II se identifica y rastrea el afianzamiento de la *racionalidad* (modo de conocimiento de occidente), heredado por la intelectualidad criolla. Dividida en dos órganos o subculturas ideológicas: conservadores y liberales, sobre los cuales recae el compromiso de orden histórico y social de dar bases al proyecto de nación. En esta ruta ha de surgir un determinante profundo en cuanto a la concepción y práctica dancística, aún no reconocido ni puesto en cuestión, y es considerar las danzas tradicionales como reliquias estáticas en el tiempo, lo cual justifica esta *errancia* por los Nodos Temporales que emergen como variaciones temporales.

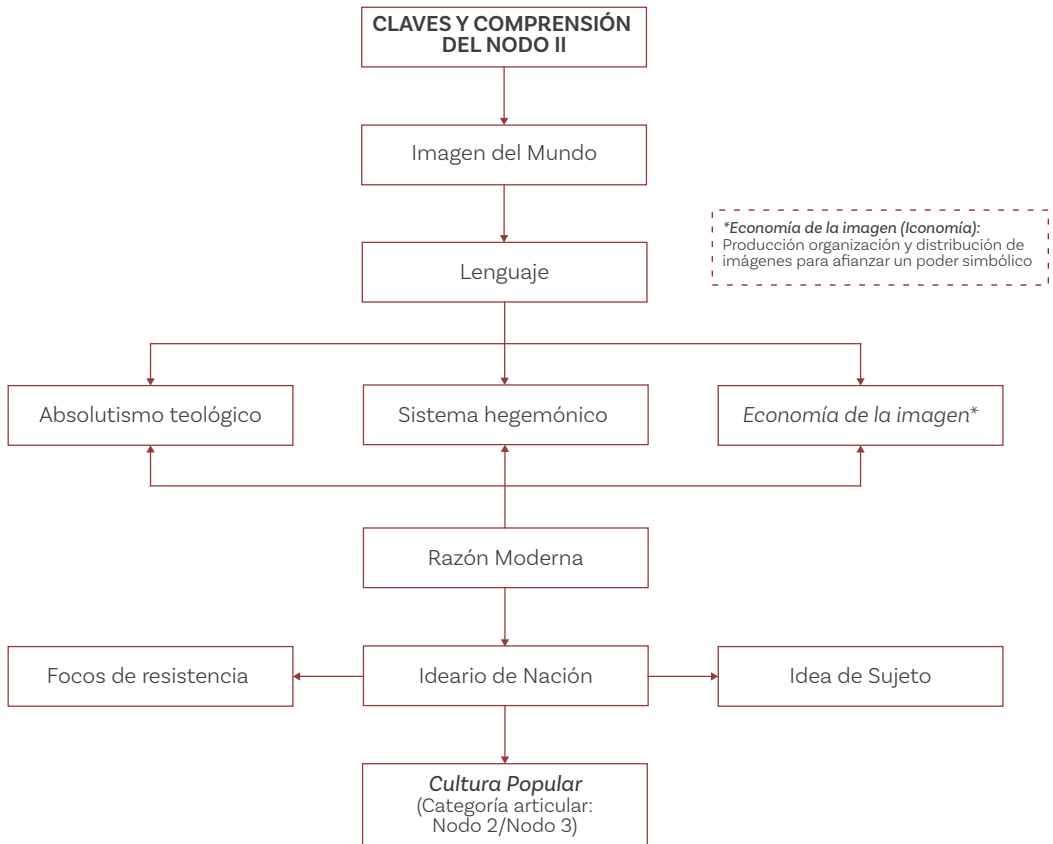


Gráfico 2. Claves y comprensión del Nodo II

Lo anterior se corresponde con el nombrar (estampar) el término cultura popular a las prácticas socioculturales y artísticas de las poblaciones migrantes y desplazadas a las nacientes urbes. Esto ha de tener su extensión en la ambigua y discriminativa palabra *folklor*, más que *saber popular*, comprendido y aplicado como *reliquias populares*, cuya acepción para nuestra cultura es nefasta, en el sentido de considerar que la tradición es una estructura estática en el tiempo, no modificable, desconociendo la esencia de su práctica y concepto, ligada profundamente a un componente indeterminado como es el *espíritu*. Lo cual sitúa a la tradición como sistema complejo de carácter *transhistórico*, ya el mismo Villafaña anota: sus danzas son retribución a la Madre Tierra y a los Espíritus, a partir de lo cual se vuelven inasibles, no se pueden explicar - que es lo que hace la academia -, sino develar en la práctica y transmitir de forma oral y otras formas de escritura, dado que corresponden a otras formas de lectura; craso error el de algunos investigadores (ingenuos) cuando afirman que las danzas tradicionales se repiten sin variaciones a través de los tiempos.

Desde estas deliberaciones entramos en la VT III, titulada “Diálogos, antropofagias y cuerpo político”, la cual se organiza mediante un Marco de Referencia en torno a la entrada de la danza moderna (agentes y sucesos); Aproximaciones y miradas a la frontera de lo contemporáneo que abre la hipótesis y discusión sobre como los fenómenos acaecidos en el país durante finales de los 80 y principios de los 90, tales como el neoliberalismo, el estatuto de seguridad y la Constitución de 1991, tiene implicaciones en el *cuerpo político*. Se cierra esta sección con “Notas, reflexiones y crucifixiones, sobre nociones básicas del arte moderno y contemporáneo”, en donde se aborda cómo esto fue recepcionado tanto por agentes del campo de la danza como por instituciones.

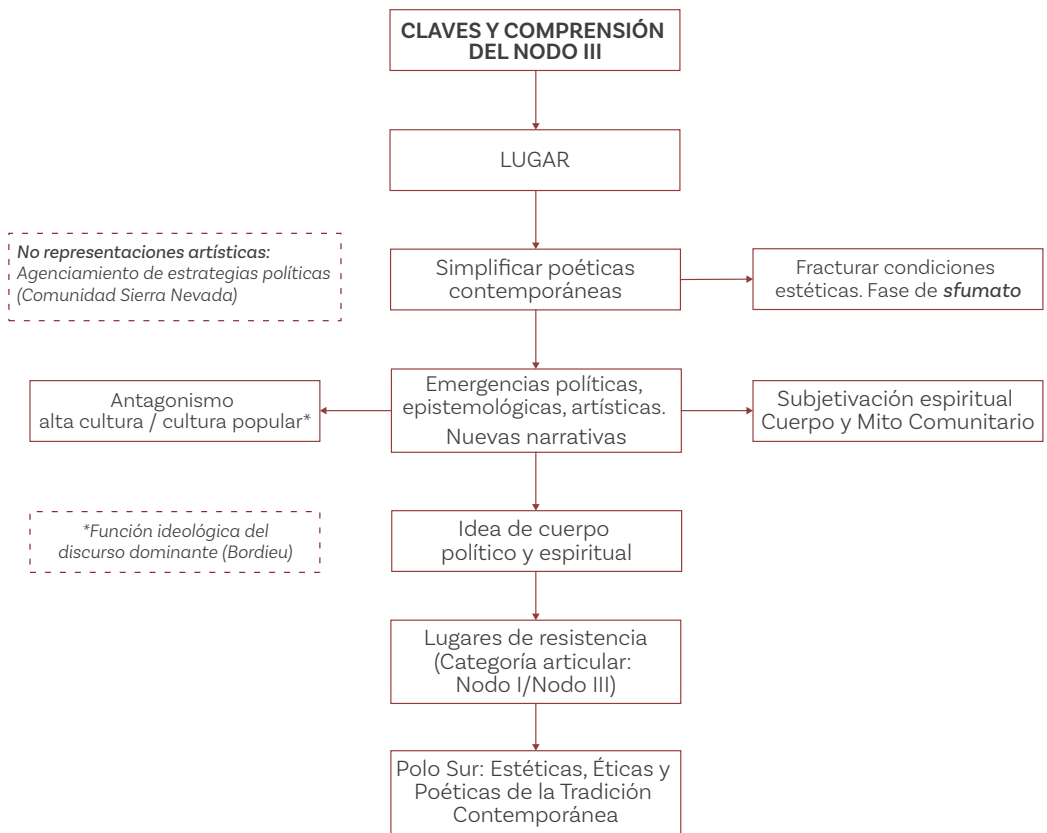


Gráfico 3. Claves y comprensión del Nodo III

Por último, en lo que corresponde al “Posfacio: Punto Sur”, nos centramos en condensar este deambular por los tiempos radiales para generar más que una reflexión crítica, una acción crítica que plantee interrogantes, puestas en cuestión sobre supuestas verdades, problematizar sobre nuestro lugar en la danza. Esto implica identificar nuestras producciones en distinto orden (cultural, artístico, político), *lavar de sentido* las acciones de manera tal que podamos recurrir a estrategias de lo móvil e indeterminado, que se corresponde con nuestra naturaleza de comunidad diaspórica de ese Sur donde *algo* se produce y donde nuestra historia empieza. Las categorías articulares (imagen del mundo, poder simbólico y lugar), además de las relacionales y emergentes, han de convertirse en dispositivos para la construcción de un sistema de comprensión dentro del plan investigativo. Con esto buscamos direccionarnos a la tesis central de este trabajo: establecer bases fundantes para la Tradición Contemporánea en Danza a través de la apropiación de capital simbólico así como una reapropiación de códigos (incorporados).

Por tanto, se postula el discurso de lo que hemos denominado la *tradición contemporánea en danza*, con el fin de identificar la construcción de conocimiento y producción de teorías (orden práctico/teórico) que han seguido comunidades, organizaciones, colectivos, danzantes independientes. En este proceso, el cuerpo se comprende como espacio político para un ejercicio de interiorizar, potencializar y establecer dinámicas al capital simbólico dancístico, el lenguaje que los particulariza ha de ser comprendido tanto como sustrato como código visible de identidad.

Nota: agregamos la reflexión “non sanctum” y el Diagrama de Conexión Compleja, este último, muestra la estructura organizativa del plan de investigación, dividido en tres nodos temporales con sus respectivos radios de acción, que abarcan sucesos, grupos humanos, condensados en categorías emergentes y relacionales. Lo anterior expone una propuesta metodológica en la cual las categorías articulares, emergentes y relacionales en su conjugación arrojan nuevos o inesperados sistemas de comprensión. Cabe aclarar que no es una investigación historicista, como bien se señala en el documento base del Nodo Temporal III: son errancias sobre caminos trastocados de la historia.

...non sanctum...

Señalan las sociedades tradiciones que todo *lugar* posee sus espíritus o fuerzas (entidades/identidades), denominación que desde nuestro sistema cognitivo puede ser considerado como fenómenos, ahora bien, en distintas etapas de este proceso investigativo¹ nos hemos encontrado con “aspectos” de éste orden, es decir, *espíritus* de los ancestros que *viajan* en el tiempo a través de *lo dicho*, del poder de la *palabra* del *verbo*, voces que reclaman un *lugar* (usurpado) por el *verbo* de la tradición cristiana, que reza: *Dios dijo*: <Haya luz>, y con esto una manera de ver el mundo. Antes de eso, su espíritu se *movía* sobre las aguas, y un poco atrás había *creado* el Cielo y la Tierra (lo de arriba y lo de abajo), todo un *poder simbólico* generado a través de una narrativa compuesta de: sonido, movimiento y creación, categorías de una teodicea impuesta sobre un “espejo trizado” que diversifica la imagen, pero que no la dispersa; acudiendo a Manuel Canales referenciando a Ibáñez, señala: *sabe que los espejos están trizados. Triza el mundo, el espejo, y es en la trizadura del que mira donde se echa a andar la máquina social; la máquina de las preguntas y las responsabilidades sociales.*

En la historia de Latinoamérica ese *espejo trizado* ha reflejado y referencia la *inspiración del Espíritu Santo* o palabra de Dios “que dirigió y continúa dirigiendo a todos los hombres y mujeres de la tierra”² ¿Globalización divina? ¿Consecuencias del movimiento entre Cielo y Tierra? O más precisamente ¿causas divinas y efectos sociales (en todos los órdenes)? Es asunto que amerita una observación, análisis, reflexión, sobre ese tinte universalizante con el que se ha movido el colonialismo, y la *colonialidad del poder* – este último engendrado en el anterior – “incluyendo su racionalidad específica, el eurocentrismo” (Quijano 2010: 777), todo lo cual impregnó los discursos políticos latinoamericanos. Para finales del S. XIX, esto se traduce en esa arenga unificadora y dogmática cuyo lema reza: *un solo Dios, una sola Raza, una sola Nación*, aquí identificamos un *génesis* que pareciera espacializar los territorios y los cuerpos, su vigencia extendida en el tiempo describe las dinámicas del capitalismo y la cosmovisión neoliberal. Cualquier vislumbre conducente a cambiar las reglas (caducas) del juego - a riesgo de *muerte del sistema* - conlleva la aplicación de una necropolítica (muerte por selección) - a los transgresores de dichas reglas.

1. El presente programa de investigación hace parte del Macroproyecto: DANZA PODER. (Práctica y Pensamiento desde un *lugar* en Latinoamérica)

2. BIBLIA PARA EL PUEBLO DE DIOS, Con aprobación de la CONFERENCIA EPISCOPAL ESPAÑOLA, 11 de febrero de 1988.

¿Cómo establecer bases fundantes práctico teóricas que posibiliten un ejercicio de apropiación del capital simbólico dancístico y estrategias de reapropiación de códigos de danza, posibilitando la emergencia de una Tradición Contemporánea en nuestro territorio?

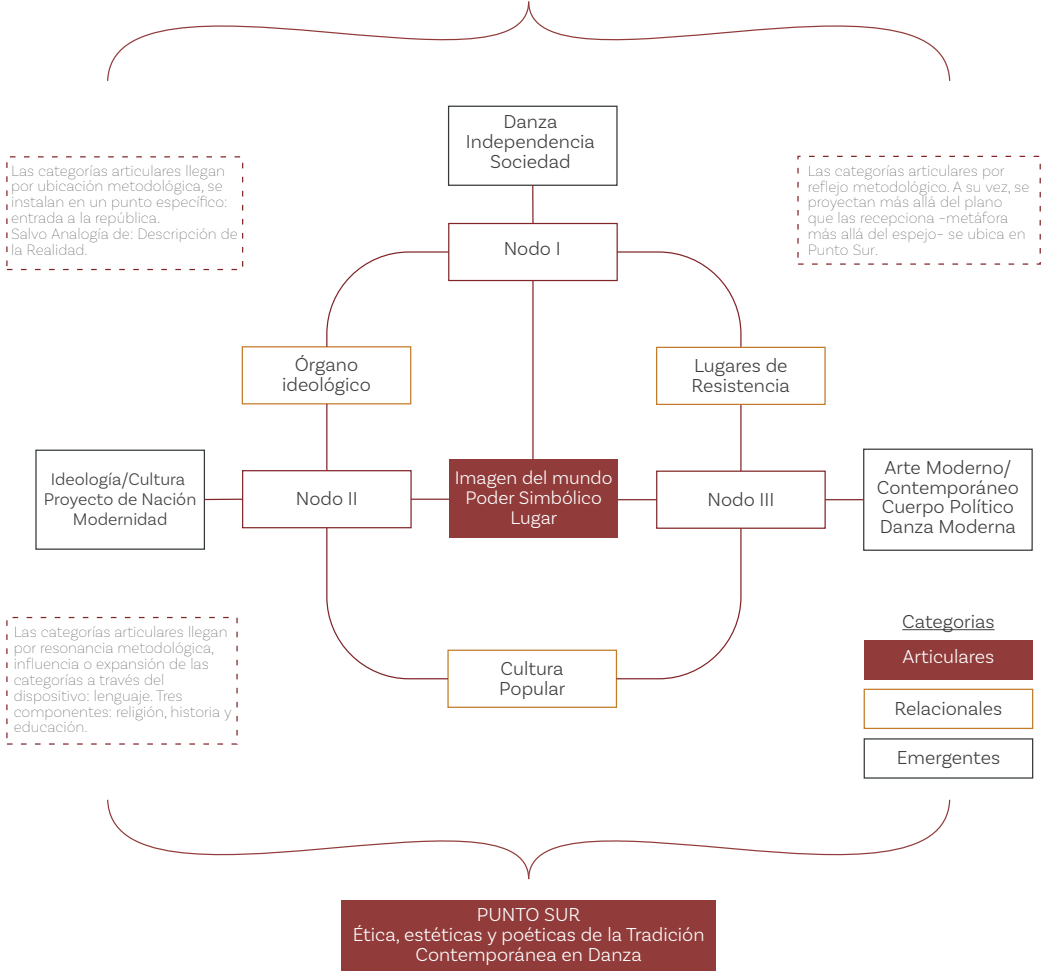


Gráfico 4. Diagrama de conexión compleja



Ilustración 1. Edward Walhouse Mark, El Bambuco. (1845, Banco de la República).



El rey Bioho en Matuna. (Dibujo de Iván Chalarca).

Ilustración 2. Orlando Fals Borda, Adaptado de Historia de la Costa 1: Mompo y Loba (2022, p. 103).

Variación Temporal I

Lecturas del Territorio:

**Danza, memoria y exclusión, Periodo de
Independencia de la Nueva Granada**

A manera de introducción

*Todos llevamos dentro, de forma innata,
el germen de la resistencia*

(Cita callejera)

La finalización de las guerras de Independencia a principios del siglo XIX trajeron consigo la idea de nación y, con ella, la reproducción de mitos, símbolos, representaciones, objetos y prácticas como elementos significantes de la derrota militar de los ejércitos realistas. Debe señalarse que la consolidación de la Nueva Granada produjo una serie de relatos políticos, militares y sociales fundamentados en las batallas, héroes y victorias alrededor de la Revolución de los Comuneros, el Grito de Independencia y la Campaña Libertadora, entre otros acontecimientos, que influyeron y cambiaron lentamente las formas de asumir el cuerpo social.

De acuerdo con lo anterior, en el origen de la actual Colombia se generaron una serie de prácticas y códigos estéticos¹⁷, estos últimos se dieron no sólo por las dinámicas sociales, sino también, en muchos casos, por actores formados en academias europeas, los cuales influyeron en las formas de construcción de la identidad nacional y también en las maneras de comprensión de la realidad, incidiendo en las comunidades que buscaban otras formas de expresión y representación.

Por tanto, la Variación Temporal I (VT I) pretende realizar una aproximación a algunos de los acervos dancísticos, corporales y culturales del periodo de la Independencia. Lo anterior tendría que ver con enfrentarse a una serie de incertidumbres¹⁸ y tensiones relacionadas con producciones¹⁹. Estas incertidumbres y tensiones las desarrollamos bajo un sistema de comprensión desde las

¹⁷ Referenciar códigos estéticos es codificar estilos y maneras, modos de acción, de los cuales puede afirmarse que hacen parte de un sistema cerrado en sí mismo, y al cual los actores de un sistema social se adaptan y adecúan respondiendo en una suerte de claves que con el paso del tiempo pueden convertirse en prácticas institucionalizadas. Además de subrepresentaciones simbólicas (en el decir de Bordieu), que distingue a los miembros, integrantes y colectivos.

¹⁸ Tendríamos que decir incertidumbres políticas específicamente, pero aquí distinguimos que estas provienen de hechos políticos, entendidos como asuntos de intercorporalidades: intercambio de ideas, visiones, conductas, hábitos, prácticas sociales, hechos, etc.

¹⁹

Relaciones de producción (económicas, políticas, sociales)	Estas producciones permiten evidenciar cómo las dinámicas culturales y del arte han sido afectadas en distintos órdenes por una economía: de signos, de la imagen, etc. que conlleva a la exclusión de comunidades (afros / indígenas), creando un campo de tensión donde lo que está en disputa es el significado, ya que este último determina una forma de nombrar y jerarquizar el mundo.
--	---

categorías relevantes: *lugar*, *descripción de la realidad* y *poder simbólico* que permiten una aproximación al análisis de actores, sucesos, contextos y prácticas dancísticas, que nos posibilitan el reconocimiento de poéticas, estéticas y gramáticas corporales. Tal reconocimiento es de la población criolla en el centro del territorio, como de lo evidenciado en algunos focos de resistencia desde la periferia, para reflexionar sobre las dinámicas que permitieron la reorganización social de las gentes de la época.

Es así como la posibilidad de análisis y observación de la VTI usa como categorías emergentes **Danza, Independencia y Sociedad** (ver gráfico 5), para dar cuenta de dos momentos: por un lado, Interpretaciones desde la Fractura: Hablar desde la Periferia y, por el otro, Danza y Resignificación Cultural de los Criollos: Desencuentros Centro-Periferia. De modo que el primero indaga en torno a rupturas y cruces de nomenclaturas desde las cuales emergen distintos géneros, subgéneros y modalidades de danza, en permanente transformación, como consecuencia de los fenómenos sociales y políticos de la época, con el propósito de sustentar una posible *tradición en danza*²⁰ en nuestro territorio. En el segundo, se busca identificar y reconocer formas de representación en la danza emanadas de las tensiones frente a la configuración de identidad, la cual relacionamos con la categoría poder simbólico, que puede manifestarse en lo político, filosófico, espiritual o social de la danza que permite expresar en términos propios una serie de impresiones históricas que han marcado el devenir de las comunidades.

Nodo I: entrada a la República

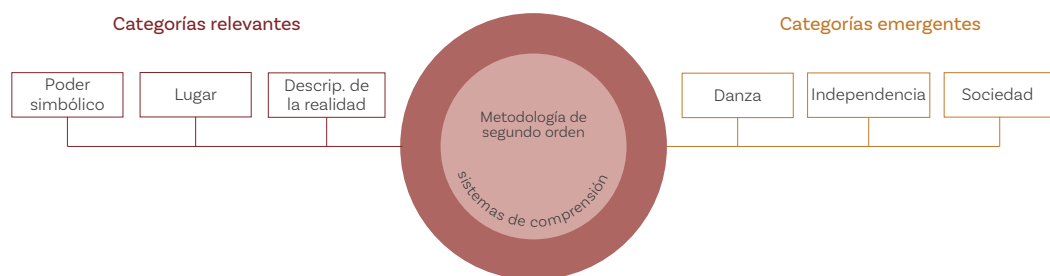


Gráfico 5. Sistema de comprensión I

²⁰ La tradición en danza busca enfocarse en aquellas prácticas dancísticas que recogen "las expresiones de una región particular, en donde la danza es parte viva de la tradición en tal forma que su ejecución se asocia a hechos cotidianos, celebraciones que vinculan todos los miembros de la comunidad y que no necesariamente se escenifican para un público ni son ejecutadas por profesionales. Así, se invierte la mirada sobre los géneros en danza, configurando como género la Danza Tradicional y como modalidades las danzas folklóricas, de proyección, ballet folklórico" (Tahua, 2019:10).

Estas categorías relevantes y emergentes, mencionadas anteriormente, surgen desde una búsqueda de sentido y comprensión orientado por la Metodología de Investigación de Segundo Orden, la cual permite una articulación de voces, saberes y prácticas que fueron invisibilizadas.

La categoría relevante Descripción de la realidad es una posibilidad de análisis a través de la metáfora *espejo trizado* como lo menciona Canales (1990) (siguiendo a Ibáñez en la Investigación de Segundo Orden),

Espejo trizado – llamado, siempre llamado el sujeto no está nunca en paz ni pleno – para observar las observaciones también trizadas de nuestros investigados. No una realidad que se refleja en un espejo. Una trizadura que provoca en otros la trizadura (¡hey, tú!; por favor, conversen sobre este tema, etc.) que los lleva a hablar, a observar, a responder. Nadie puede escapar de este juego. Por eso se habla continuamente; por eso también proliferan las investigaciones de mercado. (8)

La cita anterior nos conduce a reflexionar sobre las fracturas históricas de orden interpretativo, en especial la imagen y las narrativas que nos llegan del pasado, las cuales repercuten en la conformación de un **órgano ideológico** (categoría relacional entre VT I y VT II) que se manifiesta en un poder hegemónico y dominante ejerciendo control sobre las prácticas dancísticas y los cuerpos. De igual forma, la categoría (Descripción de la realidad) nos permite develar las imágenes del espejo trizado para *leer* (mirar, escuchar) un tiempo histórico en clave de danza, sus prácticas corporales y representaciones sociales. De esta manera, reconocer en la danza un campo de conocimiento que se constituye política y socialmente en una forma de expresión poética y estética donde se manifiestan aspectos del poder simbólico que se van a tratar.

Por lo tanto, para llegar a esa lectura de territorio en el contexto de la Independencia, se usaron, entre otros recursos bibliográficos, las representaciones visuales en los diarios de viaje de algunos extranjeros por la Nueva Granada como Saffray & Andre (1968), Cochrane (1994a, 1994b) y Hamilton (1955), que llegan a nosotros *desdibujadas* o multiplicadas, que metafóricamente son expresadas a través de (su) espejo trizado y se toman con el propósito de hallar otros sentidos históricos, donde la danza puede ser comprendida como un indicador del ambiente de la época.

En consecuencia, se describieron dichas formas de representación, iconológica e iconográficamente, bajo la categoría *lugar*, donde se expresan libertades, maneras de dominación y las prácticas de resistencia a las mismas. La categoría **lugar** se asumió desde la propuesta de Escobar (2010), quien menciona que “los lugares también pueden ser vistos como construidos conscientemente por personas a través de procesos activos de trabajo, narrativas y movimiento” (141).

De acuerdo con lo anterior, la noción de lugar transforma lo geográfico y permite comprender los lazos e interacciones entre los sujetos, para configurarse como punto abstracto en el que las diversas dimensiones (políticas, culturales, económicas y humanas) se sitúan, se entretajan y conjugan entre ellas para dar origen a otras formas de pensamiento, de entendimiento y, por consiguiente, un proceso autorreflexivo que indaga sobre algunos comportamientos de las prácticas cotidianas. Por tanto, se clasificó la categoría *lugar* de acuerdo con los planteamientos de Di Cori (2015: 5) y Escobar (2010), en tres ejes orientadores: *prácticas cotidianas*, *prohibiciones y permisiones*, y adicionalmente *transformaciones del paisaje*.

De hecho, el conocimiento denominado autorreflexivo permite en esta investigación, no sólo el estudio y explicación de la sociedad, sino también señalar algunos elementos de su conformación y transformación. De esa manera, si se realizara un símil con las atmosferas expresivas de la época, se conocerían y comprenderían aspectos que pueden aportar a la cartografía de la tradición contemporánea en danza, por ende, a los sucesos que dan origen a dichas prácticas, y los actores que simultáneamente producen efectos estéticos y poéticos en la sociedad, que otorgan sentido a una comprensión de los simbolismos que éstas contienen y que van a ser objeto de profundización en las otras variaciones temporales. En consecuencia, se explorarán los simbolismos presentes en las transformaciones del paisaje²¹ desde la categoría poder simbólico como una comprensión propia de la Variación Temporal I.

Lo anterior hace evidente cómo elementos de la revolución son encarnados por cuerpos no sólo en el campo de batalla, sino también en espacios más sutiles como las *jueras*, fiestas y tertulias sociales. Es decir, los códigos corporales que en las prácticas dancísticas hicieron parte de la transformación del clima político de la época, debido a que se estaba redefiniendo la organización política, económica, territorial de la sociedad, factores que derivan en las prohibiciones y las permisiones y en la creación de ideas como la periferia en retraso cultural y humano, y el centro como modelo a seguir.

²¹ “La organización de una vida y el tipo de relaciones que se tiene con los otros produce una brecha, una irrupción en la que el paisaje se transforma de golpe, configurando así un lugar.” (De Certeau citado por Di Cori, 2015:3)

En consecuencia, las categorías articulares evidencian los inicios de un poder que se ejerce de forma simbólica en los cuerpos, que tiene su causa en la hibridación entre lo originario y las costumbres realistas. Una síntesis de lo expuesto hasta aquí puede apreciarse en el diagrama de comprensión (Gráfico 6).

En ella se muestra la articulación de las categorías emergentes (Sociedad, Danza, Independencia) que se cruzan orientando las condiciones sobre las cuales se ha configurado la concepción de lugar; debido a que se dan transformaciones del paisaje, y permisiones y prohibiciones en las prácticas cotidianas, dado que danzar y festejar, entre otros, eran escenarios de encuentro donde se expresaba el clima social.

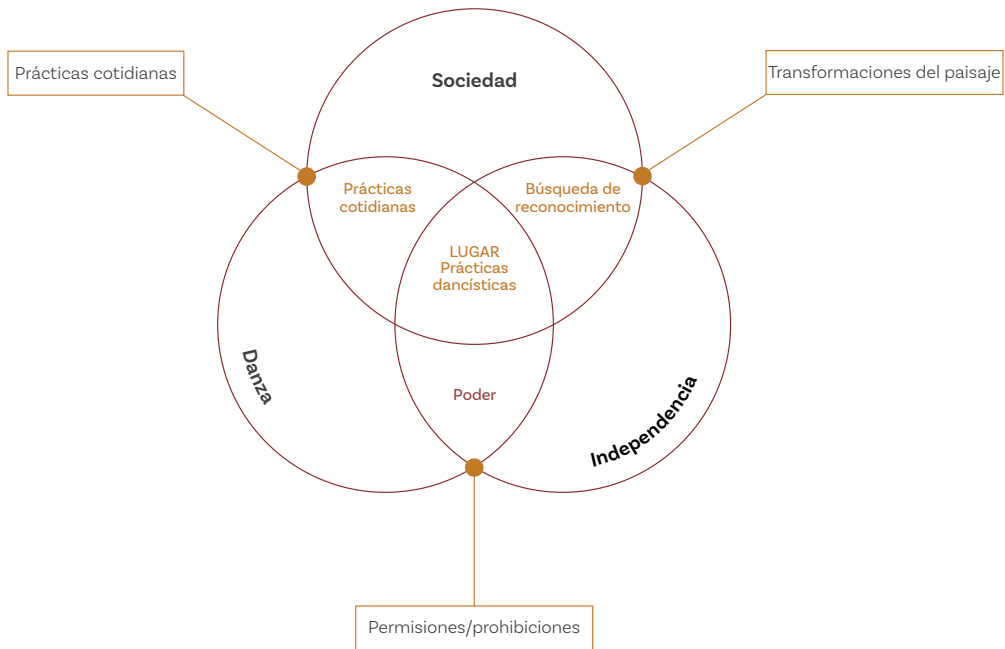


Gráfico 6. Sistema de comprensión Variación Temporal I: Configuración de LUGAR en relación con las categorías emergentes del nodo: Sociedad, Danza e Independencia.

La VT I analiza las tensiones derivadas en las formas de resignificación de la identidad estética europea en América, acudiendo a otro sistema de comprensión denominado Matriz de Síntesis (Gráfico 7), el cual busca organizar, filtrar y seleccionar los referentes bibliográficos para relacionar las categorías con los discursos emergentes, en el que se hacen presentes la exclusión, la invisibilización y la negación de las prácticas de los otros, como por ejemplo en los diarios de los viajeros extranjeros por la Nueva Granada a mediados del s. XIX, en los cuales las ilustraciones reflejaron manifestaciones culturales de la Independencia.

Poder simbólico				
Sociedad				
Interpretaciones desde la fractura. Estética y Poder				
Ser humano				
Colectivos	Procesos	Prácticas	Objetos	Símbolos
Población criolla			Celebrar - Conmemorar	
Sociedad Neogranadina población indígena y africana	Europeos	Mestizaje y sincretismos	Ambiente cultural y político	Danza y música

Gráfico 7. Matriz de síntesis

De ese modo, la matriz, metodológicamente, permite la creación de un marco transdisciplinar para abordar elementos de la historia indagando por el cuerpo y la danza. Así, la danza se encuentra inmersa en esferas de producción de poder que tienen que ver con formas sutiles de representación de las clases dominantes.

Desde los conceptos de *redundancia y variedad* desarrollamos el soporte a los argumentos que encontramos, lo cual consistió en acopiar la mayor cantidad de sucesos similares, es decir, referencias bibliográficas, ilustraciones y narrativas que den cuenta de fiestas, celebraciones y bailes. Por tanto, nos permitió identificar aquello que se reconoce, pero también lo que se excluye, para dar sentido a la categoría de poder simbólico desde las claves de análisis de la investigación. Un esquema que representa el proceso metodológico de análisis con el que se realizó esta investigación se presenta en Gráfico 8.

Es necesario comprender que las herramientas metodológicas y teóricas no son suficientes para abarcar la complejidad existente dentro de la variación. En este sentido, se recurre a la propuesta de Barry y Born (2013:10-11), quienes mencionan el concepto de subordinación -servicio y el agonístico- antagonista. El primero consiste en que una disciplina es puesta al servicio de otras para ampliar sus alcances originales, creando nuevas jerarquías en la división del trabajo investigativo. El segundo implica poner en tensión las formas tradicionales de las prácticas disciplinares, en las que el diálogo, la crítica u oposición a los límites establecidos en cada disciplina produce una práctica interdisciplinar.

Siguiendo lo anterior, también se acude a los postulados de las *epistemologías del sur*, como propuesta social y metodológica, la cual aborda y reconoce aquello históricamente excluido. Por lo cual tanto, se abordan los planteamientos de De Sousa Santos (2012) sobre la sociología de las ausencias y la sociología de las emergencias. A partir de esa lectura, se reflexiona con respecto a las manifestaciones donde la sociedad se narra a sí misma como cuerpo colectivo, que coinciden con el método de la investigación de segundo orden (el observador se observa a sí mismo), esto es, situarnos en el lugar de enunciación del escritor, identificar los sesgos con los que escribía y, en ese sentido, determinar lo que despreciaba, subestimaba y alababa a través de juicios morales y estéticos²².

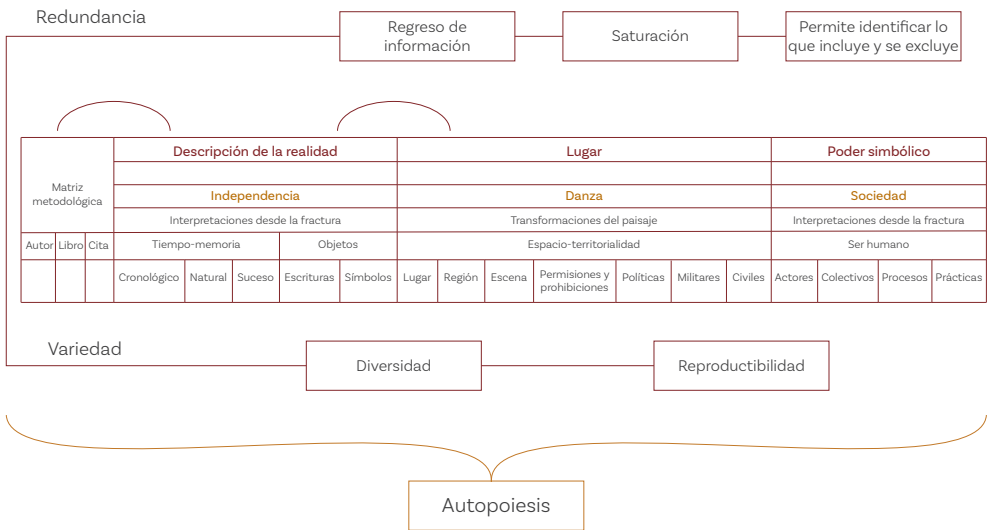


Gráfico 8. Las categorías descripción de la realidad, lugar y poder simbólico son las categorías bajo las cuales se analizan las citas asegurando la reproductibilidad y saturación propias de una investigación de segundo orden y construyendo, así, el sistema de comprensión desarrollado en la investigación: la autopoiesis.

²² A su vez esta observación al observador ha de seguir esa línea de indeterminación - no por esto menos rigurosa ni aguda- para observar al que observa al observador, cuando repasemos nuestra mirada sobre (nuestros) cuerpos contemporáneos, específicamente el *pensamiento y postura* que receptiona la *razón moderna*, y con esto, los modos / maneras de cosmovivencias occidentales, configurando así unas estéticas culturales más ligadas a memorias territoriales ajenas, lo cual obliga a repensar una tradición contemporánea en danza de estos *lugares*.

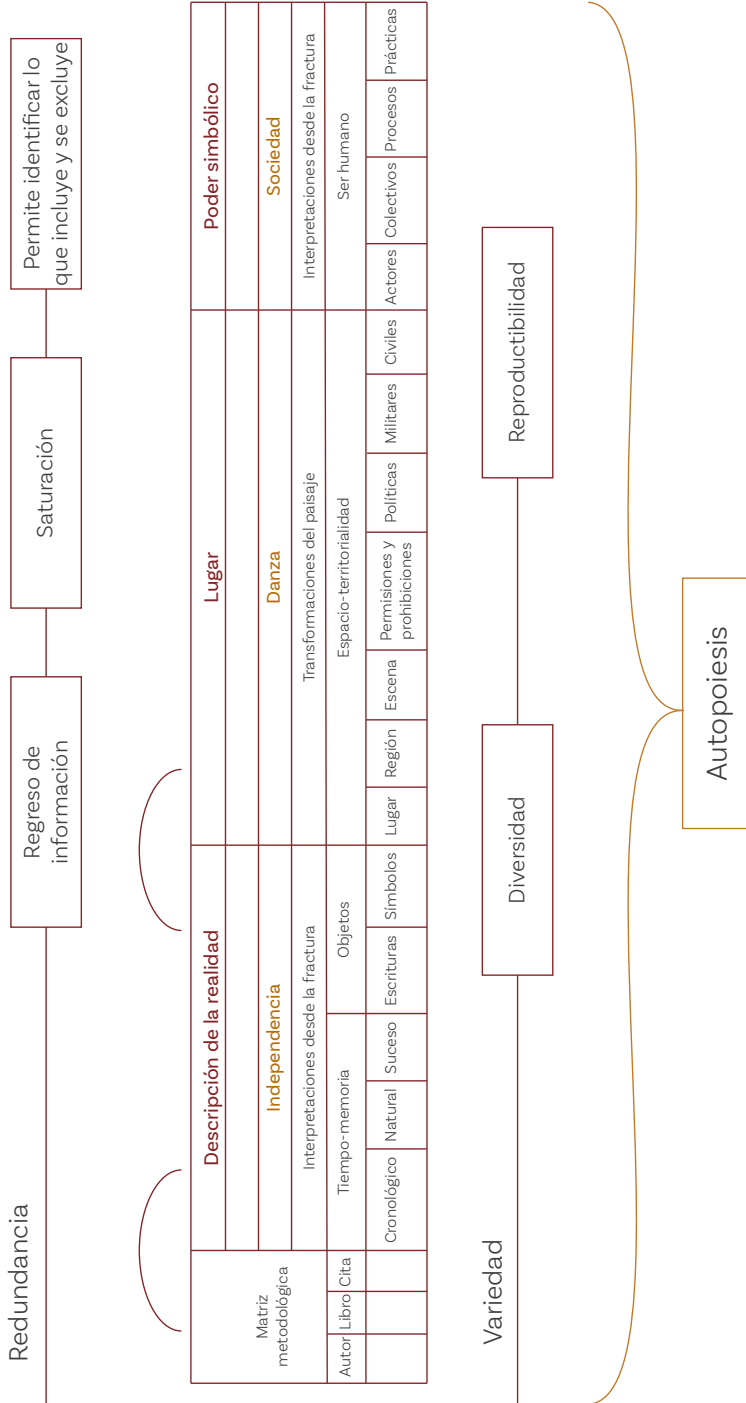


Gráfico 9. Matriz de síntesis ampliada

Estas formas de observación otorgaron indicios de un paisaje en términos dancísticos, geográficos, políticos y culturales, los cuales permiten acceder a las sociedades que enuncian, alaban o enjuician todo aquello que ven; como también a las respuestas del cuerpo social ante la atmósfera social que se vivía. De esta manera, buscamos darles voz a algunas de las expresiones de lucha y resistencia de las diferentes comunidades originarias, configurando el inicio de un proceso de reconocimiento de los acervos culturales del actual territorio colombiano en la búsqueda de unas identidades resignificadas desde estas epistemologías del sur.

Interpretaciones desde la fractura: hablar desde la periferia

La Variación Temporal I busca develar una serie de capas históricas dentro de los procesos del nacimiento de la República que permiten comprender la invisibilización de prácticas tanto de comunidades indígenas como de afrodescendientes en la Nueva Granada. Por tanto, es una forma de ver la historia a un través de una perspectiva no historicista, desde la *fractura* comprendida como ese punto de quiebre identificado en la discontinuidad del poder de las elites colonialistas, que abarca unas emergencias sociales envueltas en luchas por establecer diferentes formas de sociedad, de política y de gobierno. Todas estas emergencias buscaban un *cuerpo social original* que rompiera con el sistema heredado de la Colonia, por lo que se mantienen al margen del poder físico, sociopolítico y simbólico, lo que deviene de una serie de tensiones que emergen de las necesidades expresivas emanadas de una sociedad en opresión.

En este apartado se analizan las prácticas sociales y dancísticas de algunos habitantes *sin voz* del territorio neogranadino: los indígenas y población afro en situación de esclavitud o servidumbre. Esto con el fin de identificar en sus rituales, ceremonias y espacios de expresión, un proceso de resistencia silencioso que nos alcanza hasta nuestros días.

Asimismo, para abordar las comprensiones históricas del nacimiento de la Nueva Granada, es necesario partir de una descripción de la realidad entendida en función de la categoría lugar para explorar y radiografiar lo que sucedía en ese momento en el territorio americano. Con ello, comprender, analizar y reconocer la existencia de sistemas epistémicos aplicados a sistemas de danza y de movimiento basados en procesos alternos de las comunidades que se mantienen al margen de las imposiciones colonialistas y que se van a considerar como

focos de resistencia al mantener ceremonias y ritos a dioses y astros, que dan cuenta de formas de comprensión cosmogónicas y cosmológicas de identidad territorial en relación del ser con el mundo espiritual y material.

Respecto a lo anterior, Lleras (2011) aclara que:

El proceso de la Independencia del Imperio Español dio paso a los procesos de construcción de nación. A pesar de los grandes cambios legislativos y de la promoción de la igualdad, los criollos blancos crearon su identidad por medio de la exclusión y la “alterización” de los otros grupos sociales. El legado de esta sociedad jerárquica se vive hoy en día cuando grupos como indígenas y afrodescendientes continúan sus luchas para que sean respetados sus derechos (6)

Es así como las primeras décadas del siglo XIX se caracterizaron por ser de grandes moviidades humanas, motivadas principalmente por campañas político-militares que buscaban cambios sociales y culturales para América del Sur. Entre éstas se encuentra el Movimiento revolucionario de los Comuneros Neogranadinos en el año 1781 que surge de los malestares por la distribución de la tierra, el mal gobierno y la no aceptación de la colonia como algo natural al americano. En consecuencia, como lo expone Posada (1971), “el levantamiento de las poblaciones del Oriente del Nuevo Reino fue vasto, variado y heterogéneo. Las gentes que integraron sus tumultuosos ejércitos y los jefes político- militares que los encabezaron procedían de varios estratos sociales y geografías” (65). En ese sentido, los sectores oprimidos y los criollos manifestaron malestar por la creación de jerarquías de poder, el incremento general de impuestos, la situación de esclavitud, entre otros, que eran factores de descontento con el gobierno realista.

(...) la muerte, el deshonor, cuanto es nocivo nos amenaza y tememos, todo lo sufrimos de esa desnaturalizada Madrastra... El velo se ha rasgado: ya hemos visto la luz, y se nos quiere volver a las tinieblas; se han roto las cadenas; ya hemos sido libres; y nuestros enemigos pretenden de nuevo esclavizarnos. Por lo tanto, la América combate con despecho; y rara vez la desesperación nos ha arrastrado tras sí a la victoria. (Bolívar, 2015:11).

Las motivaciones expresadas por Simón Bolívar, en la Carta de Jamaica de 1815, hacen parte del ideario de un continente americano que reclamó en ese entonces un sistema de gobierno propio a partir de la Independencia del régimen colonial, en la que se diera la abolición de la esclavitud, la protección a los indígenas y el propiciamiento de una sociedad igualitaria. En consonancia, Ormeño (2011) plantea una fractura expresada desde la periferia:

La distancia entre la metrópoli y las colonias americanas permitía a los corregidores vivir en plena libertad para enriquecerse y abusar de los indios. Los pagos de tributos, la violencia del trabajo forzado, dan cuenta del nivel de corrupción que se vivía en las lejanías del continente americano. Mientras España vivía una cultura ilustrada y se empapaba de sus postulados de libertad, autonomía y autogobierno; América parecía retroceder a una época de esclavitud y martirio, concretamente entre sus gobernantes (274).

Teniendo en cuenta los factores señalados anteriormente, se revela una fractura en el contexto de la Independencia dado en las ideas, guerras y caudillos, que emergen de las necesidades del pueblo, lo que funciona como parte del sustrato ideológico revolucionario referenciado en rebeliones y alzamientos indígenas y campesinos de ese periodo. Es de aclarar que los pueblos originarios, como lo expone Earle (2011) “eran elogiados como leales e inocentes; por otra, eran despreciados como salvajes degradados” (537). Ello evidencia la imposición colonialista de una condición de sumisión y servilismo al indígena, el cual va a ser tenido en cuenta para formar parte de los ejércitos revolucionarios, mas no para la conformación política, social y cultural, puesto que eran vistos como inferiores y poco civilizados.

En este punto se puede recordar que antes de la llegada de los españoles a tierras americanas los pueblos originarios del Abya Yala²³ habían creado complejos sistemas ceremoniales y rituales, como lo exponen Pardilla (2001), Villate (2007), Correa (2004), Ocampo (2016) y Villabona (2009), entre otros. De Barradas (1951) menciona que los indígenas muiscas de la zona cundiboyacense:

Danzan y bailan, cantan juntamente cantares o canciones, donde tienen sus medidas y ciertas consonancias que corresponden a los villancicos, compuestos a su modo, donde cuentan los sucesos presentes y pasados, ya de facecias, ya de cosas graves, a donde vituperan o engrandecen honor o deshonor de quien trata. (360-361)

Por consiguiente, los indígenas del altiplano cundiboyacense ya contaban con prácticas expresivas y representaciones simbólicas propias, las cuales, a la llegada de los conquistadores, fueron estigmatizadas como ritos o veneraciones al demonio, como lo expone Earle:

²³ Abya Yala ha sido empleada por los pueblos originarios del continente para autodesignarse, en oposición a la expresión “América”. Si bien esta última había sido usada por primera vez en 1507 por el cosmólogo Martin Wakdseemüller, solo se consagró a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, cuando las elites criollas trataban de afirmarse frente a los conquistadores europeos en pleno proceso de Independencia. Extraído de <http://latinoamericana.wiki.br/es/entradas/a/abya-yala>

Para Mendieta, el mundo precolonial –una tierra todavía no tocada por la palabra de Dios– había languidecido en una oscuridad casi total antes de la llegada de los frailes cristianos. Ni siquiera Satanás mismo se ocupó mucho con América y sus habitantes. Fue sólo hasta el advenimiento de la evangelización que el demonio se hizo sentir en el Nuevo Mundo (2008:20).

De acuerdo con esto, *interpretaciones desde la fractura* parte de la necesidad de comprender las características de enfrentarse a un tiempo no vivido, bajo un sistema de reflexibilidad, en el cual no se busca, sino que se encuentra (Ibáñez, 1994). Es decir, comprender un pasado reconstruido por los fragmentos de los espejos de quien describe e inscribe la historia. Hacemos énfasis en la concepción de fractura, asumida como la transformación y el epistemicidio de un cuerpo social prehispánico a mediados del siglo XVI y que mantienen resistencia hasta nuestra época; el cual está dado en procesos de colonización por medio de la fuerza, la violencia y la imposición de creencias a los nativos del continente americano que, a su vez, van a traer procesos de hibridación entre indígenas, africanos y colonos repercutiendo en las prácticas dancísticas, representaciones estéticas, sincretismos, actividades sociopolíticas y culturales que prevalecen hasta nuestros días.

En torno a lo mencionado y siguiendo a Quijano (2014):

Aplicada de manera específica a la experiencia histórica latinoamericana, la perspectiva eurocéntrica de conocimiento opera como un espejo que distorsiona lo que refleja. Es decir, la imagen que encontramos en ese espejo no es del todo quimérica, ya que poseemos tantos y tan importantes rasgos históricos europeos en tantos aspectos, materiales e intersubjetivos. Pero, al mismo tiempo, somos tan profundamente distintos. De ahí que cuando miramos a nuestro espejo eurocéntrico, la imagen que vemos sea necesariamente parcial y distorsionada (807).

Por tanto, hallamos un sentido crítico a la historia – que es a su vez desfigurada– en la cual surgen las narrativas como una imagen que se devela en el espejo trizado. Es así que en el nacimiento de la República empieza a revelarse en el cuerpo social criollo la búsqueda de una construcción de identidad europea que está lejos de los idearios indígenas rodeados ceremonias a la tierra, ritos a animales o la implementación de figurillas sagradas en actos especiales donde se desarrollaban danzas de sacrificio. Podemos encontrar descripciones de estas danzas en Rodríguez Fraile citado por Fray Pedro Simón (1586: 361), mencionando las danzas en el ritual de sacrificio de El Dorado, en la laguna de Guatavita o las danzas de conmemoración del año solar en Zhue Puy-Guy (Cojines del Zaque) en Hunzá, actual Tunja.

Así, en la construcción de las versiones históricas sobre los procesos independentistas de Colombia se destacan acontecimientos relevantes, protagonistas y escenarios decisivos para el desarrollo de las gestas que llevaron a la Independencia de la Nueva Granada. Pero hay poca información respecto a los focos de resistencia desde prácticas como la danza, debido a que el proceso de conformación del proyecto de nación por parte de las élites que dominaban fue excluyente; en razón de que los acervos, saberes, estéticas, prácticas y epistemologías indígenas y de las comunidades africanas, que se encontraban en situación de esclavitud y opresión, no fueron reconocidas por los criollos, quienes establecieron las formas estéticas, poéticas y sociales de representación basadas en producciones culturales que seguían a Europa como modelo. En tal sentido Earle (2008) expone que:

Estos seres degradados personificaban el miedo de las élites hispanoamericanas de que sus naciones estuviesen tan entrelazadas con lo indígena como para ser incapaces de progresar. Al mismo tiempo, el indio borracho representaba cada vez más la obsolescencia fundamental que se le atribuía a la cultura indígena en general (23).

En ese sentido, los criollos buscaron la construcción de otras historias que no tenían relación con la raíz americana colonial ni indígena, tanto así que, en el Congreso de Angostura, el 15 de febrero de 1819, se decidió la creación de una nación poseedora de una propia constitución basada en la soberanía del pueblo, la educación y la abolición de la esclavitud en las colonias de la Capitanía de Venezuela, el Virreinato de la Nueva Granada y la Real Audiencia de Quito, para crear la República de Colombia.

Sin embargo, los grupos poblacionales originarios del continente, los africanos y algunos mestizos quedaron como habitantes sin voz en el territorio; puesto que sólo aquellas personas que disponían de fortuna, educación o apellido podían participar en las decisiones claves. Así la servidumbre, los jornaleros estaban excluidos (Cochrane, 1994b:17). De esta manera, se intuye que indígenas, afros y campesinos (indígenas civilizados) no tenían participación política, pues como menciona Cochrane:

Los nativos no tienen suficiente capital y si lo tuvieran, son demasiado indolentes para intentar cualquier cosa que pueda presentar la menor incomodidad o dificultad: la rentabilidad futura no incentiva para la labor actual. Ciertamente, durante años uno no verá el rendimiento del dinero invertido (ibídem:128).

Entonces nos preguntamos cómo se representaban estas exclusiones en el campo dancístico, puesto que existió una distinción e hibridación entre las danzas que se presuponían exclusivas de los criollos y las prácticas dancísticas que se mantuvieron en el territorio posterior a la conquista. Estas últimas fueron estigmatizadas como indignas de ser realizadas por los burgueses, reprochadas por “sus salvajes movimientos, tan pronto sensuales como lánguidos y apasionados” (Röthlisberger citado por Riaño, 2011:60).

Por lo tanto, el ejercicio de observación de cartografía de lugar en la entrada de la República nos conduce a la periferia, en particular a una comunidad denominada *los bogas*, que eran una población afrodescendiente que en algún momento estuvo en situación de esclavitud a orillas del río Magdalena. Como se muestra en la ilustración 8, ellos tenían la tarea de conducir unos botes pequeños llamados *champanes*²⁴ a través del río Magdalena para transportar viajeros y mercancías desde la costa caribe hasta el interior del país, pues el paso por el río era uno de los medios de movilidad necesaria. Los que usaron el transporte, entre ellos el *lord* inglés Cochrane, notaron la diferencia entre las costumbres europeas y las neogranadinas, por lo tanto, narraron y describieron algunas actitudes morales no éticas entre los bogas:

Con el alba embarcamos nuestro equipaje, pero teníamos todavía diferencias con dos de los antiguos bogas que en vez de trabajar querían beber. Tuve la necesidad de reprender a uno de ellos, y, tomando la ley bajo mis manos lo envié a prisión. Sin embargo, supuse que tan pronto me descuidara lo soltarían. Por lo tanto, no recomiendo que se tengan procedimientos que los irriten, generaría oposición y venganza entre sus camaradas. El mejor camino es hablarles en forma tajante y mantenerse en esta posición. (1994a:65).

²⁴ Los *champanes* eran pequeños botes de madera que reemplazaban los barcos de vapor. “Consistían en un bongo de gran tamaño, protegido por un tejado de cañas y de hojas de palmera. El interior está dividido por esterillas en compartimientos que sirven de habitaciones y almacenes; la cocina se halla en la proa; en la popa se sitúa el capitán, que se cubre el cuerpo solo con una camisa, y se sirve de un largo remo a guisa de timón; sobre el tejadillo se colocan diez o doce negros, provistos de largas pértigas terminadas por una horquilla de madera muy dura, con las cuales hacen avanzar la pesada madera contra la corriente, lanzando a intervalos ruidosos gritos” Riaño (2011:26)

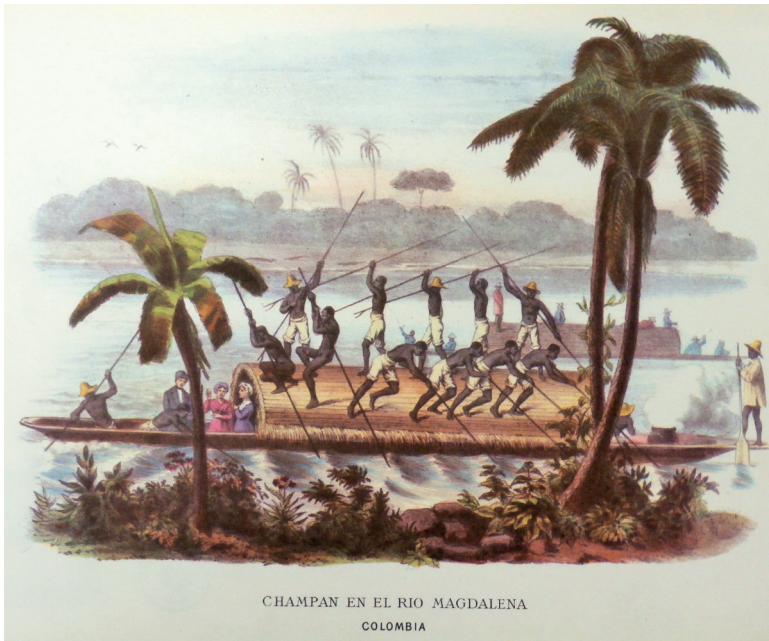


Ilustración 3. Los bogas en sus champanes. Adaptado de Los bogas del Río Magdalena (p.26) de M. Riaño, 2011, Universidad de los Andes



Ilustración 4. Bailando al angelito en un velorio. Grabado de d'Orbigny. 1836. Adaptado de Liberty and Equality in Caribbean Colombia, 1700-1835(p.208) de A. Helg, 2004, University of North Carolina Press.

En la ilustración 4, realizada por el almirante Cochrane, se puede apreciar una ceremonia a la muerte, escena del velorio de un infante, con el acompañamiento de instrumentos musicales y danza en un contexto natural al margen del río. Además, se observa a dos hombres de tez oscura danzando semidesnudos y rodeados por un círculo de personas; también aparece el cuerpo expuesto del difunto junto a una mujer frente a una vivienda de paja. En esta imagen se encuentra la evidencia de prácticas rituales asociadas a la danza, la cual fue de tipo ceremonial, en especial las celebraciones fúnebres. Pueden ser consideradas como focos de resistencia, puesto que los ritos y danzas fueron rechazadas dentro del propio territorio, por lo cual, se mantuvieron al margen de lo legítimo dando emergencia a estéticas, poéticas corpóreas que sobrevivieron al sistema colonial.

En estas prácticas se expresaba el lenguaje y espíritu de la comunidad, puesto que manifiestan la relación del ser con el mundo del más allá. Este rito a la muerte, como lo evidencia la representación visual, fue una manifestación que se hizo fuera del alcance de los colonos, puesto que al ser vistos como paganos podían ser perseguidos y condenados con la muerte de sus actores.

Otro ejemplo de lo anterior, corresponde a celebraciones en varias zonas de la región caribe, en especial en Santa Marta donde la música y la danza hicieron parte de la cultura de sus habitantes, es así como Jiménez (2010) menciona que “se oye todas las noches tocar alegres guitarras y pies ágiles que se mueven a su ritmo. Los dueños de la casa reciben a los desconocidos con mucha amabilidad cuando desean entrar a bailar o a observar.” (37). Allí, las clases oprimidas que trabajaban en la pesca o en oficios de servidumbre animaban los festejos con sus acervos culturales. Sobre estas prácticas los foráneos emitían juicios de valor respecto a las maneras dancísticas de los bogas, que eran vistas como viciosas, mencionando que esos modos de ser se acentuaban en los caseríos o puertos sobre las riberas del río Magdalena, donde se creaban atmósferas para la celebración de sucesos como el nacimiento, la muerte, las cosechas, entre otros. De ahí que las ceremonias de estos acontecimientos fueran juzgadas como celebraciones inmorales, indisciplinadas y descontroladas.

Entre las prácticas dancísticas de la periferia, identificamos el Currulao, que fue considerado como cuenta Riaño “una danza bárbara, desenfrenada e instintiva, y por lo mismo irracional” (2011:58). Lo anterior da a entender una forma despectiva a las estéticas y danzas, porque fueron vistas como factores del atraso en el que se encontraban estas poblaciones. Así mismo, se asumió que la danza no cumplía con los cánones o modelos estéticos europeos, ejemplo: la danza del Currulao poseía otras lógicas corporales y simbólicas articuladas a sus estéticas, posturas, instrumentos, música, vestidos y objetos que per-

mitían la espontaneidad, la libertad de movimientos, generando un campo de tensión respecto a las danzas foráneas, dado el contraste en las gramáticas de los cuerpos, así como en las representaciones simbólicas.

De ahí que Riaño cita a José María Samper para describir una situación en la que se denigra una danza ejecutada por un boga, expresando lo siguiente: “al ver ese horrible espectáculo, uno cree que está mirando, en una pesadilla, una zambra de réprobos dando vueltas en una de las cavernas del infierno, en honor de los siete pecados capitales!” (2011:60). Asimismo, expresa en otra de sus narraciones que “la civilización no reinará en esas comarcas sino el día que haya desaparecido el Currulao, que es la horrible síntesis de la barbarie actual” (60). Esto influyó en la consolidación de un ideario del nativo como inculto en contraste con el europeo “civilizado”. El cual niega, invisibiliza y excluye las cosmogonías y las cosmologías de estos pueblos enmarcándolas en prácticas demoniacas, por lo que en esa época la sociedad estaba poco interesada en comprenderlas o estudiarlas, más bien en estigmatizarlas.

En la representación visual se encuentra la evidencia de prácticas danzarías en la periferia de tipo ceremonia, que, para el Nodo I, son códigos corporales que manifestaron las tradiciones de los ancestros, donde prevalecieron herencias culturales, estéticas y poéticas readaptadas al territorio, las cuales asumimos como *focos de resistencia* dado que, contuvieron lenguajes y sistemas complejos de expresión prevaleciendo ante el sistema colonial, expresando el pensamiento y sentir de los poblados y puertos en la periferia.

Como ejemplo de lo anterior, en varias zonas de la región caribe, la música y la danza hacen parte de las manifestaciones culturales de sus habitantes. Es así como Jiménez (2010) menciona que “se oye todas las noches tocar alegres guitarras y pies ágiles que se mueven a su ritmo. Los dueños de la casa reciben a los desconocidos con mucha amabilidad cuando desean entrar a bailar o a observar” (2010: 37).

En la narración citada, la música funcionó para invitar a los festejos a los locales y foráneos, quienes entre intérpretes y danzas participan de ambientes culturales amenos. En el caribe se reconoció que era el tambor²⁵ el que convocaba. Estos tambores podían ser tan elaborados, como simples, hasta el punto de que estaban fabricados a partir de un “pequeño barril cubierto con tilla piel de cordero templado (...) en el que producía un ritmo regular utilizando pequeños palitos” (Cochrane, 1994a:53). La música producida por este instrumento era acompañada por cantos y danzas que hacen alusión a expresiones antes de

²⁵ Es de aclarar que este instrumento estaba elaborado con fibras naturales y animales; los criollos veían en este instrumento una personificación del mal, debido a que los sonidos que emitían hacían referencia a danzas y adoraciones a demonios traídos a América por parte de los africanos

la llegada de los españoles y que se mantienen como resistencias ante las formas de dominación en el territorio, que fueron catalogadas por los extranjeros como desaliñadas y carentes de buen gusto, y donde se emitían juicios éticos, morales y estéticos sobre las expresiones corporales en especial las dancísticas, con valoraciones como de ser lascivas y desenfrenadas. Respecto a lo anterior Hamilton (1955) describe una situación:

Aquí vimos la danza negra o africana; la música consiste en pequeños tambores, y tres muchachas que palmotean exactamente al compás, algunas veces rápido, otras lento, se unen al coro mientras que un hombre canta versos improvisados y en apariencia con mucha habilidad. *De una canción patriótica recordamos estas palabras: Mueran los españoles picarones villanos; Vivan los americanos republicanos.* En una de estas danzas favoritas, las actitudes y movimientos son muy lascivos. Las bailan un hombre y una mujer. Al principio del baile la dama es esquiva y tímida y huye perseguida por el caballero; pero al fin se hacen buenos amigos. Este es un baile más voluptuoso que el fandango de la vieja España. En Cimití las mujeres lucían hermosas cadenas de oro con cruces en el cuello y grandes zarcillos en las orejas (62-63).

La cita precedente permite reconocer una práctica dancística africana en la cual se encuentran presentes varios elementos: el primero corresponde al uso de los instrumentos y al ambiente musical que se vivió a las orillas de los ríos (en la periferia); lo segundo tiene que ver con los cánticos que hacen alusión a expresiones de libertad e independencia, y, por último, figuras al parecer de cortejo entre un hombre y una mujer que expresan unas estéticas y poéticas dadas en algunas de las tertulias y festejos que conmemoraron la victoria de los ejércitos patriotas sobre los realistas.

Vale la pena detenerse sobre la última oración de la cita, en la que el autor presenta una evidencia de la hibridación cultural que forjaron estas poblaciones como acto de resistencia donde se resignificaron sus prácticas originarias; en este caso, mezclando las cadenas de oro con cruces en el cuello, propias de la herencia colonial y signo de poder (como si estuvieran en las manos de una dama burguesa), y con los zarcillos en las orejas provenientes de la cultura africana. Este sincretismo aparece entonces no sólo en elementos simbólicos sino también en el Currulao que, según Riaño (2011) citando a José María Samper, “resume al boga y a su familia, que revela toda la energía brutal del negro y el zambo de las costas septentrionales de la Nueva Granada” y, citando a José María Vergara y Vergara, era “un dialecto bárbaro” (60).

Otro de los estilos dancísticos de la época en el que se puede evidenciar el cruce de nomenclaturas corporales es el Bambuco, el cual es definido en uno de los relatos por el francés Saffray (1968) como “la mezcla de tradiciones coreográficas del indio chibcha y del negro del Congo, se toca con música extravagante y se baila de forma graciosa e ingenua” (22). Esta percepción de las prácticas dancísticas muestra de manera despectiva el cruce de culturas, por lo que alimentó la marginalización y exclusión que vivieron las expresiones de estas comunidades por ser diferentes, debido a que el extranjero no comprendió sus estéticas, poéticas y éticas. Sin embargo, el encuentro entre pueblos en América va a ser el potencial recreador de la vida cultural del territorio, el cual aún sigue funcionando como dinamizador de elementos estéticos que aportan a la producción de puestas en escena que reciclan esos elementos dándolos a conocer como parte de un mundo del cliché donde poco se reconocen los procesos de resistencia y configuraciones que tuvieron que pasar tanto en las comunidades como en sus expresiones simbólicas.

A continuación, se expone la descripción de una escena dancística realizada por el explorador y viajero Saffray:

Atravesamos por un compacto círculo de hombres y mujeres, que se oprimían alrededor del espacio destinado a la danza. Varias banquetas de bambú formaban entre los bailarines y los espectadores una endeble barrera, que no por serlo dejaba de respetarse; allí estaban sentadas las jóvenes que deseaban ser invitadas a bailar; en un ángulo elevábase un estrado para la orquesta, formado con una mesa y algunos toneles, y en las paredes clavadas prestaban luz varias velas de cera de palmera, clavadas de trecho en trecho en fuertes espiras de cactus, que utilizaba también el bello sexo a guisa de alfileres. Mi negro me hizo sentar en un buen sitio cerca de los artistas. Aquella música tenía para mí un no sé qué de extravagante; tres hombres cantaban con acompañamiento de dos guitarras y una bandurria, mientras algunas mujeres daban palmadas a compás, pero lo que más me llamó la atención fue un instrumento nuevo para mí, llamado guache. Consiste sencillamente en un tronco de bambú del grueso del puño, en el que encierran bonitas semillas negras y rojas del *Abrus Precatorius*, que llamamos nosotros guisantes de América. Los que tenían la voz chillona cantaban naturalmente en tercera y en octava, las viejas marcaban el compás con energía, las guitarras hacían un acompañamiento de bajo, dominado por los agudos sonidos de la bandurria, y el guache, añejado por un indio de pura raza, completaba el conjunto con su ruido estridente, del cual darían apenas una idea las castañuelas del tirolés (idem).

Lo indicado previamente por el autor fue un acercamiento a un ambiente de encuentro social y festivo en la periferia, donde se puede identificar la poca separación física entre hombres y mujeres en el espacio dedicado al baile, un acto que, como se mencionó, transforma la idea del cuerpo que domina el europeo, puesto que sus expresiones físicas y sonidos resaltan unas características del ambiente tales como: una reapropiación de los instrumentos musicales traídos de España y se evidencia la participación de los instrumentos nativos, que en conjunto propicia una readaptación de los ritmos, los compases, la armonía y las estructuras coreográficas. Lo cual da estructura a sistemas coreográficos que adquieren sentido para quienes los ejecutan, dado que allí encuentran sus formas de identidad, sus lugares de reconocimiento, entonces la danza permitió la expresión física y simbólica de libertad que en muchos casos fue negada.



Baile del bambuco en El Bordo.—Dib. de Sirouy

Ilustración 5. Baile del Bambuco en El Bordo. - Dib. de Sirouy. Adaptado de Geografía pintoresca de Colombia (77) de Saffray, C. y Edouar, A, 1968, Biblioteca Nacional de Colombia

La ilustración 5 da cuenta de lo explicado anteriormente. En esta representación gráfica se puede apreciar a un hombre y una mujer en el centro de un espacio cerrado donde se ejecuta una danza; él es de tez oscura y barba, lleva sombrero puesto, pantalón remangado y su poncho hacia atrás, lo que le permite tener mayor movilidad en sus brazos, hay un pañuelo que pasa por detrás de su cuello el cual sujeta con sus manos a la altura de su cintura, mientras mira fijamente a la mujer, su rodilla derecha semiflexionada y su pie izquierdo en punta, como ejecutando un movimiento de “escobillado”; ella es de tez oscura y usa el cabello suelto, tiene un vestido largo que le deja los hombros y sus brazos al descubierto, en su ejecución hace un sutil coqueteo, perdiendo sus ojos de la mirada fija del hombre y llevando su mentón hacia uno de los hombros, los cuales recoge junto a los codos, para alzar un poco la falda y dejar ver su tobillo, como una insinuación de cortejo. Alrededor de ellos se encuentra un grupo de personas observándolos, en los que destaca un grupo de músicos en la parte de atrás que hace el acompañamiento a la danza con instrumentos españoles como las guitarras y bandurrias y aquellos propios del territorio como el guache, los tambores, las maracas y las palmas al compás, están vestidos con ruanas y sombreros, también van descalzos; mientras tanto otra pareja a la izquierda de la imagen se dispone a entrar mediante la invitación del hombre.

La representación visual da cuenta de los escenarios en los que se vivía en la periferia, en especial muestra uno de los espacios donde se realizaban danzas, allí se puede ver el encuentro de hombres y mujeres divirtiéndose acompañados por bebidas, gastronomía y la música. Este escenario de expresión conlleva a reflexionar sobre las permisiones estéticas y corporales entre comunidades en las aldeas de la periferia donde era natural andar semidesnudo, beber o bailar de forma espontánea, mientras en el centro se van a dar prohibiciones sobre ese tipo de conductas.

Otra apreciación que complementa la descripción de esta escena del baile del Bambuco fue realizada por Saffray quien mencionó:

Los ejecutantes son seis, sentados al fondo del local sobre un banco rústico. El primero toca el tiple o la bandurria, del tamaño de media sandía, cuyo instrumento hace las veces de primer violín. A su lado se sienta el de las maracas compuestas de dos calabazas con mango de palo y llenas de semillas negras de achira; este instrumento se toca agitándolo como los antiguos chinoscos o campanillas. Siguen dos guitarras o vihuelas segundas de la misma forma que la primera, pero cuatro veces mayores, las cuales reemplazan al violín segundo y al violoncello. Viene a continuación el tambor, equivalente al bombo que descansa horizontalmente en el suelo y es sacudido a fuerza de brazos con una baqueta forrada de piel. Por último, el cuño desempeña el oficio de tamboril y pandereta, siendo un instrumento muy parecido a un enorme pote de confituras tapado con su papel, el cual se toca con los dedos, las uñas, el puño, los codos y las rodillas. El efecto de esta orquesta medio salvaje es de todo punto indescriptible. Marco Antonio con la sonrisa en los labios no quiere dejar a nadie el cuidado de desplegar ante nosotros las gracias del Bambuco nacional. Elige su bailadora se echa la ruana atrás, se cuelga un pañuelo de seda al cuello, coge los picos, se pone en jarras y comienza la persecución. Digo persecución porque eso y nada más es el Bambuco, que he visto bailar: La bailadora retrocede, gira sobre sí misma con los ojos modestamente bajos, balanceando los brazos y sin levantar apenas los pies del suelo: escapa sin cesar a los obsequios de su pareja, resistiendo a todas las seducciones que despliega ante ella. Ese manejo dura horas enteras, hasta que después de mil vueltas y revueltas, cae por fin bajo la fascinación de los ojos inexorables del bailador, quien entonces la coge en sus brazos y rendida y palpitante la lleva a la sala vecina, donde la esperan refrescos en forma de copas de aguardiente y cigarros de tabaco negro (idem:75).

Lo anterior hace alusión a la descripción coreográfica y corporal del Bambuco en la periferia, donde Saffray & André (1968) lo presentan como una persecución, en la que los hombres dan saltos, patalean y agitan los brazos para darle más pasión a la mímica del coqueteo; mientras que las mujeres se deslizan hasta tocar el suelo a manera de zigzag, en forma de círculos, alejándose y acercándose a su pareja de forma graciosa e ingenua; lo cual generaba juicios de valor, donde se juzgaban y se satirizaban las prácticas autóctonas, puesto que se presumía que ellas eran desarrolladas en esos espacios de celebración eran propicios para los vicios y la denigración de los cuerpos a partir de estas.

Es así como las representaciones visuales van dando sentido a la categoría descripción de la realidad dado que permiten, desde un ejercicio iconológico e iconográfico comprender en los espacios, actores y objetos claves de análisis para reconocer en algunas de las prácticas y representaciones culturales de la sociedad, la manera en que se narra y se expone desde lo visual la forma en

que los cuerpos habitaron los territorios en la periferia de la Nueva Granada. De manera que notamos la articulación con la categoría transformaciones del paisaje, la cual entendemos como las prácticas en permanente resignificación y readaptación, que lucharon por mantenerse ante la imposición del ecosistema simbólico de la época, manifestado en un tipo de “poder” que prohibió los rituales, ceremonias y otras formas de celebración, puesto que fueron vistas como factores de atraso de la “civilización” a la cual se aspiraba ser.

En ese sentido, las categorías generan un sistema de comprensión en el cual se identifica la conformación de un poder que se manifestó en lo simbólico desde las imposiciones de las clases dominantes que tomaron como modelo a seguir las estéticas europeas y las adaptaron al contexto neogranadino, ejemplo de esto es la readaptación del Bambuco a un baile de salón burgués en el cual hubo vestigios de las estéticas, los trajes, los instrumentos, los objetos y otros aspectos de la cultura europea que se pueden apreciar en la ilustración 6, la cual muestra además el escenario donde se desarrolla la danza que muestra un alto contraste con el anterior, así como los actores y la disposición de los músicos, etc.



Ilustración 6. El Bambuco. Editado por Victor Sperling. Adaptado de Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538 - 1938 (56) de E. Bermúdez, 2000, Música Americana.

En esta representación visual se puede apreciar un baile de salón, en la cual también se interpretaba y ejecutaba el Bambuco, donde sobresalen dos personas que están danzando en el centro. El hombre se encuentra vestido de traje de corte inglés, es decir, pantalón de sastre largo, calzado, camisa blanca, chaleco, al parecer corbatín o moño de cinta y un frac negro; lleva los brazos en posición de jarra y las manos una sobre otra en la región lumbar; tiene cabello largo y su mirada está fija al frente en su pareja. La mujer lleva vestido largo ceñido a la cintura gracias a un moño grande que termina en la parte trasera que cuelga protuberantemente, su cabello recogido que deja al descubierto su cuello y parte de la espalda, además el vestido está soportado en sencillas mangas que dejan los brazos libres, con los que levanta sutilmente la falda a partir de sus pliegues. En la ejecución del baile se identifica la aparición de venias, movimientos propios de las cortes españolas de la edad media, como también la evidente separación entre los géneros. En esta escena también se observan tres músicos con instrumentos de banda sinfónica, tanto de viento como de cuerda, los cuales solo las personas más acaudaladas podrían adquirirlos y darse el lujo de transportarlos desde la costa hasta el centro del país. Asimismo, tres mujeres sentadas, tres hombres de pie y otros más a su espalda, que también llevan traje formal para la ocasión.

En la descripción realizada, la danza, en especial el Bambuco da cuenta del sincretismo cultural en el que se vio inmersa como expresión social, la cual convocaba a las gentes en torno a la fiesta, por lo que en las periferias las guitarras reemplazaban a los violines y el tambor acompañaba los festejos que, si bien es originario de África, fue implementado como bombo para animar y llamar a la danza. Así, las formas y movimientos del Bambuco constituyen un punto intermedio entre las prácticas dancísticas burguesas del vals adaptadas al contexto americano y los improvisados y alegres movimientos del Currulao.

En síntesis, la VT I ha evidenciado cómo las cosmologías, cosmogonías, ritos y ceremonias, que eran propias de los territorios en las periferias y que se hacían evidentes por medio de la danza, fueron invisibilizadas, despreciadas y subestimadas por los grupos sociales de clase alta. Por lo tanto, emergen resignificadas y se mezclan elementos propios con los ajenos en ambientes naturales, de las comunidades que se encontraban en la periferia. Así, se generaron, al margen de lo establecido, expresiones corporales, dancísticas, y simbólicas, que son a su vez focos de resistencia a raíz del epistemicidio adelantando por la colonización. Lo cual permite dar cuenta de parte de la negación histórica que vivieron las comunidades a causa de la configuración y concentración de modelos políticos, dancísticos, estéticos, sociales provenientes de Europa y que se legitimaron en un centro “Santafé” desde el cual se juzgaron, se criticaron, se

burlaron del valor cultural que poseían las manifestaciones artísticas. De manera que abordar el apartado Interpretaciones desde la Fractura: hablar desde la periferia, conduce a reconocer un conjunto de prácticas, actores, escenarios, objetos y símbolos de la danza en la Nueva Granada, que hicieron parte de los acervos de los primeros habitantes del territorio y que se transmitieron de generación en generación.



Ilustración 7. *Prácticas y costumbres en Santa Marta.* Adaptado de *Geografía Pintoresca de Colombia (75)* de C. Saffray & E. Andre, 1968, Litografía Arco.



Baile en el río Verde.—Dib. de A. de Neuville

Ilustración 8. Adaptado de Geografía Pintoresca de Colombia (30) de C. Saffray & E. Andre, 1968, Litografía Arco

“No entraré en la descripción de la danza, con sus salvajes movimientos, tan pronto sensuales como lánguidos o apasionados. Aquí no se baila con entusiasmo o con el corazón, sino con el instinto puramente mecánico que habita la carne”

(Röthlisberger citado por Riaño, 2011: 60) |

Danza y resignificación cultural de los criollos: desencuentros centro – periferia

(...) una consideración más atenta de las prácticas cotidianas, a las condiciones en las cuales cada una/o de nosotras/os vive y actúa en el presente, y al hacer esto atribuye significados diversos, siempre nuevos, nunca inmutables, a espacio y lugar.

(De Certeau, citado por Di Cori, 2015:3)

La presente sección tiene como propósito generar un acercamiento a la configuración expresiva de los criollos en la época de la Nueva Granada desde la categoría descripción de la realidad, para dar cuenta sobre cómo la danza se convirtió en una manifestación de poder asociada a las élites de aquel entonces. Por ende, la posibilidad de análisis que brinda la VT I surge de las categorías principales *Danza, Independencia y Sociedad*, como referentes de observación y representación de la realidad, para comprender algunas de las que se consideraron como *prohibiciones y permisiones*, existentes dentro de los escenarios y prácticas dancísticas. Las cuales tienen que ver con formas de demostrar, diferenciar y clasificar las identidades nacionales. De manera tal que se indaga con respecto a los espacios sutiles de poder en donde la danza se estableció como clasificación social, por lo tanto, se hayan puntos de encuentro o desencuentro entre las narraciones y representaciones de los extranjeros, los locales y algunas comunidades nativas, que permiten leer escenarios, paisajes y actores experimentando y explorando maneras de *cartografiar la danza en la Independencia*.

De modo que las prácticas dancísticas son abordadas desde la categoría de *lugar*, en tanto que conforman ámbitos donde se transforma el paisaje, se materializan ideas y maneras de expresión de una sociedad. Dado que la danza, para la VT I, manifestó el sentir físico y simbólico de una comunidad en y con su territorio, se identifican prohibiciones y permisiones relacionadas con dimensiones políticas, económicas y culturales de la sociedad neogranadina en búsqueda de una identidad a través del proceso de la Independencia.

Expresiones dancísticas: Formas de representación de la cultura dominante en la Independencia

En el territorio Neogranadino, en particular en Santa Fe, a finales del s. XVIII y principios del s. XIX, los festejos (danzas) se hacían a pesar de los procesos de revolución, el clima político del momento y con una recurrencia tal que se convirtieron en espacios de entretenimiento y esparcimiento de los sectores

sociales que vivían bajo la opresión y control realista. Ejemplo de esto se puede evidenciar en la narración del almirante inglés John Cochrane (1994b), quien describe que “las diversiones comunes de las damas bogotanas son las tertulias, los bailes, las mascaradas y las numerosas procesiones de los 180 días de fiesta, si se incluyen los domingos” (15). Por lo que esta narración da cuenta que una buena parte del tiempo era dedicada a las celebraciones, puesto que “en toda Sudamérica existe la costumbre de celebrar los acontecimientos importantes mediante fiestas y saraos” (Duane citado por Sans, 2012:9).

Las narrativas de exploración y descripción del territorio y sus actores realizadas por los viajeros durante el periodo de 1800 a 1830 son documentos que narraron y representaron expresiones que cumplieron la función de afianzar un sistema de pensamiento determinante de las políticas generadas por los respectivos órganos ideológicos²⁶ (liberales y conservadores). En esto identificamos la configuración de identidad a través de escenarios, prácticas y actores de la danza, momento crucial para la búsqueda y consolidación de una sociedad que tuvo como modelo a Europa; buscando diferenciarse estética, política, económica y culturalmente de las comunidades originarias y de pueblos provenientes de África en situación de esclavitud.

Partimos de establecer la relación entre las categorías Descripción de la realidad y Danza para acercarnos a un contexto sociopolítico, en el cual se manifiestan diversas narrativas dadas en los espacios festivos y de expresión dancística, sumado a trajes, salones, instrumentos, entre otros. Como lo exponen Vásquez, Mejía y Aguilar (2020): “la danza en su condición de arte viva condensa y expresa a través de esos cuerpos danzantes, los efectos de un territorio en proceso de reconocimiento de sí mismo” (4). Es así como dichas manifestaciones artísticas dieron cuenta de algunas de las transformaciones que atravesaron las gramáticas corporales en los territorios en los que estuvieron inmersas. Es decir, se rearticularon y resignificaron a pesar de la impostura de ideologías, incluso tuvieron la capacidad de expresar estéticas y poéticas en espacios sutiles. Sobre esto, Sans (2012) argumenta que:

²⁶ La categoría *órganos ideológicos* es relacional entre la VTI y VTII dado que permite identificar manifestaciones y expresiones que tienen que ver con la imposición, la negación y permisión de saberes, las cuales se consolidan en características e ideologías políticas, formas de gobernar, que fueron fundamentales para la construcción de los Estados Nación, donde se ejerció un proyecto político y cultural sobre la sociedad, que buscaba ser independiente de la Corona Española pero siguiendo aún modelos europeos e invisibilizando otros, los cuales analizamos a través de la danza.

(...)podríamos leer en los cambios verificados en los géneros y estilos de la música, en sus modos de producción y consumo, una anticipación de aquellas transformaciones que van a operar posteriormente en el cuerpo social. La música funge así, como una especie de monitor de las alteraciones que sufren los grupos humanos. De este modo música y baile se constituyen en indicadores privilegiados que permitirían detectar las tendencias de una época o periodo histórico, y predecir eventualmente un cambio en su comportamiento de futuro (4).

Lo que menciona Sans en referencia a la danza y a la música puede ser entendido como un sistema de representación en el cual se expresa el comportamiento social y funciona como indicador del clima social de la época, puesto que existía una serie de factores del descontento ante el abandono en que tenía la Corona Española a las Colonias en América, que fue una de las causas que desencadenaron las guerras de Independencia en el continente. De ahí que, motivados por la Revolución Francesa en 1789, la Declaración Universal de los Derechos del Hombre en el mismo año y la Independencia de Haití en 1804, los criollos ilustrados procuraron forjar ideales dotados de libertades e igualdades, por lo que se establecieron como la clase dirigente en el poder, puesto que los indígenas y africanos fueron considerados como analfabetas y con dificultad para ejercer cargos políticos. Sin embargo, las prácticas dancísticas traspasaron cualquier tipo de formalismo, sea de orden político, cultural, social, para configurarse desde la relación con el lugar, y desde esto, subvertir las concepciones que existían en relación a la danza.

En ese sentido, mientras se armaban ejércitos y se suscitaban revoluciones en el exterior, la disputa por la Independencia pasó del campo de batalla a escenarios sutiles como festejos y celebraciones, susceptibles de ser analizadas bajo la categoría de poder simbólico, que tiene que ver con la construcción de la realidad social y corresponde a unas ideas de comportamiento político de los individuos que brinda patrones de orientación ética y moral, es decir, su conducta. Es así como lo simbólico se establece como un mecanismo de poder en el cual permanecen ocultos una red de significaciones sociales que tienen que ver con costumbres, instituciones, y normas que configuran formas de legitimación que afectan la realidad social, de ahí que se valide la construcción de discursos y pensamientos hegemónicos. Así consideramos que las expresiones danzarias son formas de representación cultural y poder simbólico, ya que, a través del texto físico, nomenclaturas y códigos corporales, se traza un régimen de sentido de la comunidad.

Bartolomé (1999) menciona que “el consentimiento social de los dominados es conseguido a través de la institución simbólica de significaciones sociales que justifican, legitiman esa dominación y la presentan como necesaria y hasta benévola para ambas partes” (238). Por tanto, la imposición de un poder simbólico se fue instalando de manera paulatina y tuvo en el *vals* un elemento de representación en el centro de la naciente república, lo que mantuvo un punto de contraste con las representaciones dancísticas cerradas (ceremoniales y rituales) y las abiertas (festejos y celebración).

En la Nueva Granada, el almirante John Cochrane narra una fiesta en la que describe en su diario lo siguiente:

A los bailes y tertulias son invitadas casi todas las personas respetables. Estas fiestas son todas parecidas, pero voy a describir una ofrecida en el palacio del vicepresidente, para dar una idea general: en la puerta de la entrada, sobre la escalera, y en la antesala, encontré una vigilancia numerosa y una banda de música en la que predominaban los tambores; también se encuentran allí las damas que no han sido invitadas o aquéllas que declinan el baile por considerar que no están bien vestidas para la ocasión. Éstas aparecen entonces con la cabeza envuelta en un amplio pañolón y cambian la voz de tal manera que no sean reconocibles. (1994b:33)

La anterior cita fue una narrativa de una situación en la que se refleja una manifestación del poder simbólico desde la prohibición y la permisión en tanto existió una selección de personajes destacados que podían asistir a la fiesta en donde la vigilancia que era numerosa a la entrada se reservó el derecho de admisión de aquellos considerados no «respetables» por las élites criollas, configurando una frontera física y simbólica de poder sobre los usos de los espacios y las prácticas que se desarrollan en los mismos.

En la ilustración 9 se ve un balcón de una casa señorial que queda en la ciudad de Honda perteneciente a un aristócrata leal al Rey Fernando VII durante una jura de recibimiento. En la parte inferior aparece un texto: “Vista del Balcón de la Casa de P. Joseph Diago. Alcalde ordinario de Segundo voto y Diplomado para la Jura de Fernando Séptimo”, donde muestra la entrada custodiada por tres hombres vestidos de militar y armados y, en la parte superior, un balcón con decoración ostentosa con el fin de demostrar la lealtad ante el rey proclamado. Las juras, como lo indica Jiménez, eran actos públicos, en las que se veían involucrados todos los actores de la sociedad y escenarios de los poblados.

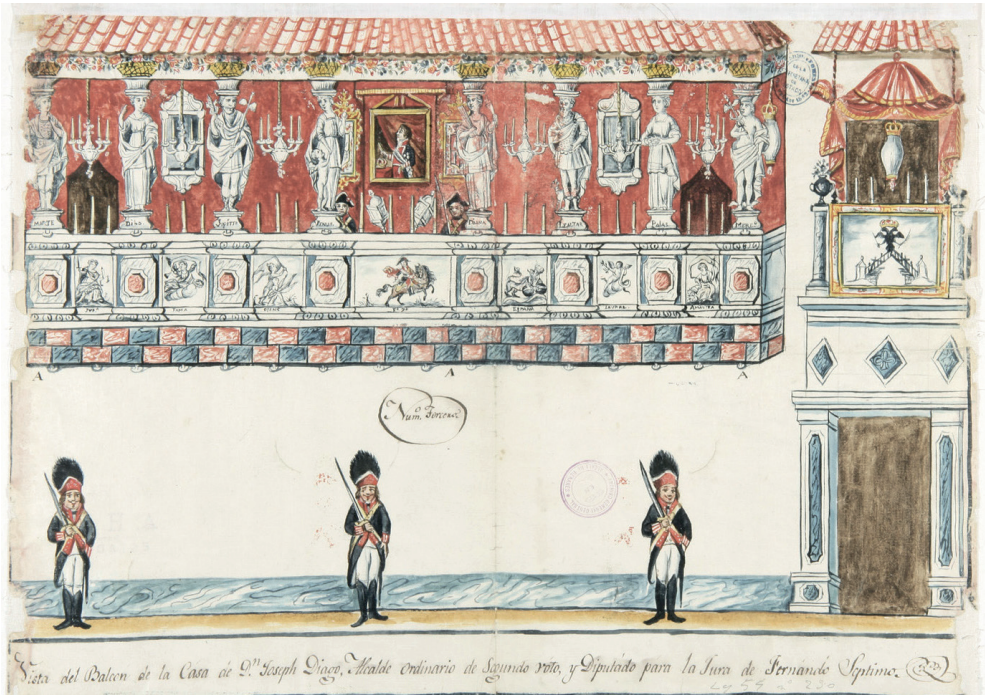


Ilustración 9. Tablado para la jura de Fernando VII en la ciudad de Honda (Archivo Histórico Nacional-Ministerio de Cultura de España). Adaptado de *Entre lo privado y lo público: Vida cotidiana en tiempos de la Independencia*. Exposiciones del Banco de la República.

Sin embargo, las familias más pudientes aprovechaban la ocasión, con miras a obtener títulos de reconocimiento personal, familiar y territoriales, para que, aparte de encabezar las diferentes actividades en la plaza y las calles, ofrecieran y costearan en espacios privados la realización de ritos que seguían la tradición española como bailes, espectáculos taurinos, representaciones teatrales y presentaciones musicales de las que solo podían ser partícipes aquellos que gozaban de los privilegios que les confería la Corona por su estatus social. Mientras que indígenas, afro, mulatos, y artesanos solo eran tenidos en cuenta para la decoración, preparativos y servidumbre con el fin de rendirle también pleitesía al nuevo rey aclamado y jurado.

En cuanto a lo que sucedía en los bailes, Cochrane describe lo que acontecía y se desarrollaba dentro de los mismos:

Rara vez una criolla conoce bien un baile, lo que acarrea más de una burla. De todas maneras, es difícil bailar en una sala tan llena y con un terrible calor. Cuando la noche se vuelve más fresca se acostumbra bailar el vals. Al iniciarse el baile, los hombres se colocan en fila y luego, en frente de ellos, las damas jóvenes. La orquesta por lo general lo toca correctamente, pero con poco arte, y pocas son las melodías que se conocen. (1994b:33)

La cita anterior también permite evidenciar cómo el extranjero a partir de sus juicios de valor sobre los americanos establecía exclusiones aún desde las prácticas dancísticas. Por lo que claramente, al referirse a las criollas de la élite que ingresan a estas celebraciones, se establecía una diferencia entre los europeos y sus modales con las gentes de estos territorios²⁷. De modo que aparecen términos despectivos con referencia al “poco arte” con el que se bailaba o se interpretaban las piezas musicales. Estas afirmaciones empezaron a jugar un papel importante dado que los criollos transformaron y resignificaron muchas de las prácticas dancísticas provenientes de Europa y las impuestas durante la corona para que fueran acordes tanto a su identidad y a su sentir, como a las condiciones geográficas. De forma que el extranjero se refería a los criollos, en cuanto a sus formas coreográficas y sus expresiones, manifestando en la narración su inconformidad con las adaptaciones y ejecuciones que percibía en las danzas, a partir de su visión eurocéntrica. Por lo que también se les atribuyó características como faltos de altas costumbres, poca educación y malos bailarines, debido a que sus modales, tales como escupir constantemente al suelo, comer demasiados dulces y mascar tabaco ocasionaban problemas de higiene bucal, lo que era visto con desagrado y generaba repulsión.

En ese sentido, sutilmente en los espacios de danza, se fueron creando dos visiones: la primera, el deseo de libertad de la burguesía neogranadina que se representaba en el vals y, la segunda, las comunidades en la periferia que mezclaron sus prácticas ancestrales con modos y maneras de la época. En esta línea, Sans menciona que “el vals, por su parte, introduce un elemento totalmente novedoso, revolucionario si se quiere, en el sentido de que anula totalmente el carácter gregario de estos bailes, y crea una modalidad enteramente novedosa, jamás vista en la historia: el baile de parejas enlazadas” (2012:141). Lo que era de gusto entre todas las clases, porque permitió un acercamiento del hombre a la mujer y, así, una comunicación más íntima a través de las miradas, los gestos, los roces, los susurros, entre otros, “desplazándose por el salón sin trazar una ruta de antemano ni mucho menos bajo la dirección de un bastonero” (ídem.). En consecuencia, la llegada de las modalidades dancísticas europeas se vio

²⁷ Las criollas de las que se refiere el general Ingles son aquellas con el mayor nivel y status socioeconómico, aquellas dignas no sólo de ser invitadas sino también, de entrar al baile dada su galantería y exuberantes adornos.

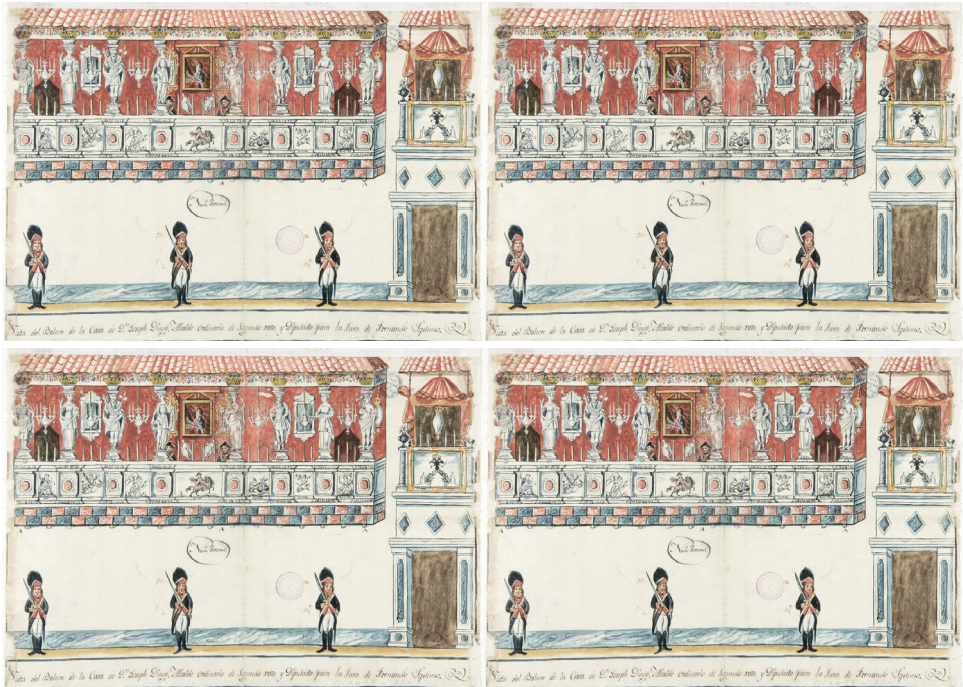


Ilustración 10.s /n

acompañada de cambios en las gramáticas corporales, así mismo, funcionaba como escenario de encuentro donde se trataban asuntos políticos y sociales de la época. Lo cual pudo evidenciarse con la llegada de nuevos estilos artísticos como el vals a fiestas y celebraciones, configurándose como un componente simbólico en la sociedad. Es así como estas danzas europeas constituyeron representaciones donde se vieron reflejadas una serie de prácticas socioculturales, económicas, sociales.

Es decir que la aparición del vals en los salones sociales da cuenta de la reconfiguración del paisaje social que instaló un poder simbólico proveniente de Europa, el cual reflejó unos idearios, unos modos de ser y comportamientos que se exteriorizaron en espacios de celebración sin importar si éstos se daban en casas familiares o palacios presidenciales, evidencia el debilitamiento de las prácticas dancísticas aristocráticas que fueron más herméticas y excluyentes

como el minuet o el rigodón²⁸, lo que implicó un sinónimo de libertad. Como lo expone Cochrane, “las tardes de los días festivos están especialmente dedicadas a las visitas y en las casas particulares se goza de vez en cuando, sin escándalo para la religión, de un bailecito, acompañado por música de piano” (1994b:29).

De esta manera, se evidencia cómo los grupos de más alto rango en la escala social reconstruían lógicas identitarias a partir de su experiencia en el territorio, en el que se dio una mezcla entre la música, la raza y la danza. Esta mezcla es comprendida bajo la categoría: transformación del paisaje, ya que responde a otras dinámicas de vida acontecidas en la periferia. Así podemos identificar, cómo en los momentos de celebración los grupos sociales fueron relegados a la servidumbre que cumplían servicios en la agricultura, en la pesca, en las cocinas, y pasaban a ser músicos, danzantes y meseros. Pues con sus acervos heredados sumados a las costumbres españolas, representadas en instrumentos, vestidos y estéticas, animaban las fiestas desarrolladas en la periferia siendo incluidos como parte de las celebraciones. Como lo menciona el coronel Hamilton (1955):

Por la noche dimos nuestro paseo acostumbrado por la aldea, fuimos a dar a una casa donde había dos muchachos negros tocando violín, una muchacha tocando tambor y un mulato el triángulo. Nos causó gran sorpresa oír a estos músicos morenos tocar algunos vales con gran gusto y expresando el deseo de que salieran a bailar; pronto se formó un círculo y empezó el baile. Mi joven secretario bailó un vals con dos o tres bonitas mulatas y algunos aldeanos bailaron durante una hora o dos. Era muy agradable el ver la manera graciosa de esas niñas de ocho o diez años cómo bailaban, colocando los brazos en forma variada de actitudes elegantes (48).

En las descripciones del baile, en los inicios de la República, hemos encontrado que se hacen alusiones a la participación de personajes que se involucran en la vida social de la periferia tocando violines y bailando vals, reconstruyendo y readaptando gradualmente elementos que eran considerados propios de las costumbres realistas y de las altas clases. Esas atmósferas sociales sirven para dar cuenta de los cambios de referentes. Por ejemplo, el paso de las juras que reverenciaban al rey de España a formas híbridas, es decir, rupturas, sin-

²⁸ El Minuet fue un tipo de danza con características y pasos del ballet que tuvo por origen Francia, el cual era ejecutado por dos personas, donde usualmente se marcaba en un tiempo de $\frac{3}{4}$. Este baile permitía cambios de pareja, donde se seguía un orden jerárquico preestablecido, mientras que los demás danzantes que los acompañaban permanecían observando hasta que llegara su turno. La pareja danzante en turno expresa mediante su movimiento figuras corporales que dan paso al coqueteo, los roces y con la mirada fija. (Campoo Schelotto, 2015).

El Rigodón, derivado de la contradanza, conserva perfectamente su carácter señorial, su estructura de danza de salón. Posee elementos propios de una contradanza cortesana, como son los nombres y formas de los pasos o la figura del bastonero o director del baile, que recibía este nombre debido al bastón con el que marcaba los cambios de pasos, siendo responsabilidad suya la ordenación de las parejas y anunciar a los danzantes los pasos que debían ejecutar (Navarro, 1990).

cretismos, que fueron permeando las diversas capas sociales. Así, el ambiente de la época fue expresado por medio de estéticas y poéticas, que sutilmente van adquiriendo otras lógicas aunadas a un poder simbólico y político en tanto marcos de referencia y representación que soportaron las nacientes ideas de libertad, independencia y emancipación.

En consecuencia, este período devela sucesos determinantes para estructurar el futuro proyecto de Nación, aquí, las prácticas dancísticas y los cuerpos fueron permeados por relaciones de poder y dominación, es decir, formas de resignificar y recrear su interacción con el territorio. En este sentido, podemos considerar que la danza funciona como indicador de un clima social, puesto que los actores se vieron sometidos a la subestimación, el desprestigio y la burla por parte de los foráneos.



Ilustración 11: *Celebración en Valledupar*. Adaptado *Independencia y Mestizaje Musical* de G. Guerra (2016). El Pílon. <https://elpilon.com.co/Independencia-mestizaje-musical-3/>

Algunas consideraciones

La Variación Temporal I se aproximó desde las categorías Independencia, Danza y Sociedad a una serie de dinámicas que tienen que ver con la independencia y el nacimiento de la República en la Nueva Granada, las cuales se manifestaron en la instalación de un poder simbólico desde lo sociocultural, configurando una bien delimitada y marcada exclusión de los nativos de las periferias en los espacios de poder, en los que se negociaba la emergencia de una nación, como también de los espacios de representación cultural en búsqueda de una identidad.

El resultado de esa breve etapa de tiempo en América nos permite ver la construcción de una serie de sucesos que dan paso a revoluciones políticas, militares y sociales, desde donde brotan las nuevas repúblicas independientes del continente americano:

...el final del colonialismo español y los comienzos del período republicano significó algo muy concreto para los sectores populares (...); como muchos asociaban vagamente la Independencia política con la emancipación social, se entendía que había la posibilidad real de expresarse libremente a una escala antes desconocida (González, 2012:69)

Así, es posible entender algunas de las causas que dan paso a la construcción de la nación desde microhistorias que hacen parte de los procesos de Independencia, las búsquedas de identidad y asuntos de la cultura y el poder. Por tanto, los aportes son en primera instancia, la identificación y reconocimiento de las prácticas, cuerpos y representaciones de los bogas, indígenas y afrodescendientes como focos de resistencia, porque a través de la danza vemos reflejado un sentir cosmológico y cosmogónico que fue invisibilizado, negado y oculto por modelos dominantes provenientes de Europa. Sin embargo, al margen de este poder se resignifican, por lo que pueden ser consideradas como resistencia ante el sistema colonial. Lo segundo tiene que ver con las representaciones sociales que reflejan los contrastes entre modos y expresiones de quienes habitaban el centro y la periferia, repercutiendo en una tensión por el reconocimiento de un estatus social, político y cultural.

En ese sentido, las prácticas dancísticas en la naciente república colombiana evidencian una disputa simbólica por el poder, en el que emergen voces y caminos para reflexionar sobre las deudas históricas, desde donde se ha de generar un reconocimiento a aquellas epistemologías juzgadas como inmorales, lascivas y grotescas, pero que representan una resistencia frente al pensamiento occidental. Por tanto, se acude a la *sociología de las ausencias* para sustentar

un reconocimiento de saberes excluidos; así como a la *sociología de las emergencias* para identificar apuestas de los movimientos sociales y señalar cómo estas dinámicas contribuyen a la ampliación simbólica de los significados, los saberes y las prácticas, como posible modo de maximizar la esperanza en contraste con la probabilidad de frustración (De Sousa, 2012).



Imagen 3. Manuel Quintín Lame (en el centro, fumando luego de haber sido capturado por las autoridades colombianas) El Cofre, Cauca, 1915.

Variación Temporal II

De Razones, Migraciones y Otras Rutas
de la Modernidad

A manera de introducción

El Nodo II aborda un radio temporal que busca comprender el control y la apropiación de valores simbólicos y culturales, dados por las disputas políticas producto de la herencia de fenómenos sociales y acontecimientos propios del periodo 1886-1930, los cuales repercutieron en la ruta que transita el capital simbólico de las tradiciones y los procesos de conformación del campo de la danza hasta hoy. Es así como los procesos políticos, sociales y económicos abordados por la Variación Temporal II (en adelante VTII), desde una lectura historicista, cumplen el propósito de comprender dos factores que guardan estrecha relación con la tradición dancística en Colombia: el fenómeno de la migración interna como episodio material determinante y la instauración de la razón moderna.

Los factores mencionados son considerados determinantes porque prepararon las condiciones para la posterior apropiación y secularización de las tradiciones dancísticas. De acuerdo con Tahua: “las danzas tradicionales realizadas por los grupos migrantes de origen rural en las urbes significaban un lazo que unía estos sectores con sus pueblos de origen, aunque éstas se vieran trastocadas en los consecuentes procesos de adaptación” (2019: 16). Conjuntamente, el establecimiento de la razón moderna conduce a la creación de representaciones de las expresiones artísticas y prácticas socioculturales pertenecientes a los grupos poblacionales de origen campesino, indígena o afrodescendiente. Por tanto, el periodo entre 1886-1930 adquiere particular relevancia en la investigación para lo que ha de ser considerado tradición contemporánea en danza, en la medida que “[el] desplazamiento de grandes grupos humanos de la aldea a la ciudad, esto, hacia finales del S.XIX (...) implicó profundas transformaciones para las danzas tradicionales, que pasan a convertirse en lo que hoy se nombra danzas folklóricas” (CdDC).

Ruta metodológica de la VTII

El marco temporal del Nodo II se dividió en dos periodos: (i) de 1886 a 1902, que corresponde al auge del periodo de la Regeneración hasta la Guerra de los Mil Días, y determinó la historia social, política y cultural del país hacia todo el S XX, (ii) de 1903 a 1930, se enmarca en lo que se ha denominado Hegemonía Conservadora, que constituye una época de grandes cambios en la estructura

económica e institucional del Estado, pues da continuidad al proyecto de nación implementado desde el periodo anterior y se extiende hasta el inicio de la República Liberal en 1929.

En una primera fase el rastreo bibliográfico se centró en indagaciones sobre hitos históricos relacionados con temas claves: folklore, mestizaje, migración y cultura; sumado a conceptos que resultarían esclarecedores, tales como: religión, ideología, danza y modernidad. Entre los sucesos políticos y sociales relevantes abordamos la Constitución de 1886 y el Concordato de 1887, los cuales representaron cambios en la estructura del Estado correspondiente al periodo de la Regeneración. En este orden, hacemos pesquisas incipientes sobre la Guerra de los Mil Días; políticas culturales- educativas de la denominada Hegemonía Conservadora; la modernización económica; el surgimiento de levantamientos indígenas y movimientos obreros; además de migraciones y desplazamientos de grupos poblacionales. Lo anterior en el marco de una disputa por el imaginario de nación.

Desde el marco lógico tratado se construyen preguntas claves que posibilitarán develar capas históricas, políticas y culturales del contexto, direccionadas a comprender y evidenciar los efectos del establecimiento de la Modernidad. Esta primera fase arroja tres grandes temas: proyecto de Estado nación, identidad nacional y cultura popular, que, si bien no se consolidaron como categorías emergentes, constituyen el lente a través del cual se observó este nodo temporal. Esto último, sin perder de vista dos elementos primordiales: el establecimiento de la razón moderna y el fenómeno de las migraciones. En este orden de ideas, el análisis crítico del material bibliográfico seleccionado permitió encontrar variables subyacentes de reflexión para el posterior desarrollo de un sistema de comprensión.

En cuanto a la división de los dos periodos históricos mencionados, explicamos a continuación su relevancia:

1. En el periodo de 1886 a 1902 se configura un proyecto político cultural de Estado nación con incidencias específicas en la subjetividad individual y del cuerpo social. En términos de contexto histórico, se destacan dos aspectos: primero, los partidos políticos liberal y conservador proporcionan las características de lo que hemos denominado ideario de nación; segundo, los hechos sociales y disposiciones políticas y económicas condensan la búsqueda del ideal republicano de estado moderno desde la independencia.

Vale hacer hincapié en que a finales del siglo XIX la sociedad colombiana asistía al decaimiento de una época de hegemonía liberal, que pretendió por décadas instaurar los postulados del liberalismo europeo acerca de

las libertades individuales, la propiedad privada, el pensamiento científico, el capital y el trabajo como valores de la nueva ciudadanía. Pese a la influencia que, en su mejor momento, pudo tener la doctrina liberal en las élites dirigentes y académicas, la doctrina del partido conservador continuó robusteciéndose no solo en la clase aristocrática, sino también en una gran cantidad de población mestiza y campesina de fuerte rai-gambre católica.

Así, cada uno de los órganos ideológicos continuó configurando fragmentos de un ideario de nación a través de sus grupos políticos en pugna. Lo anterior, se suscita en vista de que los conservadores radicales ven en la modernización y en la racionalidad científica una amenaza para el orden establecido por el pensamiento teocéntrico, fundamentado por ideas y tradiciones de la fe católica. Sin embargo, aquella modernización introducida por el liberalismo es sustancialmente colonial, puesto que consiste en un discurso que transitó desde la misión evangelizadora del siglo XVI hasta la labor civilizatoria del siglo XIX, y posteriormente constituye la ideología de progreso y desarrollo para el siglo XX (Polo & Gómez, 2019). Cabe mencionar que, estas figuras las hemos de hallar en esencia similar y de manera extrema, en las dinámicas convulsas y de exterminio de las facciones políticas en periodos recurrentes.

En particular, otras formas de producción económica, cultural, organización social, relación con el espacio, formas de conocimiento (orales, míticas, religiosas) pasaron a ser nombradas como superstición y fueron directamente asociadas a un pasado inmóvil, en contraste con el futuro prometedor y cambiante propuesto por la razón moderna. Al respecto, Caballero (2016: 5) toma las palabras de Núñez para describir este dominio epistémico: “Las sanas doctrinas liberales y conservadoras, que son en su fondo idénticas, quedarán en adelante, en vínculo indisoluble, sirviendo de pedestal a las instituciones de Colombia”. Las aparentes diferencias ideológicas guardan un profundo punto de encuentro: aquello que legitima y perpetúa la dominación de unas clases sobre otras. Por consiguiente, la normatividad que entra a regir con la carta constitucional, y se refuerza con la hegemonía del conservadurismo católico hasta los 1929, aparte de moldear lo que será un Estado centralista, institucionalizado y normativo, actuará en favor de la consolidación de una nación plagada de exclusiones, ocultamientos, ausencias.

En virtud de lo anterior, el *ideario de nación* que pretendemos describir como imagen del mundo, fue sólo una más de las formas de lucha histórica por el poder político, de acuerdo con Quijano (2003): el Estado no es más que otra de las formas institucionales de dominación que no

contempla la existencia política de los individuos, los grupos sociales y las comunidades, aunque precisa un proyecto para el control del cuerpo social que estos conforma.

Este período finaliza con la Guerra de los Mil Días como consecuencia del proceso convulso de construcción de nación durante el siglo XIX, un acontecimiento que, paradójicamente, abriría paso a la materialización del proyecto modernizador que marca el camino del país durante todo el siglo XX.

2. El período de 1903 a 1920 acentúa las características de dicho proyecto político y cultural de nación que se erige como hegemónico, a través de procesos de institucionalización de un Estado decididamente conservador en torno a tres ejes: unidad, centralización e intervencionismo. En este período, los gobiernos concentraron todas sus fuerzas y recursos en la recuperación de la estabilidad económica interna después de la Guerra de los Mil Días, abriéndose a la industrialización y con el favorecimiento de la inversión extranjera como parte del impulso hacia el progreso material. Dicha pretensión de “despertar de la nación al progreso, al bienestar y a la libertad” (Quijano, 1994: 219) entraba en contradicción con las prácticas en materia de política social que en general no atendían, o lo hacían de manera insuficiente, las necesidades de educación, salud pública y bienestar de la mayoría de los colombianos.

Junto con el advenimiento de la industrialización y mercantilización de la economía nacional, surgen las principales urbes como nuevos centros económicos que recibirán población campesina desplazada en búsqueda de mejores estándares de vida. Cabe anotar que algunos textos de historia²⁹ señalan una migración voluntaria de campesinos atraídos por los procesos mencionados, al tiempo que describen un panorama de grandes carencias e inequidades en los contextos rurales de la época. Valdría preguntarse sobre el carácter voluntario de dichos desplazamientos, sin embargo, esta pregunta excede los límites de esta investigación. Por otro lado, se organizan diversos frentes de resistencia como el movimiento del líder indígena Manuel Quintín Lame, movimientos de obreros campesinos, de artesanos y la reciente clase obrera de la ciudad, que participaron en la configuración de una agenda política por la búsqueda de derechos laborales, territoriales y sociales.

Abordar este período implica identificar fragmentos o islotes de la tradición, es decir, elementos de estructuras tradicionales que perviven a una serie de factores y colapsos de orden histórico, formas de comprensión de la realidad que generan regímenes de representación y sentido.

²⁹ Bushnell (1994); Tovar (2001); Larosa, M. J., Mejía, G. R. (2013)

Líneas de exploración

Dando paso a una segunda fase investigativa, se generan líneas de exploración a partir de datos que arrojaron los períodos históricos anteriormente analizados:

1. La imagen del mundo que se configura a través de la imposición de un sistema de pensamiento, soportado en la racionalidad de occidente, nos lleva a identificar ideas o valores que sustentan el imaginario social, lógicas de vida, prácticas humanas.
2. Las formas de incorporación/exclusión de campesinos, afrodescendientes e indígenas generadas por los discursos hegemónicos, nos permite identificar dispositivos de las prácticas culturales, así como valores simbólicos que serían instrumentalizados e incorporados como símbolos de identidad en la construcción del estado nación.
3. Los focos de resistencia comprendidos como lugares de enunciación frente a la hegemonía de un sistema político y ante los dispositivos de poder, hacen posible rastrear formas de agenciamiento político, social y cultural.
4. La noción del concepto de cultura popular como categoría de análisis, desde el cual las élites caracterizan las prácticas y valores del pueblo, que a su vez genera y define una idea del sujeto social. En este orden de ideas, la búsqueda se direccionó hacia cómo la invención del concepto cultura popular podría entenderse como parte o consecuencia de la ideologización de la cultura.

De las líneas de exploración anteriormente descritas se desprenden las categorías emergentes: *ideología/cultura*, *proyecto de nación* y *modernidad*, que se han de cruzar estratégicamente con las categorías articulares de la investigación, para configurar el sistema de comprensión y reflexión que se plasma en el mapa estructural³⁰, permitiendo dar cuerpo y condensar la observación crítica del período histórico en cuestión. De ahí que, para encontrar continuidades/rupturas técnicas y simbólicas de la danza en su decurso histórico, nos hemos de centrar en la comprensión de factores de contexto que fueron escenario del “trastoque” sufrido por las danzas tradicionales a causa de desplazamientos, migraciones y el establecimiento de la Modernidad como sistema de pensamiento y de prácticas culturales.

En esta ruta que plantea el mapa estructural, identificamos que la categoría emergente proyecto de nación se soporta en el dispositivo lenguaje-relacionado con la categoría articular poder simbólico- a su vez que subyace a las dimensiones:

30 Ver anexo 1. Variación Temporal II

historia, religión y educación. La categoría ideología/cultura expresa y proyecta un ideario de nación, el cual condensa influencias ideológicas, políticas y económicas, producto de encuentros y desencuentros entre los órganos ideológicos liberal y conservador.

En suma, se presenta una reflexión en un presente continuo sobre los discursos hegemónicos que han tenido continuidad en la nación colombiana contemporánea. En todo esto, las prácticas de la danza con sus narrativas dan cuenta de aquellas márgenes y exclusiones que constituyen nuestra historia, evidenciando herencias y afectaciones sobre los cuerpos contemporáneos, los modos de expresión, e incluso toda una manera de concebir y describir la realidad.

Nota: vale mencionar que la categoría emergente modernidad posee el carácter y condición de asociar las otras categorías y, con esto, todos los dispositivos y dimensiones que ellas albergan.

Del control de significado al a un ideario de nación

El presente apartado aborda aspectos referentes a la configuración de la nación colombiana³¹ en el periodo comprendido entre finales del siglo XIX y principios del XX, que, para efectos de la VT II, es entendida como sentido y búsqueda de unidad de un grupo humano que responde a una de idea de sujeto social desde lo político y cultural. Dicha búsqueda se realizó con el propósito de cohesionar la nación (casi) cien años después de la Independencia de 1819, para lo cual fue necesario crear y consolidar una identidad nacional. Lo anterior se desarrolla desde la base de que la construcción de las naciones latinoamericanas estuvo en directa relación con la formación de los Estados, es decir, la necesidad de una estructura política que diera soporte a los bienes materiales e inmateriales del territorio.

A mediados del siglo XIX esta construcción de los Estados nacionales respondió a un proceso de cambio en el paradigma civilizatorio, por una parte, influenciado en gran medida por el liberalismo clásico (como lógica económica y ciencia de la administración) que transmuta en racionalidad política³². Por otra parte, estuvo soportado en un andamiaje colonial todavía poderoso, expresado en sociedades jerarquizadas, división racial del trabajo y formas de explotación

³¹ En América Latina y en Colombia el término de Nación ha tenido varios sentidos según el momento histórico: primero una connotación natural (lugar de nacimiento), luego territorial geográfica. Posteriormente, desde la Independencia, adquiere un sentido institucional bajo un gobierno. Pero es en 1884 que adquiere un carácter político y cultural (Erazo, 2008).

³² Sus pilares fundamentales son la libertad y autonomía individual, la limitación del papel del Estado en la vida civil y las relaciones económicas, la protección de la propiedad privada, la igualdad ante la ley sustentada en el Estado de derecho, la separación de poderes y la tolerancia de credos.

económica centralizadas; las cuales, propiciaron desigualdades dentro de la población y la exclusión de aquellas comunidades cuyas prácticas no concor- daban con dicho paradigma. En el caso de Colombia, ese Estado o aparato, que permite la materialización de la nación mediante sus instituciones, cumplió el rol de concretar la ideologización particular de dos fuerzas de nuestra historia política: la liberal y la conservadora. Dos interpretaciones y tendencias sobre una concepción del mundo, del cuerpo social e individual, que obedecen a la racionalidad de occidente, lo cual incide en los mecanismos que dieron forma a una nación imaginada, por encima de la nación real.

De acuerdo con lo anterior podemos afirmar que esta idea de nación se con- solida sobre unas directrices políticas en constante disputa entre las dos fuerzas ideológicas que buscaban darle su propio significado. Dos interpretaciones y tendencias sobre una concepción del mundo, del cuerpo social e individual, que obedece a la racionalidad de occidente y, por tanto, excluye diversos siste- mas de pensamiento y creencia. A partir de lo cual reconocemos en ese ideario una deuda histórica con el capital cultural de las comunidades indígenas, afro- descendientes y grupos sociales excluidos. De hecho, aspectos fundamentales para comprender nuestros lugares de enunciación desde la danza están dados por una acción reflexión crítica acerca de cómo se consolidan esas ideas sobre la identidad y los sistemas simbólicos que sustentan el ideario de nación.

En estos procesos de conformación de la nación consideramos la impor- tancia de profundizar sobre el lenguaje como dispositivo que subyace a tres componentes fundamentales: historia, religión y educación, los cuales mate- rializan el proyecto de nación establecido a través de los órganos ideológicos nombrados.

(I) Lenguaje y poder simbólico: recursos para comprender la construcción de la nación colombiana

El uso dado por los órganos ideológicos al lenguaje como dispositivo de control, se evidenció en diversas políticas cuya función primordial se soportó en las dimensiones de: historia, religión y educación, que, parafraseando a Era- zo, se fusionan y dinamizan para llevar a cabo un propósito claro, fabricar un proyecto político y cultural que modele las prácticas y perspectivas cognitivas y, con esto, unas tecnologías del cuerpo (2008: 41). Así, se pretende utilizar el lenguaje para inventar una nación, de esa manera imponer y difundir las ideas generadas por quien domine su uso y gramática.

Lo anterior se evidencia en una serie de hechos históricos y tejidos sociales, políticos y culturales enmarcados en el periodo denominado Regeneración (dé- cada de los 80s del siglo XIX). Este es un término generalizado que significaría,

literalmente, hacer que se cambien y transformen hábitos y/o conductas consideradas perjudiciales moralmente. Según nos afirma López (1935), con este término se nombran los gobiernos que direccionaban en Colombia, para ese momento, y que definen directrices hacia un tipo de desarrollo cultural e intelectual, como promesa repuesta contundente ante el fracaso que habría tenido el ideal de los radicalistas esto, desde la óptica de conservadores y liberales moderados.

El Monstruo de la Regeneración muestra el avance de la gráfica crítica en Colombia. El dragón con la cara de Manuel Antonio Sanclemente, presidente de la República entre 1898 y 1900, en cuyo pecho penden dos cabezas: la de José Manuel Marroquín, su vicepresidente, (la tragedia) y otra no identificada (la comedia). El monstruo sostiene una cuerda de la que pende ahorcada una mujer, Colombia. Las caras de Rafael Núñez, líder de la Regeneración, y de otros personajes se encuentran impresas en su cuerpo a manera de escamas. Un enjambre de abejas —la Policía secreta— sigue al monstruo que está sobre un sarcófago que contiene cuatro lápidas donde están inscritos nombres de las víctimas de la persecución del Gobierno. (Gonzáles, s.f.)



Ilustración 12. El monstruo, la Regeneración. Darío Gaitán (c 1870-1904). El Mago, caricaturas-crítica-política, segunda época, nº 16, Bogotá, marzo 27 de 1898. Biblioteca Luis Ángel Arango

En particular, dichas directrices se configuran y consolidan en el pacto político/cultural de la Constitución de 1886, en el cual se inicia con fuerza la ejecución del denominado proyecto de nación, que determinó las maneras de existencia, pertenencia y participación de individuos y grupos sociales en el Estado nación durante todo el siglo XX. En efecto, la estrategia político/cultural y de fortalecimiento fue poner la lengua española en un nivel superior, podríamos decir, como parte de un *modus operandi* de violencia epistémico/ideológica. Las élites académicas impusieron un entramado lingüístico que responde a su idea de “verdadero lenguaje”, en contraposición a la “comunicación simple y rudimentaria” de las clases sociales iletradas, lo cual pone de manifiesto la función legitimadora que cumple el lenguaje autorizado y, con esto, un poder simbólico que proporciona la aceptación social, al otorgar valor a unos determinados discursos y/o narrativas. Esta distinción también se extiende y aplica al lenguaje corporal, de modo que se atribuye el carácter de civilizadas a determinadas técnicas de movimiento en antagonismo con aquellas salvajes, bárbaras, practicadas por algunas comunidades. Lo anterior, otorgaba un beneficio adicional a las élites políticas, académicas o de clase: el poder de representarse y ser representado. En esta alusión al poder que se instala desde el lenguaje verbal y corporal surgen las preguntas sobre ¿qué otorga el valor? y ¿cómo se nombran esta suma de costumbres, creencias y prácticas de las comunidades?

Reiterando, esta cultura colonial hispánica impuso la esencia de un lenguaje oficializado, sujeto a una religiosidad católica, así como a un régimen de representación de la realidad y el cuerpo que exaltó una perspectiva articulada al “buen uso de la gramática” y del “registro adecuado del habla”. Es decir, una idealización del lenguaje de los letrados y de la élite que tiene acceso a la educación, relegando las expresiones producto del mestizaje a lo vulgar u ordinario. De esta manera, se puede afirmar una colonialidad del lenguaje que, parafraseando a Veronelli, justifica una jerarquía raza/lenguaje, lo cual hace presuponer a los colonizados como seres inferiores no solo racial, sino intelectualmente, con lo cual se cumple un epistemicidio extendido a las esferas de lo cultural (2016: 47). Finalmente, señalamos que el lenguaje en sus distintas dimensiones: lingüístico, visual, corporal, gestual, se comprende como dispositivo de poder inscrito en distintos ámbitos del engranaje social e histórico. Por tanto, es susceptible de ser instrumentalizado por los grupos u órganos ideológicos dominantes, lo que implica directrices en las geopolíticas del conocimiento, así como en las tecnologías del cuerpo (modos de expresión, formas de interpretarlo).

(II) Nación e Ideario en Colombia

Una nación es una invención histórica, creada por discursos, enunciados y prácticas en constante debate que, merced a una identidad, ha desempeñado para nuestras latitudes un papel políticamente instrumental. Como bien enuncia Erazo M, se necesita una nación creada e instalada para que el individuo se *imagine* que es parte de una *comunidad* pese a las desigualdades y explotaciones que existen al interior y de las cuales es objeto (2008: 39).

Desde la independencia, esta nación fue concebida como una capa homogénea que cubriera a todos los grupos sociales bajo un sentido compartido de “nación colombiana”. Durante el siglo XIX, con base en el poder simbólico que se le atribuye al lenguaje, se establece un proyecto comunicativo que sirviera de difusor de elementos “constitutivos” con la presunción de formar una unidad y garantizar la cohesión del pueblo hacia un proyecto singular e idealizado. Sin embargo, lo cierto es que quienes detentan el poder, y lo ejercen desde una situación legitimada, lo hacen para una nación imaginada que, como afirma Erazo, “nada tiene que ver con la realidad social, cultural del país” (2008:42).

Los criollos burgueses generan una cultura de exclusión de las comunidades indígenas y afrodescendientes, campesinos y grupos sociales marginales³³. De ahí que el “ser colombiano” es una identidad que no logra consolidarse como fenómeno social de unidad, porque existen multiplicidad de territorios no dimensionados, cosmovisiones no reconocidas, lenguas no oficiales y diversas formas de *habitar* y de *ser* no contempladas en la nación imaginada. Existen identidades que coexisten, aunque muchas de ellas sean confinadas por los discursos dominantes al lugar de la diferencia o del pasado, esto último sería determinante en cuanto a la denominación de *folklor* para las danzas tradicionales. En consecuencia, se configuró un ideario de nación que aún hoy es una apuesta y un proyecto de Estado³⁴ para que un cuerpo social se identifique con los principios y valores de ese *habitar* y *ser*, basado en la *racionalidad occidental*, que no reconoce el *otro*, y es traducido en un ejercicio de poder donde las élites (políticas, económicas, sociales, académicas) objetivaron valores simbólicos constitutivos de nación e identidad nacional para toda la población.

³³ La noción de “marginal”, en su concepción más abstracta, remite a las zonas en las que aún no han penetrado las normas, los valores ni las formas de ser de los hombres modernos. Se trata entonces de vestigios de sociedades pasadas que conforman personalidades marginales a la modernidad (Germani, 1962).

³⁴ “[...] la nación (esto es, la presencia de una cultura que le da unidad a una comunidad humana), no existía cuando el Estado (las instituciones que perfilan esa unidad) se formó por primera vez; y así, lo que surge de las profundidades de la historia republicana de Colombia es el hecho admirable de que fue el Estado el que hizo posible una nación.” (Larrosa; Mejía, 2013: 85)

Así pues, la nación implica no solo cierto consenso ideológico, sino también determinados sistemas de comprensión y representación que rigen las prácticas de vida. En este sentido, la categoría *folklor* responde a un acomodo dentro de esos regímenes occidentales, suprimiendo el carácter orgánico de las danzas tradicionales. En lo anterior se condensa la *lucha por el control del significado*. A su vez, estas fuerzas ideológicas que se trasladan y se instalan en los cuerpos se convierten en herencias y patrones culturales que delinean una identidad inconsútil –sin quiebres– generando que las distintas formas de identidad se alineen a dichos regímenes de construcción. Para el caso, se nombra la Constitución de 1886 como el documento matriz que organizó e integró las normas que materializaron esta ideologización de un *statu quo* que modela una vida cuyo sustrato es la castración cultural.

|| Ideario de nación: los signos de la exclusión

La nación puede comprenderse como una invención histórica, creada por discursos, enunciados y prácticas en constante debate, que se sitúa en un territorio con *raíces específicas y lenguaje propio*, lo cual otorga una identidad. Es decir, una serie de unidades simbólicas y relatos que por convención constituyen y alimentan el imaginario colectivo. Podemos afirmar que, los componentes simbólicos que configuran la identidad de una comunidad son susceptibles de ser manipulados e instrumentalizados, trastocando con esto la descripción de la realidad de dichas poblaciones. Como bien enuncia Erazo, se necesita una nación “creada e instalada para que el individuo se imagine que es parte de una comunidad pese a las desigualdades y explotaciones que existen al interior” (2008: 37), y de las cuales es objeto.

Desde la Independencia, esta nación fue concebida como una capa homogénea que cobijara a todos los grupos sociales bajo un sentido compartido de “nación colombiana”. Es durante el siglo XIX, con base en el poder simbólico que se le atribuye al lenguaje, que se establece un proyecto comunicativo estatal como difusor de elementos identitarios, con la presunción de garantizar la cohesión del pueblo hacia un proyecto singular e idealizado. Por consiguiente, fue el Estado³⁵ el que mediante políticas e instituciones impuso una forma de habitar y ser en el territorio, como afirman Larrosa & Mejía:

³⁵ De acuerdo con Palacios, referenciando a Philip Abrams en torno a la noción de estado, señala: “<< El estado no es la realidad detrás de la máscara de la práctica política. Es la máscara misma que nos impide ver la práctica tal como es>>. Con esta frase memorable, inspirada en el materialismo de Bentham – pensador influyente en líderes liberales de la Sudamérica recién independizada de España –, Abrams abre un campo de análisis para explicar la diferencia entre el concepto del estado y lo que efectivamente hacen quienes lo manejan. El primero es un concepto *ad hoc*, falaz, pues crea ilusiones y fantasías que utilizan los grupos dominantes para encubrir sus intereses. Bajo la falacia el estado se presenta como una institución neutra, separada de la sociedad” (2015: 11).

[...] la nación (esto es, la presencia de una cultura que le da unidad a una comunidad humana), no existía cuando el Estado (las instituciones que perfilan esa unidad) se formó por primera vez; y así, lo que surge de las profundidades de la historia republicana de Colombia es el hecho admirable de que fue el Estado el que hizo posible una nación (2013:85).

Se configura entonces un ideario de nación basado en la premisa totalizante: una nación en *pos del desarrollo* con un claro paradigma eurocéntrico; una concepción de progreso en torno a intereses del Estado, en detrimento de las comunidades y de la naturaleza, con esto, de su sistema de creencias y costumbres. Al interior de esta premisa, y como piedra angular de la misma, aparece la forma y figura de *ciudadanía* como manera de gobernar sociedades mestizas que funcionó desde una “presunción formal de igualdad jurídico-política de los que habitan en el espacio de dominación y de desigualdad en los demás ámbitos del poder” (Quijano, 2000:2). Esto evidenció la profunda dicotomía a la que se enfrentaban las comunidades que, dada su pertenencia a la nación, debían seguir sus leyes e instituciones, que promulgaban la falsa idea de equidad, mientras sufrían situaciones de desigualdad económica, política, social.

Lo anterior corresponde a una idea de desarrollo legitimada por el tránsito a la modernidad, donde la búsqueda por configurar un cuerpo social igualitario y homogéneo constituye un signo de exclusión expresado en instituciones que dirigieron la conducta de los actores sociales. Este sistema pretende adjudicarle autonomía al individuo en el ejercicio de sus libertades (políticas, culturales, económicas, etc.), únicamente a través del respaldo de la administración estatal. De este modo, el cuerpo individual es modelado por una serie de normatividades que lo rigen en su experiencia de vida.

Dado el indudable lugar de la religión como factor de cohesión y unidad, la iglesia católica como institución tuvo tal nivel de injerencia en el orden social, que podemos hablar de una *teocracia* con posibilidad de censura a todo aquello que se alejara de la moral cristiana. Con esto, cabe destacar:

- a. La inclusión de contenido religioso que se le imprimió a las fiestas y conmemoraciones patrias.
- b. La consagración de la República al Sagrado Corazón de Jesús en 1902 y la coronación de la Virgen de Chiquinquirá como Reina de Colombia en 1910³⁶. Dos eventos profundamente arraigados en el imaginario de nación hasta el presente.

³⁶ En medio del sexto gobierno del período conocido como la hegemonía conservadora, con este acto se reafirma simbólicamente la unión entre iglesia y Estado, el poder clerical dentro del poder público, características que seguirán dirigiendo las decisiones y actuación del gobierno y sus instituciones hasta la actualidad.

- c. La presencia sostenida de iglesias en toda la geografía del país (centro y periferias) afianzando el proceso “civilizatorio”.

Hacemos énfasis en que las anteriores características de este ideario son cimientos o pilares sobre los cuales se orienta el proyecto de nación para sostener una estructura de dominio instalada en los cuerpos individuales a través de políticas de *blanqueamiento*, homogeneización cultural, *biopolíticas de poder*, etc. De esta manera, los criollos promueven o institucionalizan una cultura de exclusión de las comunidades indígenas y afrodescendientes, campesinos y grupos sociales marginales³⁷ que configuraron una cultura caracterizada por principios y valores de habitar y ser, basados en la racionalidad occidental, a la cual se debieron adscribir los habitantes del territorio aun cuando no se identificaban con ella o no respondía a sus necesidades. A su vez, estas fuerzas ideológicas que se trasladan y se instalan en los cuerpos, se convierten por último en herencias y patrones culturales.

Así pues, el “ser colombiano” es una identidad que no logra consolidarse como fenómeno social de unidad, dado que existen multiplicidad de territorios no dimensionados, cosmovisiones no reconocidas, lenguas no oficiales y diversas formas de habitar y de ser no contempladas en el ideario de nación; identidades que coexisten, aunque muchas de ellas sean confinadas por los discursos dominantes al lugar de la diferencia o del pasado. Podríamos afirmar entonces que quienes detentaban y ejercían el poder, lo hacían para una nación imaginada que, como afirma Erazo, “nada tiene que ver con la realidad social, cultural del país” (2008:42). Cabe señalar que esto lo podemos hacer extensivo al presente.

Un ejemplo de lo anterior puede identificarse en fenómenos sociales decisivos para la nación como la disolución de algunos resguardos indígenas. En general, aunque las dinámicas modernizadoras aparecen desde la entrada de la República, estas se consolidan e impulsan en las últimas décadas del siglo XIX, con las características del libre cambio, el proteccionismo estatal, la inversión extranjera y la industrialización (Bushnell 1994; Madrigal 2012; Vega 2006; Pérez 2008). En línea con lo anterior, los postulados liberales en materia de propiedad privada y provecho individual (con miras a la incipiente industrialización del sector agrícola) eran incompatibles con la existencia de formas comunales de posesión de la tierra. De esta manera, los resguardos fueron considerados un impedimento para la modernización, para lo cual se acudió tanto a medidas jurídicas como a políticas de reducción de los indígenas a la “vida civilizada” a

³⁷ La noción de “marginal”, en su concepción más abstracta, remite a las zonas en que aún no han penetrado las normas, los valores ni las formas de ser de los hombres modernos. Se trata entonces de vestigios de sociedades pasadas que conforman personalidades marginales a la modernidad (Germani, 1962).

través del adoctrinamiento católico, pero también a desaparición forzada o exterminio. Lo cual, como se mencionó, condujo a procesos de disolución de los resguardos, que implicó cambios sustanciales en las formas de vida comunales (ceremonias y tradiciones), creando una concepción sobre las prácticas de dichas poblaciones, que insertas y situadas en el ámbito de las urbes, pasarían a la denominación de cultura popular y folklor.

Como correlato a la incorporación forzada de los grupos indígenas a la nueva modalidad económica y social, en los altiplanos y provincias del interior los grupos indígenas soportan la *violencia de la asimilación a una creciente economía capitalista, para lo cual fueron transformadas en sociedades campesinas arrinconadas en el minifundio o en la aparcería, en la hacienda o en el terraje* (Muses, 2011). Esto, produjo oleadas de campesinos migrando del campo a la ciudad, en búsqueda de una mejor calidad de vida. Posterior, en calidad de ciudadanos y en algunos casos como grupos desplazados, se vieron obligados a entregar su tierra, sus recursos y su fuerza de trabajo. La pérdida del territorio significó, en algunos casos, la desaparición de expresiones culturales y legados, en otros casos, entrar en procesos de sincretismo y giros radicales en su sistema simbólico y lingüístico. En síntesis, para las comunidades indígenas, este ideario de nación se presenta como una nueva *descripción de la realidad*, que sustituye su cosmovisión y cosmovivencias.

Lo anterior puede enunciarse como efecto del proyecto civilizador desplegado sobre los grupos indígenas: sus territorios, sus construcciones materiales, técnicas, subrepresentaciones simbólicas y la afectación de la gramática de los cuerpos. Así, dichos cambios dieron origen a la categoría folklor, como una respuesta al acomodo de las prácticas artísticas y culturales dentro de esos regímenes de representación occidentales, suprimiendo el carácter orgánico de las danzas tradicionales. Adicional a ello, con el fin de evitar las incipientes revoluciones sociales en respuesta a las injusticias y desigualdades, éstas mismas prácticas serían ideologizadas para servir como elementos identitarios a los gobiernos de turno. En lo descrito, podemos afirmar, se condensa la lucha por el control del significado.

En resumen, la nación implica no solo cierto consenso ideológico, sino una negociación de sistemas de comprensión y representación de las prácticas de vida. En el caso colombiano, lo que se impuso fueron modos de vida basados en la racionalidad occidental, a través de instituciones y políticas coherentes con las dinámicas modernizadoras³⁸. Con lo cual se promovieron profundas desigualdades y rupturas en el tejido social de las comunidades, instaurando

³⁸ Para el caso, se nombra la Constitución de 1886 como el documento matriz que organizó e integró las normas que materializaron esta ideologización.

un *statu quo* que modela una vida cuyo sustrato es la castración cultural y/o epistemicidio.

Una idea de sujeto

Comprendemos la idea de sujeto como un tener que ser, definido tanto por leyes sociológicas, como por cánones o estándares específicos que responden a un imaginario de nación, proveniente de élites políticas, económicas y sociales, cuya situación legitimada de poder les permitió implantar sus propios valores como referentes del denominado tipo colombiano.

Tomando los planteamientos de Pérez (2015), podemos afirmar que los recursos utilizados por las élites criollas para definirse como grupo social dominante estaban asociados a la identificación con el proyecto liberal ilustrado. De ahí que los autodenominados “notables nacionales” (políticos, militares, sacerdotes, escritores, científicos y artistas) se mostraran a sí mismos como “hombres elegantes, pensadores e inteligentes”, teniendo como modelo base la imagen de los colonizadores. Cabe notar que, con la instauración de la razón moderna, se exaltaron las capacidades intelectivas del pensamiento representadas por un *sujeto letrado*, alfabetizado o ilustrado, a su vez que se dio lugar relevante a valores de la moral cristiana como la “benevolencia e indulgencia”, los cuales constituyeron un tamiz con el cual medir la conducta o el comportamiento aceptable de los individuos.

La privatización de la cultura funcionaría como elemento de cohesión “entre iguales”, es decir, entre quienes detentan el poder. Por tanto, constantemente se generó o reforzó la exclusión de comunidades orales o de “comunicación simple” y de sectores populares obrero-campesinos en pleno proceso de formación (Madrigal Garzón, 2012). Lo anterior es principio de una jerarquización que ubicó a los actores sociales en el rango de distancia entre lo bárbaro y lo civilizado, lo cual definía quiénes podían llegar a ser ciudadanos y quienes estaban relegados de tal posibilidad.

Consideramos importante mencionar qué ocurría en la época con el concepto de raza, como criterio de jerarquización social, noción legitimadora de dominación de unos sobre otros y referente de auto representación. Bajo este concepto se han constituido identidades útiles a la colonialidad del poder. Se retoma una noción particular, promulgada por Miguel Antonio Caro, acerca de la existencia de una *raza latina* con la cual pretendía crear un todo unificado que le diera sentido a la presencia de los diversos grupos sociales en la nación, bajo la idea cristiana de unidad humana, según la cual “todos nacemos iguales

ante Dios”. Para Caro la raza latina³⁹ no se refería a una casta, sino a un conjunto de pueblos y familias que se mezclan y se identifican en virtud de una idea “y ésta es la idea católica [que comprende] dogmas, tradiciones y afectos”. Por lo tanto, los grupos humanos “no cristianos” o con cualquier otra creencia se alejaban de esta humanidad. Particularmente esta concepción de raza servirá para justificar todas las acciones de adoctrinamiento, evangelización y civilización de los grupos sociales mediante las misiones católicas en todos los territorios.



Ilustración 13. Un provinciano conduce a su hijo al colegio, Ramón Torres Méndez. Colección de Arte del Banco de la República, 1860.

³⁹ Esta hipótesis es ampliamente trabajada por la autora Amada Pérez en “Los conceptos de raza, civilización e historia” en la obra de Miguel Antonio Caro (2008), en la cual expone las características espirituales de esta raza y su fundamento en la idea del catolicismo como único pensamiento “verdadero y universal”.



Ilustración 14. El Recluta. Dibujo de Urdaneta; grabado de Rodríguez 1886. Tomado de Revista Credencial Historia, nov. 2012

Desde que un indiecito asoma las narices en este valle de lágrimas, y ve por uno de los rincones de Boyacá la luz pública (que es la peor de las luces), puede contarse como candidato para mártir patricio, para cimiento de gobierno, para víctima de guerra.

(Francisco de Paula Carrasquilla citado en Pérez, 2015) |

Dispositivos para la construcción de valores culturales y simbólicos en los sujetos

Este apartado trata los diferentes dispositivos puestos en marcha por las élites en el poder para la modelación del cuerpo social colombiano, de acuerdo con las pautas enunciadas anteriormente. Se analizan los dispositivos: religión, educación e historia, como elementos del proyecto de nación. A través de estos dispositivos se configuraron sujetos individuales, parte de un cuerpo social, que sirvieran a los valores culturales y simbólicos de las líneas modernas bajo las que se construía la nación colombiana. Esto fue posible gracias al uso del lenguaje como elemento dinamizador y potencializador de dichos dispositivos.

Previo a analizar estos dispositivos, es necesario señalar el papel del lenguaje como facilitador de su éxito y reproducción subsecuente. Justamente, apoyada en la colonialidad de lenguaje, Veronelli nos comenta que, si la idea de raza construyó la percepción de los colonizadores, entonces “los colonizados debieron resultarles seres no humanos o menos que humanos y, por ende, seres sin capacidad de establecer una comunicación dialógica racional, es decir, sin lenguaje” (2015:5). En este sentido, se abren paso las afirmaciones acerca de la lengua española como un “verdadero lenguaje”, digno de ser difundido, en contraste con una “comunicación simple y rudimentaria” que supuestamente tenían las gentes nativas y, que debía ser eliminada, ya que era incapaz de constituir una comunicación racional que pudiera expresar conocimiento.

De acuerdo con lo anterior, las élites en el poder acudieron a la *producción discursiva de saberes* fundamentada en la “preeminencia” de la lengua española, para lo cual, fue necesario elevarla al status de “lengua verdadera” por medio del establecimiento de una gramática, lo cual permitió su enseñanza y reproducción. Al respecto, Veronelli, comenta:

Darle a la lengua castellana un *ars grammatica* [Cursivas propias] era hacerlo ascender del estatus de lengua vulgar –porque las lenguas vulgares no tenían necesidad de una gramática–. Una gramática es un instrumento para enseñar una lengua. Darle a una lengua una gramática presupone, primero, que esa lengua se va a enseñar y, segundo, que es importante que se aprenda. ¿Presupone también que, a diferencia de las lenguas vulgares, esta lengua puede expresar conocimiento? Las lenguas vulgares se aprendían en las calles. El castellano iba a ser enseñado en las escuelas, como el latín y el griego (2015: 6).

En otras palabras, se buscaba la modelación de un sujeto social basado en las pautas establecidas por la ilustración y la racionalidad de occidente, fundamentados en el carácter del español como lengua verdadera. Esto, dio como resultado la eliminación de la mayoría de las lenguas nativas a través de prácticas de aculturación. Lo anterior permite entender el fundamento sobre el cual se cernían las prácticas civilizadoras que, a diferencia de las prácticas coloniales que exterminaron cuerpos y culturas completas, buscaban el adoctrinamiento y reconfiguración de lenguas y culturas indígenas y afrodescendientes. Así, esto último permite entender cómo se configuran espacios de severa diferenciación entre los agentes “letrados, educados, civilizados” y aquellas comunidades catalogadas como bárbaras, en categorías jurídicas de taxonomía incomprensible.

De esta manera, la etiqueta de “comunicación simple” estaba basada en una concepción moderna de lo que sería la “expresividad primitiva” y por tanto sin la capacidad de expresar conocimiento, estatus que sí pudiese tener la lengua española –desde el punto de vista eurocéntrico del lenguaje– al gozar de una conexión de su gramática, la civilización y la escritura con el saber y la razón.

A continuación, enunciaremos algunas de las dinámicas que ponen en marcha los procesos de asimilación y reducción a la vida civilizada de los grupos históricamente excluidos dentro del territorio, mayoritariamente las periferias.

La religión, profesar en la lengua verdadera Primer dispositivo

Según Jaramillo Uribe (2008), Miguel Antonio Caro rechazó numerosas “posturas modernizadoras” (38), pues además de defender un ideario católico atacado por estas posturas, estaba convencido firmemente de que nuestro origen cultural era la tradición española, de la que indudablemente se hereda la religión católica y el idioma español. En este sentido, la institucionalización de la iglesia en relación directa con el Estado materializaba un dispositivo que operaba en varios ámbitos de la vida cotidiana de los ciudadanos, por medio de una suprema vigilancia del sistema educativo y múltiples misiones evangelizadoras. Con el fin de edificar una nación plenamente confesional católica se configuraron territorios misionales y de adoctrinamiento, para que se transformaran y redujeran las condiciones de “barbarie” de los cuerpos que no pertenecían a aquella gente ilustrada, distinguida por características espirituales del catolicismo y, con esto, comunidades nativas, indígenas y afrodescendientes fueron reducidos a la civilización.

Así, se dio entonces una integración de naciones indígenas, de sus saberes y prácticas, a un conjunto de mecanismos de asimilación cultural, alfabetización y adoctrinamiento liderado por las instituciones religiosas conformadas para tal fin (misiones, congregaciones, diócesis). Con el Concordato de 1887

esta labor civilizatoria es adjudicada a la iglesia, con toda potestad para infligir acciones no solo de educación, sino de control y “protección” (acciones penales), acompañado de políticas de mezcla forzosa con vecinos no indios para “facilitar el mestizaje tanto racial como cultural”. Todo lo anterior con el supuesto de lograr su incorporación gradual a la categoría de “ciudadanos”. Esto, en algunas regiones como Orinoquía y la Amazonía “contribuyó en gran medida a otra forma de etnocidio, por la vía de la evangelización y del sometimiento espiritual de los salvajes” (Mueses, 2011: 217).

Todo esto evidencia cómo la élite política colombiana utiliza la religión como instrumento de legitimación del Estado y ayuda a su consolidación social para obtener el control ideológico (Madrigal Garzón, 2012). Este planteamiento evidencia el poder simbólico del lenguaje articulado a la dimensión religiosa y, por ende, a los mecanismos que se materializaban para producir una cultura nacional cegada y sometida a los dogmas del clero católico. Como menciona Mesa (2013):

La Iglesia católica siguió, hacia el siglo XX, bien fundada y respaldada en las mentalidades que había construido de tiempo atrás y que siguió recreando, según las circunstancias modernas, para mantener un puesto decisivo en la nueva sociedad, y para asegurarse también que el Estado y sus ciudadanos, la mayoría creyentes, no estuvieran por fuera de la órbita de su doctrina y de su acción (20).

Así, basados en una supuesta superioridad de la lengua española y su estrecha relación con la religión católica, el Estado colombiano propendió a sumar fervientes creyentes a la causa católica como forma de dominación y control de los diversos habitantes del territorio, bajo el argumento fundado de unificación del pueblo.

Historia, mitos y representaciones (des)legitimados: Segundo dispositivo

La Modernidad, que instala una nueva forma de ver el mundo, permite la invención histórica de un proyecto de nación marcado por una representación de la realidad engendrada en valores simbólicos y culturales de una particular concepción del tiempo —homogénea y lineal—. Dicha invención histórica se construye y plasma de manera conveniente, y excluyente, lo que la convierte en dispositivo que crea regímenes de representación: narraciones, mitos, discursos, etc. legitimados por las élites criollas. De acuerdo con Castro-Gómez (2010):

Imaginando estar ubicados en una plataforma neutral de observación, los criollos “borran” el hecho de que es precisamente su preeminencia étnica en el espacio social (la limpieza de sangre), lo que les permite pensarse a sí mismos como habitantes atemporales del punto cero, y a los demás actores sociales (indios, negros y mestizos) como habitantes del pasado (59).

El principal mecanismo de legitimación del discurso fue instaurado por la naciente Academia Colombiana de Historia, que impulsó el nacionalismo con el fin de formar y fortalecer las instituciones que concentraran la autoridad para determinar lo que sería la historia oficial y el eje de supervivencia de ciertos valores a través del decurso histórico. Respecto al nacionalismo fomentado la Academia, Erazo (2008) menciona:

La Real Academia de Historia, en 1950, expide licencia para que se publique y enseñe a los niños la “Cartilla Moderna de Historia de Colombia” elaborada por Bermúdez Ortega y Ortega Paris, cartilla que en su “Lección Preliminar”, pregunta tres, dice: “¿Con qué fin estudiamos la Historia de Colombia?” La respuesta para recitar por los estudiantes deberá ser: “Con el fin de aprender cuáles son los hombres y los hechos que más han influido en la formación y organización de nuestra patria” [...] Todas las respuestas van encaminadas a que los niños amen la patria hasta la muerte; se debe ser patriota antes que hijo o padre; su deber patriota está por encima de todo (49).



Ilustración 15. El baile de Kabraia. De Brettes, J. Compilador Juan Camilo Niño. Indios y viajeros. Los viajes de Joseph de Brettes y Georges Sogler por el norte de Colombia 1892 - 1896 (2017: 538).

La Academia nació entonces como una institución que tenía como función no sólo ser órgano consultivo del gobierno en asuntos históricos, sino también fue delegada para controlar y supervisar el discurso, en pro de la invención y enseñanza de la historia del país. Por consiguiente, la creación del “pueblo nacional”, bajo la invención de un mito respecto a un origen común, pone el momento de la conquista como punto de inicio de “la historia” colombiana. De por sí la necesidad de enaltecer a los representantes de las élites dominantes como protagonistas de la república tiene su continuidad en la necesidad de elevar a los colonizadores (españoles católicos) a la condición de héroes y protagonistas del proceso de civilización, (Erazo, 2008: 6) para cimentar el nacimiento de la sociedad latinoamericana como fundamentalmente hispanohablante y católica.

Conforme con lo anterior, podemos afirmar que la conjunción de vestigios de la época colonial con aquellos valores simbólicos y culturales⁴⁰ que construyeron al cuerpo moderno durante finales del siglo XIX fundamentan y dan origen a la nación colombiana como una institución que nace con los procesos independentistas. Lo que deja de lado el devenir histórico de las comunidades nativas y fomenta la veneración a los llamados *héroes de la patria*. Sin embargo, cabe mencionar que esta concepción como construcción histórica adopta distintos y/o posibles significados de acuerdo con la experiencia de los sujetos sociales, quienes pueden hacer remoción de la eficiencia de los discursos instaurados/desubicación de imaginarios impuestos.

Educación, ritos e instituciones: Tercer dispositivo

Para el proyecto de nación fue imperativo establecer la educación como dispositivo difusor del pensamiento ilustrado, caracterizado por la racionalidad científica occidental. Aquí, el sistema hegemónico alfanumérico se convierte en base estructural dentro del sistema educativo. Cabe añadir que se encuentran precedentes respecto a dicha hegemonía cultural en la unificación lingüística iniciada hacia finales del S.XVIII, como menciona Castro-Gómez (2010:12), y Triana y Antorveza:

⁴⁰ Valores que resaltaban el hombre ilustrado, católico, civilizado y educado en la razón moderna como horizontes al que debían aspirar los ciudadanos de la nación.

El mismo rey Carlos III había expedido un decreto en el que prohibía terminantemente el uso de lenguas indígenas en sus colonias americanas. Entre las prerrogativas de la dinastía de los Borbones no se encontraba ya la evangelización de los indios en sus propias lenguas, sino la unificación lingüística del imperio con el fin de facilitar el comercio, desterrar la ignorancia y asegurar la incorporación de los vasallos americanos a un mismo modo de producción. Las lenguas vernáculas aparecían, así como un obstáculo para la integración del imperio español al mercado mundial y el castellano se convirtió en la única lengua que podía ser hablada y enseñada en América (1987: 499)

Por consiguiente, la cultura dominante prohibió el uso de la lengua indígena. La violencia epistémica hacia la pluralidad de lenguas estuvo orientada hacia la “homogeneización” perversa e inminente que el sistema económico exigía. Esta represión en el orden cultural, simbólico, epistémico tuvo continuidad a través de la difusión discriminante del proyecto comunicativo, que tejía la Constitución de 1886; así como del entramado conveniente de significados en textos académicos y de prensa que acusaban un predominante contenido religioso. Al tiempo, obras y textos académicos censurados eran calificados de herejes y se volvía a una especie de inquisición: sujetos e instituciones perseguidas y obligadas a desaparecer o callar bajo un lenguaje eficaz que naturalizaba las relaciones de poder e incorporaba procesos de represión en cualquiera de las relaciones y ámbitos de la vida cotidiana del nuevo ciudadano. En este sentido se afirma:

El sistema de educación deberá tener por principio primero la divina enseñanza cristiana, por ser ella el alma mater de la civilización del mundo. Las repúblicas deben ser autoritarias, so pena de incidir en permanente desorden y aniquilarse en vez de progresar (Rojas, 2011: 317)

De modo que se fue afianzando un orden cultural que modelaba un sujeto social en constante intervención, siempre susceptible de ser mejorado: sujetos sobre cuyos cuerpos se expresan todas las tensiones, las exclusiones, y los efectos de la colonialidad del poder. Se moldeaba un ciudadano que se quería “moderno” siguiendo códigos éticos de un discurso legitimado a través del “Manual de urbanidad y buenas maneras de Carreño”; cuerpos individuales y cuerpo social no solamente fueron educados en los principios de la fe y la moral cristiana, sino que aprendieron y replicaron la prohibición, la censura, la discriminación incesante y de negación hacia todo aquello que no tuviese el sello católico.

Así, la razón moderna, y con esto la colonialidad del poder, institucionaliza un sistema de pensamiento a través del régimen educativo estableciendo directrices en cuanto a maneras de adoptar un imaginario de nación y, con esto, la sumisión a una hegemonía, un ser y estar patriótico aún en contra de la propia clase de la cual se provenía.

▮ Identidad nacional

Habiendo abordado el ideario de nación y la idea de sujeto que convergen en la creación de una identidad nacional, entendida como entidad simbólica que aglutina valores de los individuos y define un sujeto colectivo, podemos afirmar que dicho proyecto político cultural —emprendido durante la regeneración— estuvo propuesto como: “... síntesis de la particularidad cultural y la generalidad política, que ‘transforma la multiplicidad de deseos de las diversas culturas en un único deseo de participar (formar parte) del sentimiento nacional’” (Nova es citado por Barbero, 2000:88). De modo que interesa vislumbrar cómo fue perfilada la identidad en este período temporal, para llegar a comprender las irradiaciones que tiene hasta nuestro presente en el campo de la danza.

En función de lo anterior, la idea de sujeto que se viene describiendo permite una lectura de las rutas que configuraron el cuerpo social, sobre el cual se ejercieron todos los poderes, las exclusiones y, paradójicamente, las prácticas y estrategias de asimilación para su correspondiente homogeneización. Además, en su capacidad para distribuir lugares a los actores sociales, y para administrar símbolos, las élites que detentaban el poder trazaron un discurso monocultural dominante, sintetizado por el lema de la regeneración: “Una nación, una raza, un dios” que trajo consigo la violencia simbólica propia de las relaciones sociales estratificadas y conflictivas.

Acorde a una identidad nacional, la clase blanca, criolla y católica estableció un lenguaje autorizado desde y hacia los cuerpos, particularmente en la danza, donde adoptó nomenclaturas de movimiento en las cuales poderse ver representada. En ese supuesto, ni las creencias, ni los mitos de origen, ni las entidades sagradas, ni los conocimientos de la tierra y la naturaleza, ni las formas de expresión artística de las comunidades negras e indígenas aportan a la construcción de nación a menos que sea en un lugar subordinado. En esa medida la identidad asegura el control ideológico a partir de la implantación y naturalización de un sistema de dominación dado en leyes, normas y acuerdos políticos (Oszlak, 1978: 119).

En esto último, podemos contemplar el control ejercido sobre las prácticas del cuerpo y del movimiento⁴¹. En este marco de representaciones, la danza cobra el carácter de instrumento legitimador de una identidad nacional acorde a la ideología dominante.

En ese sentido, el advenimiento de la práctica del ballet clásico cobró preeminencia como lenguaje dancístico en la Colombia del primer tercio del s. XX, con lo cual se refuerzan matrices culturales de exclusión; afianzando la categoría de cultura popular desde la matriz folclórica. Así las comunidades designadas a la categoría de lo popular y/o folklórico generaron formas de enunciación y sus propios sentidos en este ideario de nación. Consideramos que este es el capital cultural que hoy podemos reconocer latente, con la capacidad de recobrar parte del poder simbólico que le fue arrebatado.

Materialización y manifestaciones de la razón moderna: *los pasos perdidos hacia el S. XX*

Las diferencias entre los órganos ideológicos del pensamiento conservador y liberal en Colombia produjeron una serie de confrontaciones y guerras a finales del s. XIX que afectaron en distintos órdenes (económico, estructural, cultural, etc.) al cuerpo social e individual. La inconformidad generalizada frente a las rígidas medidas de control e imposición de la constitución de 1886, aunado a la crisis económica por la baja del precio del café a nivel mundial, fueron factores que acentuaron la tensión ideológica y política, detonando así la Guerra de los Mil días (1899 -1902), punto álgido de dicha disputa partidista.

Como efecto directo de esa guerra, el país inicia el siglo XX en condiciones de profundo desequilibrio económico, debido a la deuda interna y externa proveniente de los suministros armamentistas y del personal para dicha confrontación. Además, se evidencia una intensa crisis social: los campos devastados, vías de comunicación destruidas y miles de vidas perdidas. Como consecuencia de estos sucesos, la población civil y militar quedó con profundas marcas de orden mental (traumas de guerra) y habitando un estado colectivo de desolación, miedo, ausencia, incertidumbre y violencia⁴², que envolvía el territorio -una herencia emocional que a la larga se materializó en los cuerpos-.

⁴¹ Cabe reflexionar que, los sujetos, para pertenecer a comunidades abstractas como la nación, requieren hacer parte de un discurso. Cabe indicar, sin embargo, que dichos sujetos son cuerpos, seres, vidas reales que en muchos casos quedan ocultas bajo prácticas y discursos del lenguaje autorizado.

⁴² Sobre las afectaciones de la Guerra de los Mil Días en el orden emocional de la sociedad colombiana se puede profundizar en el texto "Voces y paisajes del miedo: una mirada afectiva a la Guerra de los Mil Días" (1899-1902) de Daniel H. Trujillo.

En términos prácticos, el periodo entre 1902-1930 se denomina la Hege- monía Conservadora por contar con gobiernos de dicha línea política, pero de intención progresista. Esta línea quiso fortalecer el Estado central permitiendo un mínimo de participación al partido liberal en el poder legislativo (Caballero, 2016: Capítulo II). En este sentido, en la primera década del siglo XX se concre- ta el proyecto de nación que había sido instaurado durante el período de la Regeneración, incluyendo ahora importantes directrices para impulsar los pro- cesos de modernización. Estos últimos, se dieron en la medida en que ambos partidos –conservador y liberal– buscaran la cohesión social por medio de la instauración de instituciones que legitimaron y fortalecieron los valores sim- bólicos y culturales de dicho proyecto de nación. Asuntos como la definición de una industria y un mercado, la consolidación de la moneda nacional, la re- distribución geopolítica, y la creación de un ejército que defienda la soberanía en sus fronteras⁴³ son elementos con una carga simbólica importante que con- fieren unidad y que refuerzan el *ideario de nación* colombiano, configurado por las élites desde el s. XIX. Adicionalmente, se impulsa la creación de distintas instituciones del Estado⁴⁴, academias, institutos y ministerios que formarían y supervisarían la vida política, social y económica no sólo en vía de la unidad nacional, sino también para la reanimación de los procesos de modernización.

Es importante recordar que todos estos cambios y ajustes correspon- dientes al Estado ocurren en el marco de la expansión de un orden mundial mercantil y monetario diferente, que proyecta la consolidación de una pers- pectiva de modernidad como política de comportamiento económico. Por lo tanto, la construcción de vías, la navegabilidad de los ríos e incluso la nueva división geopolítica⁴⁵ estuvieron direccionados a la organización de una econo- mía industrial que permitiera al país ingresar o plegarse a la ética económica del mundo occidental (Vega, 2002). Pese a que se ha asociado la moderniza- ción a cambios técnicos, no se debe perder de vista que detrás de “lo técnico” están los actores sociales, lo que implica procesos éticos y políticos, pues el sujeto social “no puede actuar sin transformar la sensibilidad social” (Narváez, 2013:187). Para esta perspectiva se debe tener presente que la modernización

⁴³ Con el propósito de evitar próximas guerras, en 1910 se prohíbe, bajo reforma constitucional, la participación de mi- litares en política. Al mismo tiempo, se impulsa la creación de un ejército nacional y permanente, idea bajo la cual se ha mantenido durante el resto del siglo XX.

⁴⁴ [...] la Ley 7 de 1886 marcó el inicio del Estado moderno en este sentido, pues determinó la creación de los ministerios de Guerra (hoy Defensa), Fomento (hoy Desarrollo Económico), Instrucción Pública (hoy Educación), Hacienda y Crédito Pú- blico, Interior, y Relaciones Exteriores, [...] Ministerio de Justicia, en 1890, y quince años después, en 1905, el de Obras Públicas (hoy Transportes), [...] En 1913 se organizó el de Agricultura y Comercio (hoy Agricultura) y en 1923 el de Correos y Telégrafos (hoy Comunicaciones y Tecnologías de la Información) [entre otras a lo largo del siglo XX]. (Larosa, y Mejía, 2014: 80).

⁴⁵ En 1905, bajo el mandato de Rafael Reyes y luego ratificado en 1910, se establece el ordenamiento geopolítico por departamentos, que salvo escasos cambios se conserva hasta hoy. Esto aunado al proceso de modernización económica provoca el surgimiento de nuevos municipios alrededor de los enclaves industriales ubicados de forma estratégica de acuerdo departamentos, que salvo escasos cambios se conserva hasta hoy. Esto junto con el proceso de modernización económica provoca el surgimiento de nuevos municipios alrededor de los enclaves industriales ubicados de forma estra- tégica de acuerdo con los recursos en cada región del país.

es ante todo el ingreso a la ética económica de la mercantilización, a partir de lo cual “se definen los modos de formación de subjetividades y las imágenes de ser humano que desde allí se proponen” (Ibid.:187).

La Razón Moderna

De acuerdo con las transformaciones ocurridas en las primeras dos décadas del siglo XX, podríamos hablar de un proceso de materialización de la *razón moderna*⁴⁶ desde distintos frentes, los cuales han sido descritos por historiadores como signos determinantes de la historia y el presente colombiano, que no pueden ser comprendidos desde una lectura lineal, sino como procesos emergentes, en los que hay tanto rupturas en el paisaje y el territorio, así como continuidades de las diversas manifestaciones de poder político que coexisten en la nación.

Tanto la modernidad en Colombia como la teoría de la modernización son temas de estudio de varios autores⁴⁷, de los cuales se retoman las ideas principales a través de un segundo autor, Marín Colorado (2010), quien las analiza y las conjuga como propuesta.

A partir de lo anterior, se puede afirmar que la Modernidad en Colombia fue el resultado de unos singulares procesos y mecanismos implementados por las instituciones del Estado, casi como un manual de procedimientos necesarios basados en el paradigma del desarrollo europeo y anglosajón. En otras palabras, la modernidad en el territorio colombiano se dio por medio del establecimiento de procesos que respondían a los propósitos y requerimientos propios del comportamiento económico, global y mercantil en expansión.

Entre el conjunto de procesos modernizadores, se pueden mencionar avances técnicos instrumentales direccionados a garantizar la existencia de una infraestructura que diera soporte a la nueva economía de exportación como: la construcción de nuevas vías, ferrocarriles, reactivación de la navegación del Río Magdalena, adecuación de los principales puertos, inclusión de inventos técnicos y mecánicos en los procesos productivos. Estos avances estuvieron acompañados de transformaciones en el terreno económico que procuraban la eliminación de las formas de producción campesina: integración del sector agrícola a las cadenas de producción de mercado internacional.

⁴⁶ Comprendida como la universalidad de la razón humana como criterio de validación tanto del conocimiento, como de la acción moral y política. Y esto, en relación indisoluble con un momento histórico, produce la modernidad como conciencia de una época que tuvo una idea de sí misma como diferente de otras.

⁴⁷ Melo, Jorge Orlando (1994). *Algunas consideraciones globales sobre “modernidad” y “modernización”*. Castro-Gómez, Santiago y Restrepo, Eduardo (2008). *Genealogías de la colombianidad. Formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX*. Uribe Celis, Carlos (1992). *La mentalidad del colombiano. Cultura y sociedad en el siglo XX*.



Imagen 4. Fotografía de huelga. El Gráfico, No. 684, abril 26 de 1924. tranviarios), p. 1340

En el caso de este período histórico específico, las transformaciones en el campo de lo técnico generaron dos grandes procesos paralelos y correlacionados: las migraciones internas y la urbanización de las ciudades, que, a su vez, implicaron afectaciones en el cuerpo social. Si bien, estos son fenómenos que se presentaron desde finales del siglo XIX y principios del XX, dicho crecimiento de los centros urbanos estuvo acompañado por procesos modernizadores de industrialización. De manera que las ciudades se convirtieron en centros político-económicos de grandes regiones, aglutinando recursos de producción y fuerza de trabajo y, con esto, generaron también profundos cambios sociales y culturales que reflejaban la idea de progreso y la inserción de nuevos estándares como formas de vida moderna.

Aunque en el decir de los historiadores dichas movilizaciones se presentan como migraciones voluntarias (dado que no se enmarcan en la idea de desplazamiento forzado, tal como ha sido caracterizado posterior a la Violencia de los años 50), surge el cuestionamiento sobre qué tan voluntaria resulta esa migración. Esto, teniendo en cuenta las condiciones materiales de vida de las poblaciones rurales, la segregación espacial, social y política a la que estaban sometidos, y la incisiva campaña de implantación de la idea de progreso en

todo el territorio. Lo anterior provocó el desplazamiento de población indígena, afro y campesina a los nacientes centros urbanos, en busca de una suerte de “tierra prometida” presentada como imagen del mundo de la modernidad, para configurar la fuerza de trabajo que impulsó el nuevo orden capitalista. Así, en este proceso migratorio, las mencionadas poblaciones –grandes excluidos e invisibilizados desde el periodo de Independencia–, serían *reintroducidas* como mano de obra con el fin de dinamizar las ciudades hacia el “progreso” del país. Cabe enfatizar en que no solo se movilizaron las personas, sino también los acervos culturales y simbólicos sobre los que se configuran sus prácticas y representaciones, los cuales provienen de herencias ancestrales (indígenas y de raíces africanas), que son base y fundamento de los territorios.

Un ejemplo de lo anterior se puede apreciar en la imagen número 4. Allí se retrata una manifestación integrada por el gremio de los tranviarios en Bogotá y, entre ellos, población campesina con sus vestimentas típicas: ruana, alpargatas y sombrero (comprendido como subrepresentaciones simbólicas) a diferencia de los que están vestidos de bléiser, boina y zapato. Cabe distinguir la gramática corporal en unos y otros, los ciudadanos de postura más erguida frente al gesto y la postura *cerrada* (inclinación de espalda) de los campesinos; lo cual puede ser producto de las tareas del campo y el clima de las zonas altas de los Andes. Valdría la pena formular la hipótesis de si en la postura mencionada hay un reflejo o tendencia servil, heredada desde la colonia. Hacemos extensiva esta idea al hecho de que adoptar una estética foránea sumada a los elementos subsimbólicos genera al que la porta cierta postura de altivez y orgullo.

A continuación, resaltaremos algunas de las causas, implicaciones y consecuencias de las migraciones mencionadas a las nacientes ciudades:

- a. No obedecen a un “proceso natural” de las comunidades, sino a demandas políticas en pro de una idea de progreso y desarrollo anclado a la razón moderna.
- b. Los efectos en la dimensión social y cultural de las poblaciones migrantes y desplazadas repercuten en una readaptación de sus prácticas a las dinámicas de las nacientes urbes, generando lo que se denominó cultura popular y folclor.

A partir del desplazamiento en Colombia cabe interrogarse acerca de las condiciones en que llegaron estos campesinos a espacios que aún se estaban constituyendo, y específicamente qué lugares ocuparon dentro de la escala social, cuánto de nuestro capital cultural y social se vio sacrificado para garantizar la estabilidad de las ciudades y de la nueva economía. Con esto, afirmamos que los grupos no registrados en la historia son los que han sostenido y soportado la materialidad de la nación que otros se imaginaron.

La ciudad como *forma de construir mundos*: urbanización y migraciones

A finales del siglo XIX y las décadas siguientes se producen múltiples movi- lidades humanas, y desplazamientos en distintas dimensiones de la vida: (i) en lo contextual, las comunidades pasan de modos de vida rurales al urbanos; (ii) en lo económico, se deja el sistema de intercambio local para ingresar a una producción masiva; (iii) en lo cultural, se genera una transformación de las for- mas de expresión y producción simbólica a procesos de adaptabilidad frente a las exigencias de las urbes. Lo más relevante que engloba estos cambios, según Jaramillo (2002), es el tránsito del universo comunitario a estructuras socia- les estratificadas⁴⁸, con lo cual los campesinos ingresaron automáticamente a ocupar un lugar de subordinación dentro de las escalas y jerarquías de poder. Así, los centros urbanos se fueron expandiendo acorde a las dinámicas de de- sarrollo del mercado, de modo que “en menos de 100 años la población urbana pasó del 10% al 70% del total” (Melo, 1990).

La preocupación esencial de la burguesía era la de garantizar el abasteci- miento de fuerza de trabajo, para lo cual diseñaron dormitorios y hospedajes para las obreras, principal mano de obra fabril de la época; o también desarro- llaron la política de venderles casas a los obreros, ubicadas junto a las fábric- as, espacios que posteriormente conformarán los «barrios obreros». Esto se hizo para mantener atados a los trabajadores mediante una prolongada deuda, para que accedieran más rápidamente al sitio de trabajo y para controlar su tiempo libre (Vega, 2002:79).

Acorde a esto se producen cambios de diferentes grados en los modos de vida de las clases populares⁴⁹ y de la clase media. Como lo indica Ávila y Monta- ño (2015):

El incremento de la vida nocturna –casi inexistente al finalizar el siglo XIX–, el desplazamiento de las prácticas de lo privado a lo público, la oferta de servicios de diversa índole y espacios arquitectónicos ingeniosamente eclécticos que con ideales de ‘sofisticación’ bajo cánones europeos simulan la entelequia de la modernidad.

⁴⁸ Los niveles de estas nuevas estructuras estratificadas se definen según la posesión y control sobre los medios de pro- ducción y el trabajo. Y con esto el control del tiempo, de la productividad de los individuos, de las capacidades, estándares y competencias, control de la voluntad.

⁴⁹ Se toma como ejemplo la ciudad de Bogotá cuya urbanización estuvo ligada a la adopción a prácticas sociales moder- nas: la calle, los cafés, los teatros y los cines se convierten en espacios de sociabilidad. Salen del espacio íntimo o domésti- co las prácticas de entretenimiento o producción de capital cultural que incluían desde veladas lírico-musicales, sermones patriarcales, hasta lecciones de abnegación maternal y ruedas de chismes (Ávila y Montaña, 2015:12).

Dicho lo anterior y teniendo en cuenta que la urbe como estructura física refleja un sistema sociocultural, se evidencia que las comunidades migrantes entran en procesos de aculturación y de adaptación, expresados en nuevas maneras de relacionarse con el espacio. Esto es la reconfiguración de su acervo cultural como forma de interpretar esa nueva realidad, en otras palabras, significa que “los sentidos deben acomodarse a la experiencia de ciudad, habituarse a moverse en medio de cruces peligrosos, colisiones, otro entrenamiento de los sentidos” (Jaramillo, 2002). Asimismo, hay una necesidad de transformar las técnicas y prácticas cotidianas dadas por el ingreso a las diversas formas del trabajo, es decir que, al cambiar de escenario, los cuerpos modifican su ritmo, su forma y su gramática, acoplándose a espacios reducidos y tiempos controlados por estándares de productividad industrial, mas no por ciclos y ritmos vitales de la tierra.

[...]Si se considera la falta de disciplina fabril de una fuerza de trabajo con costumbres más flexibles a las requeridas por el capitalismo, [resulta] fácil imaginar los traumatismos que representa la incorporación de antiguos campesinos y las dificultades para adaptarlos al ritmo de fábricas. (Vega, 2002: 79)

De acuerdo con lo anterior, las prácticas socioculturales de los migrantes que provienen de la ruralidad estarán permeadas por dinámicas urbanas, que se contraponen al mundo de lo comunitario. La ilustración en la parte superior (imagen 5) muestra cómo, en la Bogotá de principios de siglo, se dio la hibridación de prácticas. Se observa a las personas alrededor de una pileta para obtener agua y, justamente detrás, el entorno agreste de una fábrica como *lugar de la experiencia vital cotidiana*. Por tanto, se relacionan un conjunto de elementos y prácticas socioculturales disímiles, en alguna medida las gentes recogiendo el agua conservan un anclaje al lugar de origen. Tal como plantea Jaramillo, se crea un “órgano de defensa frente al desarraigo” (2002:163), permitiendo la cohesión del territorio en otro lugar a través de sus cuerpos.

Así, tanto en las ciudades como en el campo, se reafirman los múltiples procesos de fusión y fisura de una *imagen del mundo*, dado que las comunidades se enfrentan a transformaciones de su identidad. Esto como consecuencia del hecho de establecerse en nuevos hábitats, en los cuales los discursos de ideologías dominantes determinan la experiencia del otro y, con esto, se instala una subordinación de carácter material y simbólico del capital cultural propio. Sin embargo, también se han rastreado, en este período, posturas de rechazo ante los discursos imperantes, así como un lugar de enunciación frente a las formas de sujeción y moldeamiento de la vida, de lo cual hacen parte los movimientos obreros, campesinos y artesanos organizados en distintas formas de lucha.



Imagen 5. Bogotanos tomando el agua de una pileta. Tomado de *Gente muy Rebelde*. Vega, R. (2002: 102)

Modernidad Cultural

La cultura moderna es comprendida como un proceso de expansión occidental hacia otras regiones geográficas que afecta todas las esferas de la vida social. En nuestro territorio y posterior al periodo de la Independencia, este proyecto legitimado por una élite letrada, fundamental para la división y exclusión de las culturas orales⁵⁰, impuso un sistema hegemónico alfanumérico como estrategia de dominación. En consecuencia, se mantiene una simultaneidad de temporalidades, dado en la continuidad de elementos culturales provenientes de la colonialidad hispánica que se mezclan con las nuevas formas de concebir el mundo.

La modernidad no significó entonces una sustitución del pensamiento colonial, sino que conservó elementos y sedimentos de ese “pasado” vigente, lo que implicó, a su vez, la instalación de fragmentos de concepciones del mundo indígena y afrodescendientes, conjugando una multiplicidad de tiempos, espacios y sujetos en una idea de mundo. No se trata de un proceso pasivo de adopción de los discursos y prácticas de la modernidad diseñada desde Europa,

⁵⁰ Aunque no es tema de esta investigación, cabe aclarar que investigaciones de las últimas décadas corroboran que las naciones culturales indígenas, así como el Imperio Inca si poseían nomenclaturas de escritura.

sino que fueron impuestos desde violencias como la asimilación, la aculturación, la homogeneización y otros dispositivos aplicados sobre las realidades de los grupos sociales y regiones en América Latina (Marín, 2010: 186,187).

Los procesos de modernización tienden a instrumentalizar las prácticas del cuerpo social, por medio de la inserción de las clases sociales bajas a las dinámicas fabriles y, con ello, la transformación de sus prácticas o hábitos. Se crea la ficción de hacer partícipes y beneficiarios del “desarrollo” y “progreso” a la población en general. Es decir que se da una modernidad ficcional dada por imitación y adopción de un *modus vivendi y operandi* de la cultura dominante.

La racionalidad de Occidente instala otras relaciones de valor en el cuerpo social representadas en dualidades: letrado/no letrado, salvaje/civilizado, antiguo/moderno, centro/región provenientes del discurso ilustrado que afectan todas las esferas de la vida social. Por consiguiente, los anteriores se convierten en criterios para establecer diferencias inconmensurables con otras formas de vida. De esta manera, los objetos y prácticas de la vida tradicional, campesina o rural, según la lógica de la modernización fueron asociados con lo *feo, inútil e innecesario*, o como un problema que solo sería superado por los adelantos y productos de la modernización. Consideramos que ese mismo lente fue aplicado para valorar las expresiones artísticas y culturales, por tanto, las danzas tradicionales llegan a ser vistas como rezagos de una época anterior a lo que puede considerarse moderno.

En lo expuesto por la VT II, la cartografía de lugar se aproxima a dos aspectos que serían esenciales en la acuñación del término *folklor* como categoría que condensa el acervo cultural de las regiones: (i) la oposición pasado/modernidad; (ii) la idea de pueblo en oposición a la alta cultura⁵¹. Estos aspectos esenciales generan una idea de cultura popular centrada en prácticas del cuerpo y la danza, adaptadas y desarrolladas en las nacientes urbes e inscritas en una matriz folklórica, lo cual configura un imaginario nacional de marcadas diferencias en las bases de la producción cultural. Parafraseando a Silva, cabe enfatizar que existe un mínimo cambio entre la expresión: *pueblos coloniales y sectores populares o clases subalternas* (2012:193).

Cultura Popular

El concepto de lo *popular* ha sido objeto de múltiples interpretaciones e intentos de formalización desde diferentes disciplinas científicas, al tiempo que categoría utilizada en distintos ámbitos y planos de lo social. La medida de lo

⁵¹ *Folklore* es la ciencia de la cultura tradicional del pueblo entero dentro de la sociedad civilizada, concibiendo a ésta dividida abstractamente en dos sectores: la sociedad instruida o culta y el pueblo propiamente dicho (Jacovella citado en Poviña, 1944:1572).

que es popular hoy se cruza con lo masificado, es decir, está determinado por un orden cuantitativo direccionado a un número de consumidores. Es claro que, una cultura popular puede darse en la medida que existe de antemano una marginalización de sectores poblacionales que serán denominados populares.

De acuerdo con Bourdieu:

La cultura dominante contribuye a la integración real de la clase dominante (asegurando una comunicación inmediata entre todos sus miembros y distinguiéndolos de las otras clases); a la integración ficticia de la sociedad en su conjunto y, por tanto, a la desmovilización (falsa conciencia) de las clases dominadas; a la legitimación del orden establecido mediante el establecimiento de distinciones (jerarquías) y la legitimación de estas distinciones. Este efecto ideológico lo produce la cultura dominante disimulando la función de división bajo la función de comunicación: la cultura que une (medio de comunicación) es también la cultura que separa (instrumento de distinción) y que legitima las distinciones obligando a todas las culturas (denominadas como subculturas) a definirse por su distancia respecto a la cultura dominante (2000:93).

En consecuencia, surgen los siguientes interrogantes: ¿cómo es representada la cultura popular por parte de las élites intelectuales y políticas a través del filtro de la modernidad? y ¿cómo estas formas de representación crean o determinan espacios y maneras con las que esa producción cultural va a ser vivida y valorada?

De hecho, Narváez plantea que:

Si ponemos todas las culturas existentes en un mismo plano, como estructuras, podemos decir que todas, en principio, son populares y comparten unas características básicas: la territorialidad, la oralidad, la iconicidad, la base mítica, la afectividad, la ritualidad, la narratividad de relato, el pensamiento situacional (2013:90)⁵²

En este sentido, cabe aludir que se comprendería *culturas populares* no por su carácter subordinado, sino por sus códigos pertenecientes a nomenclaturas basadas en una lengua común; la cual puede estar o no referida a unidades político territoriales pertenecientes a un grupo humano.

⁵² Para un desglose de este planteamiento abordar el texto referenciado en el que el autor examina una a una estas características. *Educación y comunicación. Del capitalismo informacional al capitalismo cultural*, 2013.



Imagen 6. Periódico El obrero Moderno, Bucaramanga, No. 2, 25 de enero de 1913.
Imagen que ejemplifica parte de las dinámicas de los movimientos obreros como forma de sociabilidad.

Sin embargo, en el periodo histórico analizado, las tendencias naturalizadas hacia la modernidad requerían que las comunidades dejaran atrás modos y costumbres, técnicas y formas de uso, relacionadas con su sistema de creencias, lo cual puede ser leído en un plano simbólico con funciones en lo cultural, político, lógico y gnoseológico. Los desplazamientos sociales conllevaron a reconfigurar sistemas de representación y relaciones con el territorio, dejando de lado elementos o conservando fragmentos de la cosmovisión que les dio origen. Las expresiones, conocimientos y prácticas fuera de su contexto de producción simbólica (cosmológica) son consideradas antiguas, simples, primitivas o de mal gusto por las habitantes de las regiones centrales, sin tener en cuenta aspectos de cómo se modifican estas prácticas con los cambios físico-materiales.

De acuerdo con lo anterior y siguiendo a Castro-Gómez:

El contraluz que establecen los filósofos iluministas entre la *barbarie* de los pueblos americanos, asiáticos o africanos (“tradición”) y la *civilización* de los pueblos europeos (“modernidad”) no sólo provee a futuras disciplinas como la sociología y la antropología de categorías básicas de análisis; también sirve como instrumento para la consolidación de un proyecto imperial y civilizatorio (“Occidente”) que se siente llamado a *imponer* sobre otros pueblos sus propios valores culturales por considerarlos esencialmente superiores (2010:17).

Podríamos considerar que lo mencionado por el autor se traduce o deviene en una versión criolla de *alta cultura* y *cultura popular*. La primera refiriéndose a la cultura de las elites en el poder y la segunda como cultura de los estratos inferiores de la sociedad. “Los grupos iletrados fueron entonces, definidos como atrasados portadores de la cultura ‘popular’, entendida esencialmente como una reliquia del pasado” (Melo, 1990:25). En consecuencia, sería el conjunto de conocimientos y saberes de las capas subordinadas de la sociedad que, además de ser despojadas históricamente del poder político, económico y social, son subestimadas por las concepciones del mundo impuestas como “oficiales” y/o legitimadas por la cultura dominante.

Lo anterior nos lleva a afirmar que lo que se ha denominado *cultura popular* es una construcción conceptual que puede ser reconfigurada, deslocalizada de acuerdo con distintas *matrices populares*. Además de establecer cruces con discursos narrativos marginales, portanto, se identifican una serie de intereses de grupos y/o actores sociales que se movilizan entre líneas de lo híbrido, *narraciones fragmentadas* y lo performativo. Así, la cultura popular también puede ser vista como un campo sobre el cual circulan y se ciernen no solo los grupos en el poder, sino también los excluidos e invisibilizados, en una escala de *relaciones conflictivas* entre *agenciamiento y resistencia*, todo lo cual es comprendido como un escenario de subversión, mixturas, trastoques y demarcaciones difusas.

Los grupos sociales desplazados se incorporaron a las ciudades en “desarrollo” creando un panorama de expresiones heterogéneas, suma de fragmentos simbólicos y estéticos –provenientes de sistemas vivos–. Que se evidencian en las danzas y sus respectivas nomenclaturas a las cuales se recurrió como elemento identitario articulador de la nación y de su vida cultural. Podemos mencionar que hacia la década de los treinta maestros extranjeros dan apertura a academias de danza que tenían como propósito enseñar el género del ballet, lo cual era visto como novedoso y que sería comprendido como *alta cultura*. Evidentemente, sólo ciertas clases tenían el privilegio de formarse en estas técnicas.

Se sustenta una premisa de la *existencia de experiencias artísticas elementales de un pueblo*, que le van a dar unas características a la *matriz folclórica* de la cultura popular (Silva, 2002). Esto significa *una representación de la cultura a través del concepto de folclor*, que también viene forjándose desde la Europa con el auge de la modernidad. Entre las múltiples definiciones existentes de folclor hay rasgos comunes: *pureza e incontaminación, representatividad bucolica de la nación e inmutabilidad*. Según Ana María Ochoa estos son los tres postulados fundamentales de los libros de *folclorología* de la primera mitad del siglo XX y con los cuales tendemos a asociar las expresiones culturales, saberes y costumbres de las poblaciones rurales en la actualidad:

El primero es un impulso estético: identificar el folclore como algo que “proviene de la tradición oral, puro e incontaminado”. El segundo, un impulso social: identificar el folclore con las clases populares campesinas idealizadas como representantes bucólicas de la nación y como un grupo homogéneo cuya cultura e identidad podríamos ver en los géneros musicales populares, los proverbios, los cuentos, las leyendas [...] El tercero es un impulso de temporalidad: se supone que el folclore “no cambia”. Así, los portadores del folclore fueron reducidos a un tiempo sin historia. Es este el marco ideológico que contribuye a un proceso de naturalización de la relación músicas locales-región/nación-identidad, en donde se identifica un género musical con un lugar y con una esencia cultural y sonora (2003: 94).

Esta representación folclórica de la cultura popular solo fue posible en naciones en progreso, ya que claramente dio al folclor características de “lo antiguo”, como concepto que legitima la hegemonía de un tiempo lineal, y paradigma de desarrollo eurocéntrico. “El Folklore es esencialmente el estudio de las supervivencias (*survivals*) de las condiciones más primitivas en las comunidades civilizadas, muchas de las cuales persisten porque aún tienen un valor funcional” (Haddon citado en Poviña, 1944:1572)

Principalmente, lo indígena, negro y/o campesino, tiene un lugar central en la producción del folclor para su apropiación, pero un lugar marginal en la valoración del mismo como parte constitutiva de una identidad nacional. Esta serie de disputas sobre los elementos simbólicos de las expresiones y prácticas culturales determinan una serie de trastoques -rupturas y permanencias- en el texto físico y en las narrativas de las danzas tradicionales, en su tránsito hacia lo que se configuró como Folclor. Valga añadir que “*El pueblo interesa como legitimador de la hegemonía burguesa, pero molesta como lugar de lo inculto por lo que le falta.*” (García Canclini, 2001, p. 194). De acuerdo a lo anterior podemos afirmar que el folclor legitimado como plataforma de identidad nacional, se abre en líneas que tentativamente nombramos:

1. Cruces con otras nomenclaturas (ballet clásico) a través de los maestros extranjeros que seguían una línea ya instaurada en sus lugares de origen el *ballet folklórico*.
2. Los ballets folklóricos que emergieron hacia la década de los '60, buscando cosmetizar los elementos simbólicos, así como generar narrativas para públicos ávidos de exotismo.
3. El Ballet Cordillera, que unió la información recabada por el profesor Jacinto Jaramillo en las regiones de Colombia con la *danza expresiva* proveniente de la práctica dancística de Isadora Duncan -cabe aclarar que es

a través de sus discípulas que recibe esta información-. Estos montajes se denominaron *piezas de autor*, es decir, coreografías con el material mencionado.

4. Una cuarta vertiente la podemos identificar en el folklor de maestros (Delia Zapata Olivella y otros), que trabajaron en torno a las danzas tradicionales como regímenes de representación articulados a las clases populares.

De manera que, en este devenir de las danzas tradicionales provenientes de las regiones a través de diferentes canales, se dio toda una reconfiguración que adquiere matices entre lo grotesco y lo dramático, el primero por los tintes que adquirió respondiendo al contexto y demandas de lo escénico por demás extraño a su naturaleza, y el segundo, dadas las atmósferas en que se vio sumergida la población que poseía dicho capital.

Se pone en cuestión la definición de folklor de acuerdo con lo mencionado, tendiente a invisibilizar las condiciones de opresión, discriminación y/o los contextos políticos conflictivos en los cuales se encuentran las poblaciones que producen estas expresiones culturales. Así podemos plantear la hipótesis de que se establece un imaginario de nación soportado en el *folklor*, que incluye las danzas folklóricas, como estructura de la identidad nacional, pero que también es legitimadora de la exclusión.



Ilustración 16. Música popular. Indio bailando al compás del tiple y del alfonsoque. Torres Méndez, Ramón. Colección impresiones de un viaje a América 1870-1884. Biblioteca virtual Banco de la República

Gráficos Estructurales de la VT II

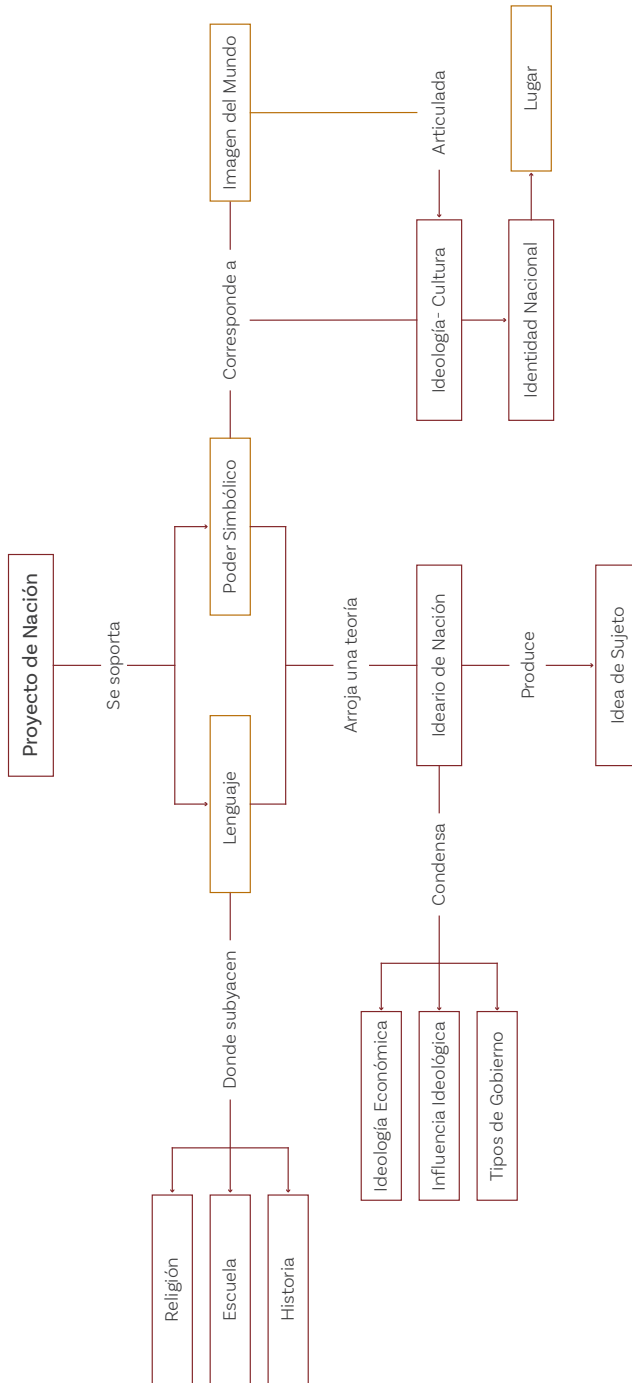


Gráfico 10. Mapa Estructural

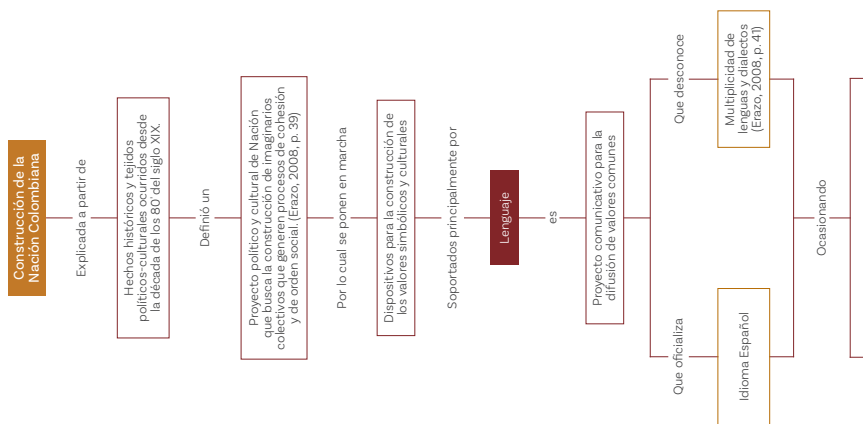


Gráfico 11. Mapa Complementario

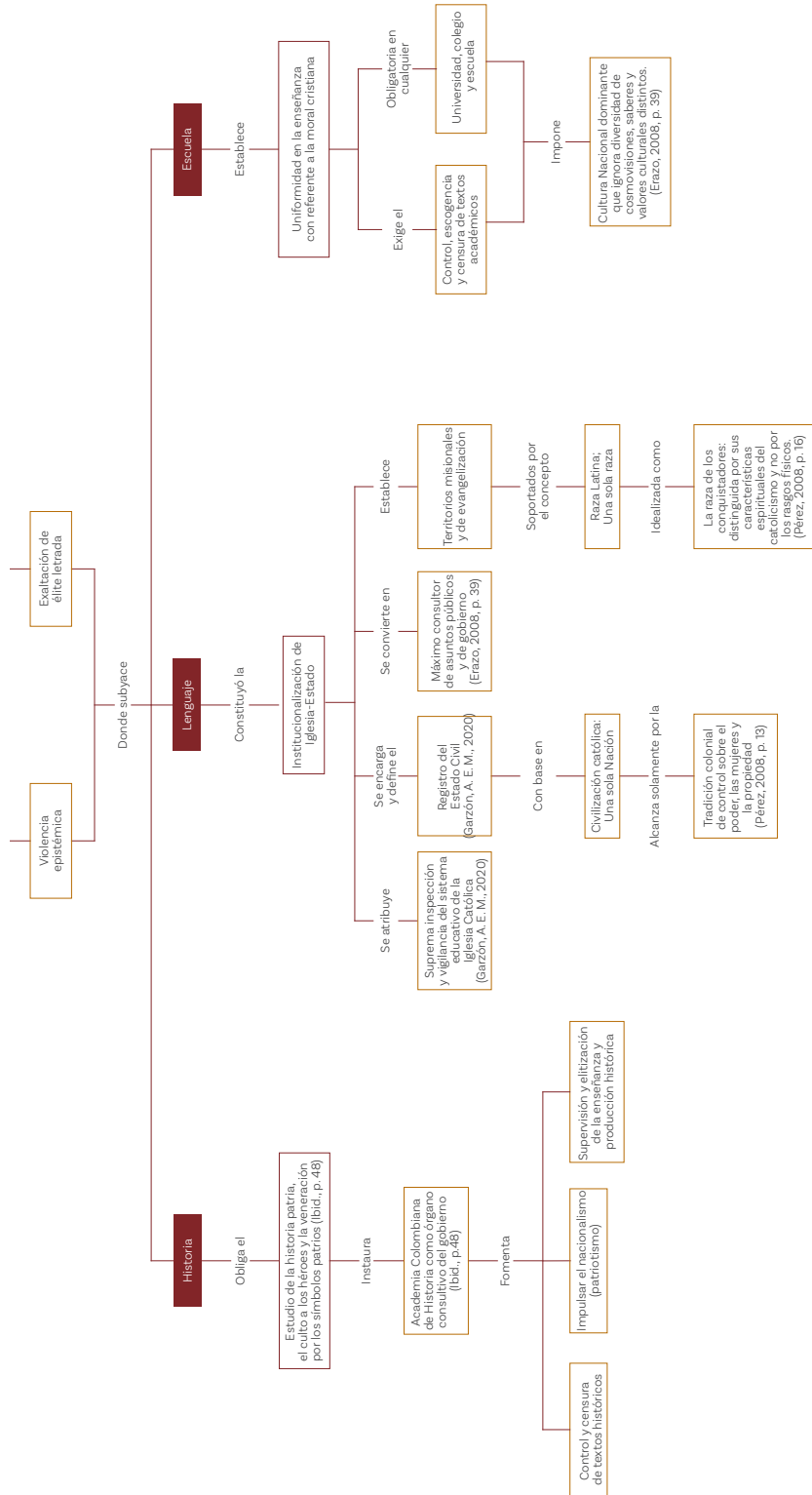




Imagen 7. Dialogo con cuerpos del Sur (Ciénaga, diciembre de 1928)

Varición Temporal III:

Diálogos, Antropofagia y Cuerpo Político

Cuerpo Base

Uno de los fracasos de la teoría crítica moderna fue no haber reconocido que la razón que critica no puede ser la misma que la razón que piensa, que construye y que legitima aquello que resulta criticable. Así como no existe un conocimiento en general, tampoco existe una ignorancia en general.

De Sousa Santos, 2003:33 |

Las culturas locales pre-modernas no existían meramente en las danzas, las artesanías y los dialectos, ellas también contenían instituciones de autonomía políticas

Barbero & Herlinghaus, 2000:76 |

La cultura popular no existe por fuera del gesto que la nombra y la constituye

SSCV. Referenciado por Silva |

Aspectos metodológicos Para fundamentos Práctico Teóricos de la Tradición Contemporánea

Dar soporte práctico teórico a la emergencia de la Tradición Contemporánea en Danza implica no sólo la apropiación del capital simbólico y reapropiación de códigos de danza incorporados, sino también identificar una serie de aspectos y factores que rodearon e incidieron en los radicales cambios que afectaron las danzas tradicionales y, con esto, a los Sabedores y Portadores de la tradición⁵³. A estos procesos se suma la entrada del ballet clásico y, posterior, la Danza Moderna. Comprender cómo fueron recepcionadas estas *nomenclaturas de movimiento* -lenguaje de la cultura de occidente con pretensiones universalizantes-, y lo que significó para los cuerpos contemporáneos de estos territorios, conlleva a una acción reflexión crítica en torno a lo que se ha denominado *Danza Contem-*

⁵³ **Sabedor:** es quien posee el saber, lo porta y lo cultiva; es el que sabe. Ha cumplido las tres funciones: la de portador, cultor y sabedor, pero de acuerdo con fases de su evolución en la danza tradicional. Cuando fue aprendiz o discípulo de otro sabedor, se convirtió en portador, es decir, difundió el saber entre otros y, a su vez, lo cultivó creando o sosteniendo grupos de danza. Por último, sólo el sabedor *strictu sensu* trabaja con un grupo reducido o si acaso tiene un discípulo a quien dejar el legado.

Portador: Corresponde a la fase en que un discípulo o aprendiz miembro del colectivo, clan o comunidad, hace la difusión, la enseñanza a grandes o reducidos grupos. Puede hablar con propiedad de la enseñanza recibida, conoce a cabalidad las características técnicas, la información de carácter simbólico, aspectos concernientes a la filosofía y el orden espiritual de la danza tradicional. El Portador está en fase de convertirse en un sabedor, esto lo determinará el sabedor como tal, aquel que le dio la formación o transmitió el legado.

Cultor: Es lo que podría denominarse un profesor o instructor. No necesariamente es un portador de la danza tradicional, puede haber tenido contacto con un portador o sabedor, pero nada más allá. Su papel juega en cultivar danzas tradicionales populares, que a su vez pueden mezclarse en los circuitos de las danzas folklóricas.

poránea en nuestro país. Esto requiere levantar una serie de capas, superficies de orden histórico, no precisamente en un tiempo lineal ni desde un método arqueológico, sino desde (posibles) líneas que ofrezcan una perspectiva en la que se abren *nodos temporales*, que conllevan a *errancias* sobre caminos trastocados de la historia: un *deambular deliberadamente sin rumbo fijo* por una historia contaminada. En consecuencia, el proyecto general se acerca desde el enfoque de Investigación Social de Segundo Orden como entrada metodológica, donde el *observador* se aboca en la simultaneidad de imágenes como suerte de *espejo trizado*, producto de las disímiles *interpretaciones de la realidad*, en muchos casos sesgada por andamiajes ideológicos y discursos excluyentes

Un marco de referencia, una aproximación y notas complementarias

...en una era del postdesarrollo, ya no tiene sentido buscar soluciones modernas, y una reconstrucción de narrativas que partan desde los lugares, y no desde la perspectiva de la globalidad.

Escobar, 2012: 13 |

Para el caso de la Variación Temporal III, se empleó el *método de cerco*, comprendido como un procedimiento ordenado y sistemático de barrido de conceptos y teorías sobre una(s) categoría(s) específica(s), bajo técnica abductiva; acudiendo a observación, análisis de lectura y reflexiones críticas, desde la selección de recursos bibliográficos, cuyos autores responden a criterios de tiempo, posibles asociaciones disciplinares, espacios de enunciación, etc. Este ejercicio atravesó tres capas: (i) Marco de Referencia, (ii) Aproximación y (iii) Notas Complementarias, desde la superficie hasta el núcleo. Lo cual permite develar aspectos que se articulan con las anteriores variaciones temporales y confluyen en un centro (Punto Sur) bajo factores de orden histórico, social, político, etc. (Ver Gráfico 12).

En función de entender lo que significó la entrada de la *modern dance* al territorio y, con esto, lo que se denominaría el fenómeno de la Danza Contemporánea, se convierte en un deber reflexionar en torno a las atmósferas (políticas, sociales) que envolvieron a los cuerpos contemporáneos; aquellos que recibieron esas nomenclaturas. Esto conlleva a buscar aproximarse al pensamiento y postura en los agentes del sector que determinaría distintas direcciones como:

- Posibles evasiones, de cualquier orden, frente a una realidad que mostraba su rostro de *aleación de estupidez y cobardía*.
- Abstracciones en mitologías individuales, producto del paso de un orden comunitario a la extrema individuación de las ciudades.
- Un solipsismo recurrente frente a los sucesos que conmovían al país.

Es decir, a una serie de posibles hipótesis que sólo enmarcan la ausencia de una posición política o, tal vez, una ignorancia política. Quizás, una búsqueda de ese *lugar* oculto, excluido, sometido, que no era otro sino su propio *cuerpo territorio*. En todo este *errar deliberado* con ideas vagas, en el decir de Clifford Geertz, buscamos hallar entre los meandros de la memoria del territorio ese *poder simbólico* de las danzas tradicionales, cuyos procesos de transformación han de conducir a la Tradición Contemporánea en Danza. De aquí se desprende un marco de referencia, sumado a una aproximación / mirada a las fronteras de lo contemporáneo, complementado por unas notas/reflexiones/crucifixiones, como claves de esta Variación Temporal III.

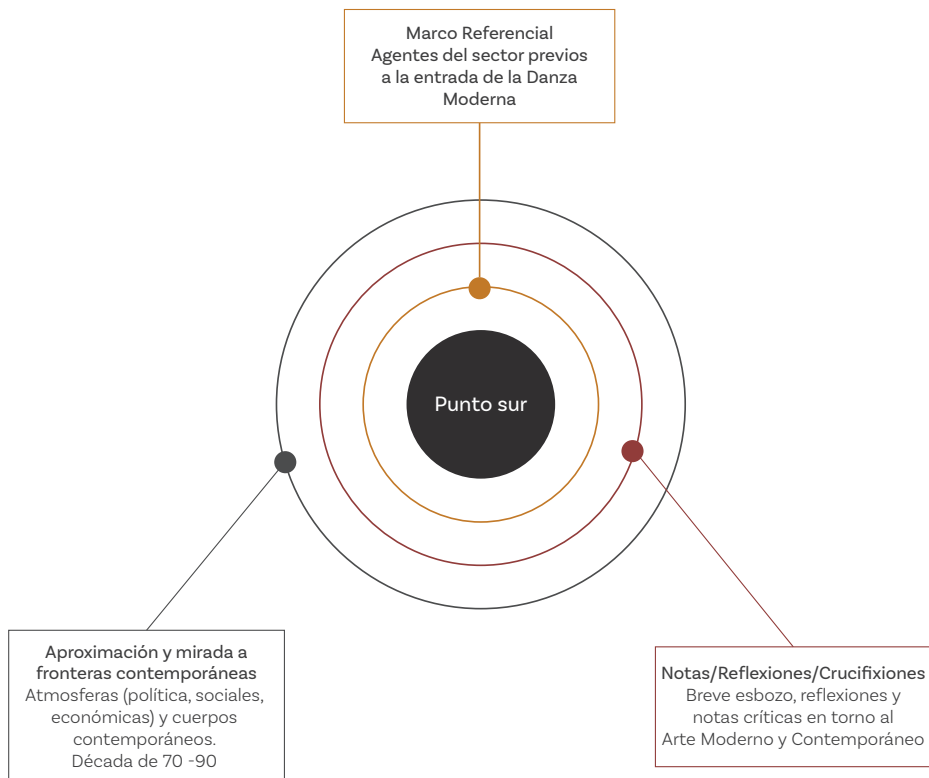


Gráfico 12. Método de Cerco: permite integrar aspectos relevantes de cada capa, identificando elementos que dan cuenta de un sistema como cuerpo social

1. Marco de Referencia: panorama previo a la entrada de la Danza Moderna en Colombia, sucesos y agentes

A través de un diagrama de flujo temporal como herramienta metodológica, se establecen coordenadas de ubicación de agentes del sector situados en ese tiempo previo a la entrada de la Danza Moderna, así como notaciones claves de sus acciones. También se recurre a un cuadro de reflexión crítica que recoge lecturas y notas que referencian el periodo de la década de los 30 hasta mediados de la década de los 70. En estos archivos se aprecian breves esbozos de las atmósferas políticas, sociales y económicas que envolvieron los cuerpos de esa época. Se identifica como punto central de nuestro marco de referencia: el campo antagónico entre la *alta cultura* y la *cultura popular*.

Rastrear e identificar en documentos (textos escritos, testimonios, archivos periodísticos, audiovisuales, etc.) sobre agentes del sector “relevantes” en las décadas que precedieron la entrada de la *Danza Moderna* en el país⁵⁴, con el objetivo de trazar una reflexión crítica relacionada con: sus ideas concernientes a la creación, posturas frente al arte de la danza en el país, líneas de acción sobre la dimensión formativa, elementos y/o palabras claves en torno al proceso metodológico de la composición, posibilitó una mirada detenida sobre la danza en los tiempos mencionados; en otras palabras, una ampliación del foco sobre los modos y maneras (oportunistas) en que las danzas tradicionales fueron utilizadas y signadas como folklóricas, o tal vez, descubrir en zoom los tonos grises en el entorno colorido del folklore.

2. Aproximación y mirada a las fronteras contemporáneas, período de los 70 hasta mediados de los 90

Esta aproximación se da a partir de impresiones sobre tres eventos: el Estatuto de Seguridad; la Constitución del 91, y la entrada de la Cosmovisión Neoliberal. Corresponde a un percibir de fuerzas convulsas y atmósferas cargadas de acontecimientos que trazaron directrices hacia lo que se ha denominado la configuración de un aparato estatal permeado por la economía de dineros ilícitos, y desde esto, la financiación de fuerzas para-militares comprendidas como el brazo armado de un Estado mafioso. Se afirma entonces que es la delincuencia parapetada en las instituciones del Estado amparadas por un marco jurídico y legal.

A partir de lo anterior se da una mirada a la estética, ética, poética y política que ha direccionado el quehacer contemporáneo de la danza en nuestro territorio -el cual se ha de profundizar en Punto Sur, que es el cierre del proyecto-.

⁵⁴ Se hace un breve esbozo en torno a los agentes foráneos que ingresaron en dicho período, sobre todo alemanes, quienes instalan las bases de desarrollo del ballet clásico.

Dicha mirada acude a una matriz de síntesis como herramienta que permite identificar y condensar categorías para un sistema de comprensión. Describimos este período de agudización entre fuerzas políticas en juego, a lo cual se suma la entrada de la cosmovisión neoliberal, que encapsula todo en los circuitos del mercado y, con esto, bosquejamos el panorama en el que ocurre la recepción de la nomenclatura y códigos físicos de la *modern dance*, que con mayor o menor fortuna habrían de trazar nuevas narrativas para la danza.

3. Notas / Reflexiones / Crucifixiones sobre Arte Moderno y Contemporáneo

Estas notas surgen de acudir a recursos bibliográficos y fichas de lectura donde se busca no sólo una aproximación a nociones básicas de arte moderno y contemporáneo, desde aspectos planteados por teóricos de Occidente, sino también a una lectura crítica sobre cómo fueron recepcionadas estas categorías conceptuales y teóricas tanto por las instituciones, como por los agentes del campo de las artes.

Con las transformaciones que se empiezan a suceder durante el transcurso de esa gran apuesta que significó universalizar la Modernidad, Occidente proyecta una geopolítica del conocimiento que ha de ser paralela a los avances de la industrialización, y con esto, determinante en cuanto a una concepción de la cultura y el arte que en nuestra realidad se articuló a perspectivas políticas, económicas y sociales. Es pues, un sistema de pensamiento, a su vez que *imagen del mundo*, el que se impone a otros sistemas de creencias, a modos, maneras y estilos de expresión.

Estos tres apartes, se articulan entre pasajes donde los sucesos de una *decadencia que no es en nada menos estable ni más sorprendente que el progreso*, en el decir de Benjamin. Así, el marco de referencia con que abrimos la Variación III muestra el tránsito donde se instala e impone una perspectiva para el arte escénico, con la construcción del teatro a la italiana, esta manera de ver las artes escénicas va paralelo a una división entre la *alta cultura* (criolla) -categoría conceptual y de pensamiento, comprendida como extensión del fetichismo de la totalidad estética de Occidente-, contrapuesta a la cultura popular: esa “brillante” y romántica denominación acuñada por la intelectualidad liberal, cuyos

productos son un conjunto de coplas, refraneros, acertijos, danzas⁵⁵ provenientes del pueblo. Aquí valdría detenerse en algunas de las hipótesis que creemos representa un nudo histórico no contemplado:

- Estas producciones culturales fueron vistas como representaciones ancladas a un tiempo pasado, que se distanciaban cada vez (más) de los estilos (de *stilus*: punzón) con que penetraba la modernidad.
- El agregado en este nudo histórico es el apelativo de folclor, con el que se denominarían a las producciones culturales de las regiones o expresiones culturales y artísticas de grupos en las ciudades –término que debe haber llegado con los migrantes europeos de finales del S.XIX (más de 200 millones que se desplazaron hacia África, Norteamérica y Latinoamérica) o con las migraciones posterior a la primera guerra mundial-. Este bautizo (perverso) creemos debe estar signado en la década del 30 antes de la Encuesta Nacional del Folclor realizada en 1942.
- Por tanto, la cualidad de las danzas tradicionales: orgánicas y móviles, con su capacidad de transformación y su carácter transhistórico, fue negada con el bautismo de folklore, y con esto, se reafirma la dicotomía tradición / modernidad, tal como señala Castro-Gómez:

El contraluz que establecen los filósofos iluministas entre la *barbarie* de los pueblos americanos, asiáticos o africanos (“tradición”) y la *civilización* de los pueblos europeos (“modernidad”) no sólo provee a futuras disciplinas como la sociología y la antropología de categorías básicas de análisis; también sirve como instrumento para la consolidación de un proyecto imperial y civilizatorio (“Occidente”) que se siente llamado a *imponer* sobre otros pueblos sus propios valores culturales por considerarlos esencialmente superiores (2010:17).

Esta perpetuidad de expresarse desde otros lenguajes bajo términos no propios pareciera signar un *fracaso* como nación. Las danzas tradicionales fuera de contexto, desarrolladas en la ciudad, servirían en un primer momento como elemento de cohesión social de los desplazados por las guerras de fin de siglo y, migrantes que venían a ocupar las plazas de las nacientes industrias. Este

⁵⁵ Consideramos que se abre una doble vía en el sentido en el que: (i) este conjunto de expresiones del pueblo por lo general representa un saber segregado de lo que se considera *culto*, por tanto, cabe señalar que las producciones culturales fueron distinguidas y clasificadas de acuerdo con un gusto de clase. (ii) A su vez, cabría cuestionar el hecho oportunista de ser usados sus símbolos como elementos de la identidad nacional; pareciera distinguirse en algunos discursos políticos de la época una ambigüedad respecto a su sentir frente al “saber del pueblo”. En relación con el primer punto, el profesor Renán Silva, señala:

“posiblemente la razón de esta dificultad profunda se encuentre en la propia definición del tema, pues un discurso académico sobre la “cultura popular” es un pronunciamiento sobre lo que por principio se considera como alteridad. La prueba sencilla de esta afirmación la encontramos en el hecho de que para referirnos a esa “otra cultura”, que no es la nuestra, hemos creado una categoría especial: la categoría de cultura popular, categoría que es precisamente una invención del mundo de los académicos, del campo intelectual, pues, por lo menos de manera corriente y en situaciones normales, las gentes de las que se predica esa pertenencia cultural no se interesan excesivamente por tal designación” (2002: 1).

arte comunitario recordaba el terruño –es decir la figura del paisano-, así como la liga de la familia nuclear, que para esos momentos no alcanzaba a presagiar su atomización. Posteriormente, estas danzas cuya función estaba enmarcada en la ceremonial y/o el ritual y, en otro nivel, la celebración comunitaria, pasan a convertirse en *bailes* para celebrar indistintas fiestas de las (multiplicadas) instituciones. Allí eran vistas como mero divertimento y, en el espacio escénico, como construcciones exóticas. Las producciones que emergen en esa primera mitad de siglo XX son únicamente el viaje de la forma sin contenido ni sentido, despojadas del mito (de la *mitheia* la palabra creadora). Los Sabedores de la Tradición han de haber quedado en la periferia, esperando otros tiempos.

Estas trastocadas narrativas, cuyos actores quedaron en el *estadio del espejo lacaniano*⁵⁶, sólo supieron vestir de lentejuelas, plumas, colores encendidos, las sagradas estructuras de la danza, para entonces, carentes de una teoría del movimiento. A todo esto, aparecerían falsos profetas aboliendo a los ausentes Sabedores, y reclamarían para sí la autoría de las danzas que era de las comunidades. Otros viajarían a los confines, esas ignotas regiones donde el Estado no llega, afín de ver, copiar y traer el capital simbólico para venderlo al mejor postor, o si acaso, fungir de maestros. Consideramos infundadas las justificaciones que sostienen el hecho de traer las danzas campesinas a la escena. ¿Quién dijo que se necesitaban? En este devenir rocambolesco y bizarro, las políticas de fomento a la cultura y las artes nunca acabaron de descentrarse (totalmente) de la torre de Babel en la que se convertiría el sector de la danza: todas las danzas parlotando en sus respectivos códigos, reclamando presupuesto para continuar en el desierto de la postmodernidad donde *todo vale*.

Marco De Referencia: Panorama previo a la entrada de la Danza Moderna en Colombia: agentes Del Sector y Sucesos

Es un deber como agentes del sector de la Danza aproximarnos desde una acción reflexión crítica en torno a los sucesos que han configurado la historia de nuestro campo de conocimiento, a su vez que asumirnos como *cuerpo político* en un área donde se ha relativizado, o, tal vez no se ha evidenciado su articulación con dicha esfera (política), de esta manera buscamos reivindicar ese *lugar*, de nuestra práctica, transgredido física y simbólicamente a través de la imposición de un *discurso dominante*⁵⁷, extendido a la cultura, por tanto, consideramos que acudir a una

⁵⁶ Con ello designamos una fase en la que el danzante queda atrapado en su propia imagen, suerte de hedonismo o tendencia megalómana, que en últimas es la exaltación de un ego subestimado o carente de autoconcepto.

⁵⁷ "Medio estructurado y estructurante que tiende a imponer la aprehensión del orden establecido como natural (ortodoxia) a través de la imposición enmascarada (por tanto, desconocida como tal) de sistemas de clasificación y estructuras mentales objetivamente ajustadas a las estructuras sociales" (Bourdieu, 2001:97)

revisión crítica y, sobre todo a un ejercicio de reflexividad (política), posibilita la emergencia de un nuevo pensamiento sobre y desde la Danza en Colombia y Latinoamérica.

Es el propósito fundamental de este marco referencial describir y explicar el panorama previo a la entrada de la denominada Danza Moderna⁵⁸ y/o contemporánea de occidente, -aquellos aspectos relevantes y perspectivas de agentes del sector-, identificando rasgos característicos en tanto ideas y nociones de la danza para esa época, particularidades que referencian elementos de su quehacer dancístico, palabras claves que son elemento sígnico, además de líneas de acción, etc. De esta manera, configurar ese horizonte que precede a la entrada de la Danza Moderna. Cabe agregar que este género adoptó un lugar relevante y preponderante en nuestro medio, dado que respondía a una necesidad de los cuerpos contemporáneos que demandaban una nomenclatura acorde con las transformaciones que se daban en la ciudad. Reiteramos, se trata de un reconocimiento del *terreno* en el cual no solamente nombramos a los maestros, rastreamos: ¿Qué se dice de ellos? ¿Qué dicen ellos en torno a la danza? nos abocamos sobre su quehacer, observamos si hay postura política o no, y, si la hay, qué dirección cobra frente al acontecer de su época.

Así pues, consideramos conveniente dar una noción de Danza Moderna de occidente⁵⁹, reconociendo de modo general el espacio-tiempo que da lugar a hechos o acontecimientos particulares donde esos precursores: danzantes, coreógrafos o críticos, hicieron emergencia; identificando conceptos claves que nos permitan complementar las nociones o ideas que se tengan sobre esta corriente de danza.

Antecedentes de la Danza Moderna

Hacia finales del siglo XIX surge en Estados Unidos una danza cuyas formas y estéticas son evidentemente distantes a las nomenclaturas en extremo formales del Ballet de Acción⁶⁰ y Ballet Clásico -y sus característicos de coros homogéneos de bailarines-. La nueva danza es reconocida en sus inicios como

⁵⁸ Tras el denominativo *danza moderna* cabría revisar si para estos territorios se dio una “danza moderna” previa a su entrada “oficial” (a inicios de los ’70), esto, de acuerdo a la reflexión que surge tras leer un artículo del crítico y músico Delfín Colomé (2007:181) referenciando el trabajo de la coreógrafa hindú Chandralekha (1928- 2006), dice:

“En1994 la vi bailar su mágica coreografía Yantra, en el Danspace Project de la Iglesia de St. Mark, en la Calle 10 de Nueva York, lo que para mí fue una verdadera revelación, ya que hizo que me interrogara profundamente sobre el intrínseco sentido de nuestra modernidad. Porque lo que allí vi – que era sólidamente moderno – partía de unos principios y unos postulados totalmente distintos y distantes de los que aquí manejábamos; lo que, alejándome higiénicamente del pensamiento eurocéntrico, contribuyó a vacunarme contra el peor de los males intelectuales: el dogmatismo...”.

En todo esto ¿Hubo danza moderna desde la periferia? ¿Cabe decir en la misma vena de Bruno Latour Nunca fuimos Modernos?

⁵⁹ Aquí se abre la pregunta de si las técnicas en cuestión vinieron acompañadas de un pensamiento y postura de orden cultural artístico, si se quiere filosófico, o si respondían sólo a unos códigos de movimiento.

⁶⁰ Los Ballet de Carácter o Acción: “consistían en una especie de trama intercalada con números coreográficos, como una comedia musical se intercala con canciones” (Martin, 1965:2). Se asocia así mismo a la pantomima.

Danza Romántica o *Danza Libre* por la ruptura que representaba, no solo técnica sino conceptualmente, pues era el interés expreso de sus representantes y pioneros (Isadora Duncan, Ruth St. Denis y Ted Shawn⁶¹ principalmente). El desarrollo de una expresión basada en la búsqueda de un movimiento que lo conectara con estados emocionales y mentales, pues según afirmó Duncan con respecto al Ballet, su entrenamiento parecía separar “los movimientos gimnásticos del cuerpo, de la mente” (Duncan, 1927:101)

Ahora bien, en cuanto al denominativo *Danza Moderna*, de acuerdo con Jacques Baril se asigna hasta 1926 a la técnica desarrollada por Martha Graham (alumna de Ruth St. Denis y Ted Shawn). Sin embargo, con el tiempo se generaliza el término y parecen disolverse las líneas divisorias entre *Danza Libre* o *Romántica* y *Danza Moderna*. Lo anterior tuvo incidencia en la manera en la que se comprendió en Colombia esta vertiente de la danza, respecto a su apropiación en interpretación. De manera semejante podemos identificar las distintas acepciones y relaciones de orden histórico que se pueden encontrar con la noción de *Danza Contemporánea*, que en algunos casos se asocia a la *Danza Moderna* y en otros se le articula a un periodo histórico específico.

Cabría hacer énfasis en el giro que cobra la danza en Occidente respecto del concepto de *arte moderno*. Es decir que se caracteriza por rasgos de movimiento “completamente autónomos, relacionados directamente con la vida, y sujeto a una variedad infinita” (Martin, 1965:34); en otras palabras, la experiencia personal de cada danzante como referente particular inscrito en la obra.

Por otro lado, surge en Europa, durante las primeras décadas del siglo XX un ambiente de inconformidad tras fuertes conflictos sociales y económicos, la corriente expresionista alemana que mostraba una postura escéptica frente a “la creencia en las posibilidades ilimitadas del ser humano basadas en la ciencia y la técnica” (Godínez Rivas, 2014:37). Detrás del cual se escondía un ambiente de desigualdad en el que gran parte de la población no se sentía representada con dichos avances científicos y tecnológicos. En la danza esto se va a reflejar en la necesidad de hacer del movimiento un instrumento de expresión de ese entorno sombrío y de desaliento, se configurarán nuevos modos de creación escénica en los que primó el gesto como dispositivo y medio para expresar lo que la palabra no alcanza o no le es posible decir. Todo esto dado por un ambiente social y político parcializado y restringente, suscitado por las guerras mundiales (1914-1918 y 1939-1945, respectivamente).

⁶¹ Respecto a Ruth St. Dennis y Ted Shawn cabe destacar que a diferencia de Duncan buscan estructurar su trabajo en tanto sistema o técnicas de movimiento específico, creando incluso la escuela Denishawn, donde se forman bailarines como Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman, entre otros, quienes conforman una segunda generación de danza moderna occidental.

Mary Wigman⁶² se identifica como una de las principales figuras asociadas a este nuevo género de danza expresionista. En sus obras se distingue una representación del “lado oscuro de la realidad, en un intento de que la danza se alejara del preciosismo que, hasta entonces, y muy en concreto en el ámbito del ballet, la había caracterizado” (Abad citado por Godínez, 2014:38). Adoptar una particular manera del gesto responde y está ligada a necesidades propias de la época y el contexto. El cuerpo y su gramática se convierten en proyección o reflejo de una geografía y de un constructo social; de un suceder de la época en el cual están en juego no solo posibles vacíos, quiebres e imposiciones, sino también formas de resistencia.

Es necesario destacar que, la situación socioeconómica europea hacia finales del siglo XIX generó la migración de multitudes hacia Estados Unidos, Sur América, Asia y África. Lo que permite inferir que en este flujo se movilizaron individuos con sus prácticas socioculturales, artísticas, etc. Por lo cual cabe entonces preguntarse bajo qué criterios se adoptó en nuestros territorios ese fenómeno occidental que es la Danza Moderna. En función de dar curso a esta interrogante que ha de despejarse en *Punto Sur*, nos aproximamos a elementos claves que configuraron el terreno sobre el que se instaló este género.

Antagonismo entre alta cultura y cultura popular⁶³

De esta manera, antes que investigaciones sobre ésta o aquella cultura popular, hemos tenido informadas disertaciones sobre su definición, y una especie de a priori, no siempre explícito, que declara las culturas populares como objeto de veneración y conservación, porque en ellas se encontraría, según esa visión, o bien las raíces de la identidad nacional perdida, o bien los puntos de resistencia frente a todos los intentos invasores de las culturas transnacionales dominantes a escala planetaria

Silva, R.⁶⁴ |

En las primeras décadas del siglo XX podemos identificar un campo de tensión entre la llamada *alta cultura*, identificada con una visión europea del arte: ballet clásico, zarzuelas y danzas españolas. Lo que la intelectualidad liberal denomina *cultura popular* proviene de grupos humanos desplazados y asentados en las nacientes ciudades, asociados por tanto con las expresiones

⁶² Alumna de Rudolf Von Laban, en esta misma línea también se reconoce el trabajo de Kurt Jooss, este último creador de *La mesa verde* (1932), obra que es presentada en Colombia en 1941, y cuyo fundamento se encuentra en la postura del coreógrafo en oposición a la guerra y régimen Nazi que se vivía en el país. Aquí cabe destacar que el trabajo de Jooss se identifica por hacer uso tanto de la gestualidad - característica de la Danza Expresiva - como de las técnicas del ballet clásico.

⁶³ Cabe señalar que esta categoría (*cultura popular*) es punto de intersección con la Variación Temporal II

⁶⁴ Proyecto de investigación *Las culturas Populares en Colombia durante la primera mitad del siglo XX*. Departamento de Ciencias Sociales y Centro de Investigaciones, CIDSE de la Facultad de Ciencias Sociales y Económicas de la Universidad del Valle y Fundación para la Investigación de la Ciencia y la Tecnología del Banco de la República

culturales propias de los pueblos, regiones, provincias, etc. Creemos que del término como tal se desprenden las *danzas populares* y, más aún, se articula el discriminatorio término de *folklore*.

Estas fragmentaciones y tensiones sociales se hicieron evidentes en los espacios de representación artística (teatros, plazas, entre otros), allí podemos hacer lectura de la exclusión y sectorización de clases. Aquí mencionamos el teatro a la italiana, que como fenómeno social y cultural se convierte en un símbolo que cobra una importancia no identificada, como es la imposición de un lugar de la mirada, de una perspectiva del *espectáculo*; lo cual tendría un papel esencial en la manera que fueron percibidos los lenguajes de las artes escénicas (foráneas), que han de incidir en los procesos formativos y creativos en danza.

El teatro a la italiana: tensiones y exclusiones

Hacia finales del siglo XIX e inicios del XX, en las principales ciudades del país se da el levantamiento de teatros a la italiana, que como se afirmó son muestra de la imposición de una visión y perspectiva⁶⁵, desde su estilo barroco (europeo)⁶⁶ hasta el tipo de espectáculos allí admitidos y presentados, son figura de autoridad de una *imagen del mundo* puesta en el arte y la cultura. Su objeto principal era brindar espacios óptimos para la presentación, inicialmente de óperas, zarzuelas, ballets, y danzas españolas, donde sólo tuvieron acceso las clases altas y dominantes. Se generaba a su vez un vínculo con la noción de lo “culto” y sofisticado que suponían estas representaciones extranjeras. En consecuencia, se favorece una significación tergiversada del concepto *cultura*, siguiendo a Gilberto Gil (exministro de cultura de Brasil), aclara:

Cultura no es lo que se produce únicamente en las áreas canonizadas por los cánones occidentales... La cultura es vista como todo aquello que en el uso de cualquier cosa se manifiesta más allá del mero valor de uso. Cultura como eso que en cada objeto que producimos trasciende lo meramente técnico (Gil, 2007)

Podemos afirmar que el sesgo (histórico) entre *alta cultura* y *cultura popular* en las representaciones escénicas responde a la invisibilización y exclusión de

⁶⁵ Cabe recordar siguiendo a Heidegger que en toda arquitectura se emplaza un pensamiento, allí, la dramática de los espacios refleja a todas luces los aspectos más íntimos, ocultos y vistosos de una época (Tahua, 2015)

⁶⁶ Las dinámicas sociales que enmarcan la emergencia del Barroco en Europa (S.XVII) está ligado a un período de tensiones entre católicos y protestantes - de estos últimos se desprende la ética protestante como base de un naciente capitalismo ligado a una incipiente burguesía que habrían de constituirse en los responsables de los medios de producción, opuesto a la fuerza obrera -. En este clima de fuerzas encontradas, caídas de la economía, guerras intestinas, que redundan en una serie de factores sociales de fragmentación cultural surge el Barroco como arte - en múltiples áreas - caracterizándose como manifestación que se aleja de la racionalidad para desplegar formas, dinámicas, proyecciones que muestran las emociones en un desborde de pliegues y sentir profundo de las oscuridades del alma (Tahua, 2019).

comunidades en el Proyecto de Nación, a lo cual se adicionan los ideales estéticos (europeos) bajo los cuales se crean los teatros a la italiana. Se adopta el ballet clásico como género *donde se sienten representadas* ciertas clases sociales, haciendo evidente una *colonización del pensamiento* que en línea paralela con la idea de progreso marcan un rumbo de la colonialidad del poder, y con esto, criterios de legitimación cultural y artística provenientes de valores estéticos y éticos de occidente. En esta vía, toda expresión del arte relativo a estos territorios, y estrictamente las danzas regionales, no tenían lugar dentro de estos escenarios, la connotación peyorativa que pudieron adquirir tuvo resonancia en el orden social, es decir, indicaba una medida de lo que debía y no debía ser visto.



Imagen 8. Calle del Coliseo Ramírez, hoy Teatro Colon.
(Archivo del proyecto "Bogotá Histórica" de Felipe Cardona).

"Todo el mundo es ya empresario, todo el mundo es ya histrión, vale un reino este escenario, factótum extraordinario que llamamos "El Colón".

(Caro, M., 1993; Publicación Colcultura) |

Sin embargo, hacia 1930 con el inicio de la República Liberal⁶⁷ subyacen una serie de iniciativas, espacios y proyectos, destinados a la visibilización de las expresiones de la *cultura popular*, surgen así programas de radio, institutos, escuelas, y espacios de representación considerados hoy como formas alternativas de la cultura de la época. Una figura a tener en cuenta es Manuel Zapata Olivella, quien desde la década de los '40 inicia una serie de publicaciones en las cuales se identifica su preocupación por el acervo cultural de los afro descendientes, teniendo resonancia en el campo de las escénicas por haber desarrollado gran parte de su trabajo junto a su hermana la Maestra Delia Zapata Olivella, pero sobre todo fue en la literatura gracias a su labor investigativa en torno a la identidad, la multiculturalidad y la diversidad étnica, fue “el terremoto que rompió los muros de la invisibilidad” (canal Banco de la República Cultural, 2012, 2m 13s). Entre sus aportes cabe destacar la creación del *Teatro Anónimo*, identificado como foco de resistencia y oposición a la exclusividad que significaron los teatros a la italiana.

El Teatro Anónimo de Zapata Olivella busco dar cuenta de las expresiones y costumbres principalmente de las costas, siendo esto el resultado de sus investigaciones realizadas junto con su hermana Delia Zapata, quien se convierte en una figura para el campo de la danza dedicándose a su estudio y enseñanza, respondía según Delia a una labor de protección del folclore colombiano:

Si no me hubiera dedicado a proteger⁶⁸ el folclore durante tantos años hoy no existiría nada, porque con la influencia de las cosas extranjeras todo se va modificando y no va quedando nada

Delia Zapata, Producciones Musicales Mar, 2018. |

⁶⁷ Aquí cabe señalar que durante este período si bien existió una (ligera) tendencia a reconocer la fuerza y resistencia del pueblo hacedor, creemos que es siempre ambigua la posición de las clases dirigentes en cuanto a generar políticas que favorecieran a dichos actores sociales. Traemos unas líneas del profesor Silva (ibid., 7) en cuanto al acervo de esta categoría en este período:

En segundo lugar, cuando decimos que la República Liberal “inventó” la cultura popular no estamos diciendo que antes de tal designación el fenómeno no tuviera antecedentes en la historia cultural del país. Lo que queremos decir es, concretamente, que la República Liberal concretó, sintetizó y desplegó bajo nuevas significaciones una evolución en curso cuyo resultado no era, por lo demás, necesariamente y de manera previamente determinada, ese proceso de designación. Por fuera de una cierta política de masas y de una forma precisa de plantear las relaciones entre el pueblo y la élite, la configuración cultural llamada “cultura popular” no hubiera adquirido las modalidades precisas que le han sido distintivas desde entonces, y que se concretan en su definición a través de una serie de rasgos singulares identificables.

En este curso histórico de “inventos” e interpretaciones sobre la cultura, de apelativos y otras disyunciones, citamos: “... Pierre Bordieu afirmó que el “gusto popular” no es entendible sino por oposición al gusto de la élite, pero al mismo tiempo el gusto popular no se reduce a su matriz negativa, tiene sus propias matrices y su creatividad excéntrica que es difícil de reconocer porque no cabe en el esquema tradicional de la dominación y la subalternidad” (Barbero & Herlinghaus, 2000:116). Desde los lejanos (y cercanos) desplazamientos de grupos y comunidades con sus prácticas socio culturales, sistemas de creencias, universos estéticos, etc. no sólo cabe pensar en lo queda de esos residuos y fragmentos de la tradición, sino también en las reelaboraciones de narrativas impuestas, inversiones de sentido, de manera tal que un mundo subterráneo se moviliza dentro de éste y ha de trastocar las reglas del juego.

⁶⁸ La idea de protección, así como el rescate, son expresiones bastante empleadas para enunciar la labor no solo de Delia Zapata, sino de Jacinto Jaramillo y otros coreógrafos, que se abocaron en las regiones tras la identificación de unas raíces de la danza, y con esto, códigos de movimiento ligados a experiencias, costumbres, leyes comunitarias y creencias etc. Si bien cobró todo un sentido para la época - puesto que deviene de un período de violencia tanto física como simbólica frente a las culturas originarias - requiere de un replanteamiento, que permita entre otras cosas saber reconocer la fuerza y poder conservados en los cuerpos y las danzas de las regiones, lo cual ha permitido a las comunidades mantenerse en el tiempo desde este poder, pese a múltiples cambios, conflictos y controversias, por las que ha cruzado la historia del país, donde las periferias han sido ese gran punto focal de disputa y violencia.

Es evidente que el interés expreso de la Maestra Delia, así como de otros actores de la época, por la “protección” de la Danza Tradicional, responde al ansia por compensar los efectos de unas políticas de sesgo y exclusión, que desde el periodo de la colonia ha actuado sobre las comunidades y sus saberes, para el caso, inscrito en el hacer de la Danza.

Sobre ciertos panoramas

Un hecho que sin duda tuvo gran repercusión en la historia y desarrollo del campo de la danza en Colombia, fue el regreso al país de Jacinto Jaramillo en 1932, después de haber estudiado la técnica Duncan en Estados Unidos con Irma Erich-Grimme, heredera y alumna de Isadora Duncan, que como hemos mencionado, se reconoce como exponente de la Danza Moderna de Occidente -inicialmente *Danza Libre*-, de allí que se haya identificado a Jaramillo como el primer portador de la Danza Moderna en el país, sin embargo, como tal, esta corriente no encuentra un suelo para instalarse y desarrollarse sino hasta 40 años después de este hecho.

Tengamos en cuenta que no era el interés de Duncan la sistematización de formas o códigos de movimiento que dieran pie a la configuración de una técnica en sí, sin embargo, Irma Erich hace un ordenamiento a partir de las coreografías elaboradas por su maestra, recoge sus principios respecto a la manera de abordar el cuerpo y el movimiento, esto es, la búsqueda de unos *movimientos libres*, “haciendo su principal objetivo la expresión de una compulsión interior” (Martin, 1965:10) y por tanto, una expresión no impostada de los cuerpos. En consonancia con lo anterior cabe destacar que, además de los elementos técnicos que haya podido captar Jaramillo - sistematizados por Irma Erich - lo que resuena en él es la idea de ir en busca de las *raíces* - suerte de símil respecto a lo que para Duncan significó adentrarse en el estudio de las esculturas griegas -. Podríamos inferir que, esto impulsa a Jaramillo a indagar en “sus raíces”, y, tras esa idea se dirige a distintas regiones del país, afín de recoger y sistematizar elementos, movimientos, vivencias, expresiones propias de aquellos lugares, lo cual deja como resultado la configuración de alrededor de cincuenta coreografías de danzas populares o folclóricas (mal llamadas tradicionales).

Lo que cabría reflexionar es que, lejos de ser un símbolo genuino de la *cultura nacional* pudo haberse convertido en la transfiguración pintoresca y trastocada de expresividades comunitarias, que se replica y “vende” al mundo; a lo cual se añade, que la utilización de elementos simbólicos llevados a la escena - espacio que sólo se centra en el espectáculo -, consideramos, pierden su carga significativa.

Antropofagia y danzas tradicionales

Según Edgard Sandino (director de danza y teatro, alumno de las últimas generaciones formadas por Jaramillo), al maestro se le atribuye la acepción de **descubridor** de las danzas tradicionales por ser el primero en llevarlas a un escenario, respecto a eso Sandino menciona: "...puede que los campesinos las bailaran en sus veredas, pero Jacinto es el primero que las descubre para Colombia, para el país. Y por primera vez en nuestra historia se muestran en un escenario"⁶⁹. No obstante, esta manera de enunciar podría ser equiparada al pensamiento y visión del colonizador donde la capacidad de dimensionar al *otro* está ausente, además de la idea de pertenencia sobre lo "descubierto". Consideramos que, no se puede afirmar que antes de Jaramillo no existieran las Danzas Tradicionales, aun así, se le reconoce como el **creador** de muchas de ellas, de allí la figura de *Danza Tradicional de autor* (Parra, 2018) -lo cual queda para el debate-. Se mantiene para la enseñanza de la danza folclórica el sistema de entrenamiento⁷⁰ -extendido a por lo menos cuatro generaciones más de bailarines-, aportes que aún perduran, cabe investigar si los aportes que aún perduran pueden considerarse como unidades estáticas e inmodificables.

Nota: Este fenómeno de *Danza Tradicional de autor* que en últimas cubre (o tapa) el extraer las producciones y valores culturales de una región, conlleva a sospechas de todo orden, similar al saqueo simbólico con el cual se configuró la *Identidad Nacional*. Es decir, una continuidad de políticas pluriculturales, donde se reconoce al *otro*, se utilizan sus figuras simbólicas, pero no se generan políticas de apoyo ni de fomento a las regiones ni a las comunidades

De asuntos estatales

No sólo Jacinto Jaramillo, sino también Guillermo Abadía Morales (músico y folclorólogo), Otto de Greiff (musicólogo y poeta), Manuel Zapata Olivella, entre otros agentes del campo de las artes intervinieron en la empresa de destacar la *cultura popular* y tradicional, como base fundamental para la construcción de una identidad nacional. Sin embargo, se logra evidenciar que los apoyos estatales esperados no llegaron, en un relato de Jaramillo da cuenta de lo sucedido:

Hace dos años llevé personalmente un proyecto de ley hasta la Corte Suprema de Justicia. Obtuve una respuesta inverosímil, en un papel todavía más inverosímil y con una ortografía aún más inverosímil. Allí se me decía que la nación no contaba con el presupuesto necesario para el folclor. Es absurdo. La nación es precisamente el folclor (Jaramillo citado por Parra 2014:93).

⁶⁹ Sandino E. entrevistado por Gómez M, 2007:115.

⁷⁰ Aquí se destacan una serie de marchas, posturas y juegos para el diseño de sus clases y preparaciones específicas de los bailarines.

En ese mismo orden, años después, Sonia Osorio durante una entrevista⁷¹ manifiesta que los apoyos ofrecidos para efectos de circulación de sus piezas han venido siempre del exterior, caso contrario, donde se hicieran necesarios apoyos gubernamentales no era posible llevar a cabo giras u otros eventos similares. Sin embargo, se sabe que la maestra era “heredera de encopetadas dinastías políticas e intelectuales colombianos” (García, 2016:108) lo cual le daba acceso a ciertos círculos políticos: “trabajando con este grupo, el gobernador del Atlántico le invita a representar a su departamento en el festival del reinado de Ibagué donde demostró una vez más su alto y novedoso espectáculo coreográfico del folclor colombiano.” (Malaver, Molina, Roa & Cárdenas, 2015: 37), es evidente la denuncia de Osorio frente a la ausencia de apoyos estatales para el arte, pero, cabe preguntarse ¿si para la maestra era difícil la consecución de apoyo estatal, de qué manera han podido proyectar su arte los Portadores de danzas tradicionales, para nada mencionados en la historia?

Ballets Clásicos y Ballets Folclóricos, ¿imposición de una idea del cuerpo y la danza?

En el texto Revelaciones (Parra, 2014), se da cuenta del periplo que cursa la danza- en su versión de ballet clásico o danza académica- hacia las primeras décadas del S. XX en nuestro territorio. Esto, con la llegada de algunos maestros migrantes de la Europa de entre guerras., que conllevó a la fundación de primeras instituciones de danza, algunas de las cuales fueron apoyadas por el Ministerio de Educación Nacional y, en otros casos, por sectores privados.

Esta dinamización de una determinada nomenclatura y códigos corporales marcaría unas directrices a las distintas dimensiones de este arte, que en el curso de las décadas harían cruce con las denominadas *danzas folclóricas*. Como bien se señaló anteriormente, estas últimas son una adaptación de las danzas tradicionales en el marco de las nacientes ciudades. Todo esto ha de marcar el afianzamiento de la *alta cultura*, en la cual se siente representada una clase social -y la *cultura popular* - que comprende a las expresiones de migrantes de las regiones y poblaciones desplazadas. Valga añadir que, hacia la década del cincuenta se empieza a configurar el subgénero del *Ballet Folclórico*⁷². Lo anterior, gracias a la elaboración de piezas realizadas por coreógrafos como Kiril Pkieris (Letonia), quien, extrayendo códigos de movimiento, entre otros elementos simbólicos de las danzas tradicionales, hacía reinterpretaciones de éstas en las que predominaban los códigos de la danza clásica occidental.

⁷¹ Realizada por Magda Egas para el programa “Café para Tres” (1990).

⁷² Cabe mencionar que según Parra (2014: 81) los ballets folclóricos fueron desarrollados en las primeras décadas del S. XX en la Unión Soviética, por el coreógrafo y danzante Igor Moiseyev. Desde una reflexión crítica, podríamos decir que para el caso tenían una razón de ser, respondiendo a la necesidad de mantener el capital simbólico de sus tradiciones (danzas, leyendas, mitologías, etc.), el cual, había perdido relevancia frente a: (i) una imagen del mundo más poderosa soportada en la razón moderna, lo cual transformaba radicalmente su cosmovisión (ii) el empoderamiento del ballet clásico como danza nacional.

A razón de este fenómeno Jacinto Jaramillo, comenta:

Kiril Pikieris, Érika Klein, Marcelle Bonge, Martha Bruckner y sus compañeras y los discípulos de todos ellos, introdujeron la costumbre de la falsificación de lo nacional y del irrespeto y uso indebido a los derechos de autor y propiedad intelectual de los colombianos y latinoamericanos, creando un clima de desorientación sobre el concepto de las danzas folclóricas (Jaramillo citado por Parra 2014:99)

La denuncia de Jaramillo suscita tres aspectos a contemplar:

1. En primer lugar, respecto al clima de desorientación, consideramos que ya se había producido, tan solo con el hecho de la misma denominación: folclor, aplicado a las danzas tradicionales. Creando la confusión de que éstas son construcciones estáticas, piezas de museo, aparte de ligarlas a esa noción de popular que es utilizada peyorativamente para distinguirlas de lo culto. Además, valdría interrogarse sobre la categoría: Ballet conjugado a Cordillera. Por lo demás, sí habría que cuestionar a los mencionados señores, pero más aún, a ciertas élites instaladas en las instituciones estatales, para saber sobre sus criterios en torno a la adopción de códigos foráneos, las metodologías de entrenamiento del cuerpo, etc. que en últimas sólo evidencian una *confusión general* en torno a las políticas para la cultura.
2. Cuando se refiere a: irrespeto y uso indebido a los derechos de autor y propiedad intelectual, consideramos que, si bien Jaramillo da referencia del origen de las danzas y las regiones de proveniencia, estudia con diligencia las técnicas, al tomar distintos elementos: códigos de movimiento, símbolos, colores etc. ¿no cae en el mismo irrespeto? Aparte nos preguntamos ¿Qué es lo nacional? O más precisamente, ¿a partir de qué componentes simbólicos se configura lo nacional y quiénes se sirven de estos? Si bien hay un evidente interés por la visibilización de las expresiones del “pueblo”, se cruza fácilmente el lindero hacia la exotización de las mismas.
3. ¿A quién reclamar cuando sucede el latrocinio de las danzas tradicionales? ¿Estas poseen una propiedad intelectual?

Hipótesis: Vale anotar que el *folklor* como concepto y la danza folclórica como corriente artística, se convirtieron en instrumento de diferenciación a favor de las élites dominantes, en tanto que fueron empleadas para delinear fronteras entre lo *culto* y lo *popular*.

En todos estos *embrollos* históricos del cuerpo y del movimiento mezclado con las esferas políticas, económicas y sociales, recordamos:

Los campesinos liberales y conservadores tenían que comprender que esos dos partidos, que no eran dos doctrinas sino una sola ambición, no los representaban y tal vez no los habían representado nunca; que más bien los habían utilizado mucho tiempo en proyectos de los que el pueblo no era jamás el beneficiario (Ospina, 2013: 68)

Entre *ambiciones y representaciones* señalamos que los ballets folclóricos cobran fuerza no sólo desde el agenciamiento de coreógrafos extranjeros, sino también nacionales, incluido el mismo Jacinto Jaramillo. De él en adelante generaciones de bailarines y directores dan lugar a la emergencia de un gran número de grupos bajo el mismo rótulo. Esto tiene consecuencias en cuanto al uso que se otorga a los elementos simbólicos de las danzas tradicionales, que se muestran (sólo) como imagen de una supuesta *Identidad Nacional* -pero desconociendo a los portadores que las generan -. Muestra de ello, es la declaración que hace la Maestra Sonia Osorio en una entrevista, donde refiriéndose al vestuario y las modificaciones realizadas, afín de hacer más “atractivo” dice: “nosotros nos hemos ganado todos los premios por vestuario, si hubiéramos usado los vestuarios tal cual son, no nos hubieran ni mirado” (Osorio, ibíd. 1990). Con lo cual da cuenta que sólo obedece a unas dinámicas de mercado y consumo de la danza, cada vez más naturalizadas, que han hecho resonancia hasta la época actual.

La imagen que sigue (imagen 9) corresponde a un encuentro comunitario en el municipio de Tumaco (1995), alrededor del *Bambuco Viejo* -Danza Tradicional de la región-. Reflexionamos sobre el contraste extremo de las danzas en la imagen en contraste a cuando son extraídas de contexto, y se transfiguran en representaciones completamente apartadas de la *sangre de origen*. El carácter de plasticidad y la capacidad de transformación que poseen las expresiones tradicionales, responden a dispositivos y motivos que surgen desde la propia comunidad que los produce. Se corresponden con el suceder de su época, responde a necesidades y experiencias de los mismos habitantes del territorio. Insistimos a riesgo de ser recalcitrantes, con los trastoques de las danzas folclóricas se ha hecho creer erróneamente que las danzas tradicionales son estáticas en el tiempo.

Podríamos afirmar que, a partir de los modos de escenificación y representación de los ballets folclóricos, se ha generado una imagen caricaturesca y reducida del sujeto de las regiones, desprovista de sentido y significado; en tanto que desconoce su relación con el mundo, cosmovisión y cosmovivencias que soportan las prácticas, desde las cuales se teje el sentido de lo comunitario. Valga añadir que, las estéticas foráneas han entrado y se han instalado sin pro-

cesos claros de discernimiento ni resistencia – para el caso estricto hablamos de la Danza Contemporánea -, y esto responde a la imposición de un *discurso dominante*.

¿Cuál es el lugar de nuestras danzas tradicionales y su aporte a la Tradición Contemporánea en Danza? ¿El redireccionamiento de lo que se ha denotado como *Danza Contemporánea* ha de ser de la periferia al centro?



Imagen 9. Danza Bambuco Viejo, población Tumaco, 1995. Tomado de Afro Mundo (2019, noviembre 17)

Aproximación y mirada a las fronteras de lo contemporáneo

Tras la pared de fusilados
invencibles retoñan
los geranios
y deidades anónimas
bautizan callejuelas
del mercado.
¿Quizás el exilio
nos habría salvado?
¿Tal vez el asilo
preservaría a Jaime y a Leonardo
cuando el palacio
armó la mano del esbirro?
Dejemos al examen del futuro
el error de la lucha, si era bueno
acudir a la cita, si era mejor agazaparse, si el tejido
del tapete gigante debería
llevar un hilo de oro o de topacio
en lugar del cabello aniquilado.

Fragmento de Ave Fénix- Manuel Cepeda Vargas⁷³

Lo expuesto a continuación acude a tres eventos acaecidos entre los años '70 y principios de los 90, con esto ver la relación e incidencia de las esferas políticas, económicas y sociales sobre los cuerpos contemporáneos⁷⁴; en este periodo de tiempo específico se dan:

1. Aplicación de Estatuto de Seguridad
2. La Constitución de 1991 generada por una población joven como vanguardia que representa la fuerza social transformadora
3. Entrada de la cosmovisión neoliberal

Consideramos que estas *aplicaciones* en el espacio/tiempo del cuerpo social obedecen a:

- Fuerzas que se expanden y contraen, interiorizan y potencializan, un haber histórico que en progresiva radicalización arroja la confrontación de grupos a esa opción de lo político que es la guerra.

⁷³ Abogado, político, periodista colombiano, miembro del partido Comunista Colombiano, y del partido político Unión Patriótica. Fue asesinado en agosto de 1994, a causa del genocidio político de la UP a manos del Estado colombiano "Se trata de un caso paradigmático de aniquilación de los miembros y líderes de un grupo en razón de sus convicciones ideológicas, así como de la persecución de sus simpatizantes y la destrucción de su entorno social". (Cepeda, 2006: 101).

⁷⁴ Comprendidos como cuerpo territorio sobre el cual se inscriben no sólo las herencias genéticas, sino también sociales, educativas, espirituales, etc. consideramos también las impresiones de los eventos recientes como fragmentos adscritos a capas de la memoria, sustratos que han de hacer emergencia como fuerzas en tiempos indeterminados; todo esto, configura la memoria colectiva dinamizadora del cuerpo social, suma y relación dialéctica entre los procesos de la vida cotidiana y los interruptus sociales de cualesquiera órdenes (teatro de la guerra). Estos avatares buscan ser explicados tanto desde el ejercicio racional (sociológico, psicosocial, antropológico, económico, etc.), o, a través de la razón (o razones) del mito, cuando las fuerzas que se movilizan se expresan en términos del terror, la estética de la desaparición o el ritual de las masacres.

- O bien, redime en experiencias límites, comprendidas como imágenes impuestas, una *descripción de la realidad (i)* a través de la lengua (idioma), *sangre de la cultura* (latencia, pulso, de una comunidad) expresada en los relatos *(ii)* a través de gramáticas del cuerpo –texto físico, documento histórico-, suma de códigos físicos que condensa prácticas socio culturales, la historia de una comunidad.

Así pues, la intención que determina los eventos escogidos se materializa en puntos neurálgicos y/o fenómenos socioculturales que responden a una estela histórica y dinámicas naturalizadas en el territorio –sean positivas o negativas-, dando cuenta de:

- **Incertidumbres** de las poblaciones desplazadas al situarse en las agrestes ciudades, estos movimientos producto de la violencia política y social nos cruza como una suerte de *eterno retorno*.
- **Inequidad** en la distribución de la riqueza, lo cual conlleva a plantear una transformación a las reglas del juego (Constitución de 1886) impuestas por subculturas ideológicas: *(i)* conservadores y su *patología los reaccionarios (ii)* fuerzas liberales que oscilan entre la *razón moderna* y el reconocimiento de otras *racionalidades* del mundo (identidad de campesinos, afros e indígenas).
- **Rupturas y continuidades**, en el *imperio de la seguridad cognitiva*, que de paso acusa *epistemicidios* en razón de borrar (desaparecer) el saber/ conocimiento del *otro*, en aras de su base fundante el *progreso*.

Nota: las *sociedades movedizas* de nuestros territorios es una realidad de más de un siglo, las movilidades mencionadas generarían lo que el Profesor Jaramillo Vélez (2000) denomina *el rencor ante la ciudad*, referenciando con esto un sentimiento (adverso) que se genera producto de los grandes desplazamientos de la aldea a las nacientes ciudades, es decir, un grueso de las sociedades agrícolas pasaron a transformarse en la clase obrera de las (también) nacientes industrias y monopolios instalados

Lo aquí descrito cobra un lugar en los *cuerpos contemporáneos*, al dejar huellas o impresiones con determinadas cargas físicas, emocionales, mentales, por tanto, un valor espiritual y/o simbólico que J. A. Restrepo (2006: 21) describe: “El cuerpo es el lugar de inscripción desde tiempos inmemoriales, pero también de “excripción”, expulsión y excreción de sentido, sentido *excrito* (en el sentido de Nancy)”, es decir, al hablar de **impresiones** (incisiones sobre el cuerpo), también se alude a **expresiones** (rutas de sentido) que el cuerpo genera de todo aquello que posee un significado y que el individuo está en la posibilidad

de apropiar y transformar (o no): estructuras de pensamiento, valores, creencias, etc. evidenciado en experiencias individuales y colectivas que configuran un **cuerpo político**⁷⁵ (ver gráfico 13) que en interdependencia con otros (cuerpos) ha de crear las atmósferas y logósferas de una época.

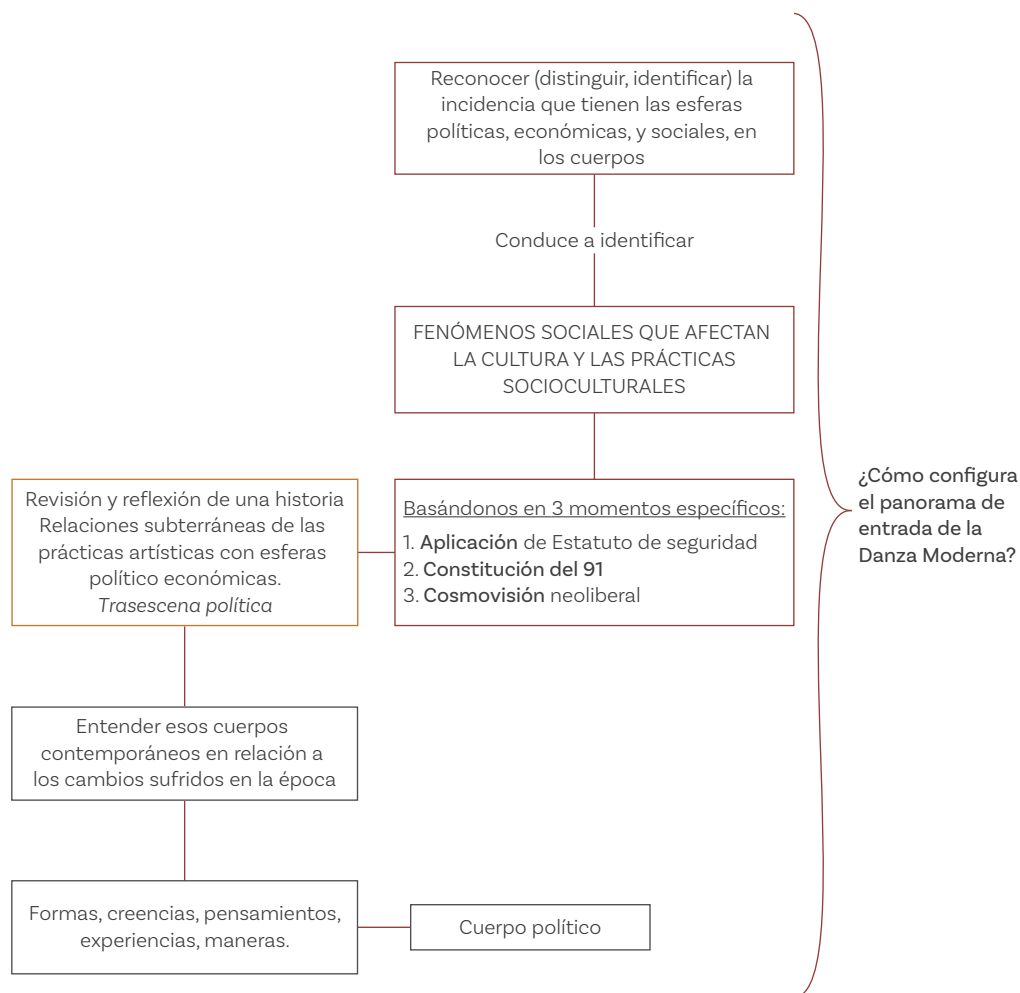


Gráfico 13. Mapa de aproximaciones a las fronteras de lo contemporáneo

⁷⁵ Referenciar cuerpo político es abrir su espectro de comprensión más allá de las instituciones del estado, y situarlo en la configuración que realiza el individuo respecto a una representación del mundo – la cual se constituye a través de imagen y lenguaje – por tanto, sus prácticas (formas y maneras de hacer), creencias, posturas, etc. constituye una fuerza que en interdependencia con otros crean un micro-universo político, un estado organizado capaz de tomar decisiones y direcciones políticas, económicas, culturales, que responden y son acordes a su sistema de valores.



Imagen 10. Puesta de Cuerpo en el Espacio, de Ai Weiwei

Aproximaciones a una atmósfera creada

*La idea del progreso del género humano en la historia
es inseparable de la idea de su avance recorriendo
un tiempo homogéneo y vacío.*

*La crítica a la idea de este avance
debe constituir el fundamento de la crítica
a la idea del progreso en sí*

Benjamin, Tesis XIII de Filosofía de la Historia |

*Cuando me levanto y sólo puedo tropezarme contra las paredes,
ahí me empieza a doler la vida. Veo cómo todo está diseñado para el vacío, para
la insensibilidad, para el miedo, para el ocio inerte.
Ni un árbol para sembrar cada día, ni una cebollita...*

Ma. Teresa Hincapié, *Las cosas son como son*, 2009 |



La Modernidad corresponde a un período histórico de occidente con pretensiones universalizantes que se gesta en períodos nada silenciosos –imposiciones de una racionalidad, colonización y colonialidad de un poder fundamentado en *escalas clasificatorias* de raza, hábitos y costumbres, etc.-, y creados sobre *una filosofía formalista que se distanció de una ética humanista de la vida* (Dussel, 2020: 26)⁷⁶

⁷⁶ Cabe preguntarse en torno a este traspaso de informaciones, y, por consiguiente transformaciones, que tuvo lugar en los *cuerpos contemporáneos* (latinoamericanos) – receptores de la *modern dance* –, sobre estos asuntos “modernos” que no tuvieron un proceso de asimilación, o, que agenciaron a su manera ese *lugar* y visión del mundo, que cobra en lo social un desmedro de la ética en las artes y, específicamente para la danza unas estéticas prestadas, así como técnicas impuestas que los *cuerpos contemporáneos* – en muchos casos – adoptan como único lenguaje, por tanto, podemos afirmar que se construye una realidad cimentada en vacíos de orden histórico, cultural, social.

Una proliferación de tendencias (culturales, políticas, artísticas) y amalgamas que se reproducen en el *cuerpo contemporáneo* y sus dimensiones, se han establecido en un orden paralelo a la sobreproducción tecnológica e industrial como distintivo de la modernidad -sacrificando el presente (inmediato) por un futuro promisorio-, incidiendo directamente en la noción del bienestar y específicamente sobre lo *auténtico*, ese término precario el cual requiere de marcas, huellas, firmas (digitales, físicas), etc. para distinguirse, afirmarse, autenticarse, en un mundo de reproducciones delirantes, formas diversificadas que no hallan el cuerpo de origen, ni la voz del sujeto. Podemos agregar que “La segunda posguerra trajo tras de sí no sólo la idea de progreso y desarrollo, sino, adicionalmente, todas las prácticas culturales que convocan el culto a la riqueza y el consumismo desbordado” (Medina, 2012: 147).

Tal vez, la necesidad de ir más allá del paradigma de la modernidad (Escobar, 2010:72) nos impulse a reconocer que desde nuestra propia experiencia de *lugar* emergen potencias políticas, culturales, epistemológicas, saberlas cuidar a riesgo de que sean domesticadas por otras. No se trata de volver *inmutables* las identidades, consideramos es un asunto de continuo movimiento, que permite encuentros en la diferencia, es decir, el hecho político en su real, y con esto, abrir el espectro de la mirada, para establecer estrategias y tácticas que permitan trazar nuevas rutas a los islotes de la tradición que navegan después del colapso de la invasión, el período de la colonia, y la atomización que significó emigrar del campo a la ciudad.

.....(II).....

Hacia principios de los años ‘70 hacen emergencia una serie de facciones políticas que recogen el legado de movimientos insurgentes de la década anterior (‘60) quienes a su vez provienen y/o recogen un sentir o vivencias del período denominado La Violencia (años ‘50), que se corresponde con la confrontación interpartidista y extendido a la población afiliada políticamente a dichos movimientos.

Respecto a estos eventos -de violencia política, social-, y sus posibles rutas, sean extremas caso guerra civil, o mediaciones, nuevas leyes y principios rectores, podemos comprenderlos como arrastres de asuntos no resueltos, ese *abrechnung* (ajuste de cuentas) -de la teoría marxista- entre órganos ideológicos que heredan no sólo diferencia de posiciones en cuanto a directrices políticas y culturales, también una dimensión de odio y rencor adscrito a sus cuerpos. Pareciera se cumple un presupuesto de Benjamin (Tesis VI de Filosofía de la Historia): “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal

como realmente ha sido””; significa apoderarse de un recuerdo tal como refulge en el instante de un peligro”. Entonces el conocer requiere un abordar el pasado en las complejidades del presente, procesando la información en otro estadio, descubriéndolo en un brillo, en un refulgir de situaciones inesperadas que nos encuentran en percepción plena, en actitud dispuesta, el pasado debe verse no como un *manejo de recuerdos*, sino un elemento vivo en el presente:

Para el materialismo histórico se trata de eso, de aferrar una imagen del pasado tal como inesperadamente se le presenta al sujeto histórico en el instante del peligro. El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a sus destinatarios; para ambos es uno y el mismo: prestarse a ser el instrumento de la clase dominante. En cada época ha de intentarse, de nuevo, arrebatarse la transmisión al conformismo que está a punto de sojuzgarla. (Benjamín: 20)

Desde nuestra consideración creemos que es aquí donde un grupo de individuos organizados pueden adquirir y cobrar el sello de lo auténtico, puede ser contemplado como un *estado*, y pasar del hecho político a las *acciones de hecho*, que no significa la vía de las armas, sino apropiación de términos, visiones y proyecciones sociales, para el caso nuestro, deslocalizados de la idea *progreso* vendida por occidente⁷⁷, y que se ha considerado como desarrollo (Escobar, 2010: 22), lo cual devela esa atmósfera social que “surge de la experiencia particular de la modernidad, subordina a las demás culturas y conocimientos...” (ibíd. 22).

.....(III).....

Como bien lo señala el político y teórico colombiano Gustavo Petro los cambios políticos, culturales, económicos, generados desde la década de los ‘60 obedece a juventudes de vanguardia, esta movilización de una fuerza social que se extiende hasta la década de los ‘80 / ‘90, transforma sustancialmente las bases sobre la cual se imponía un régimen de construcción y composición social basado en la exclusión (del contrato social) de poblaciones afro, indígenas y campesinos. Un producto de estos cambios es la Constitución del ‘91 cuya escritura conjuga una serie de fuerzas de distintas líneas políticas, cabe recordar que entre las juventudes de ese momento histórico está el Movimiento 19 de Abril y, sobre todo, el EPL en la vocería de los hermanos Oscar William y

⁷⁷ Salir de toda una manera de considerar la realidad, el devenir de la historia y una *dirección del tiempo*, con esto cuestionar aquello que es avanzado y lo que de manera peyorativa ha sido considerado como primitivo o desactualizado. Sobre lo anterior afirma Boaventura de Sousa (2006: 24) “La idea de que la historia tiene un sentido, una dirección, y de que los países desarrollados van adelante. Y como van adelante, todo lo que existe en los países desarrollados es, por definición, más progresista que lo que existe en los países subdesarrollados: sus instituciones, sus formas de sociabilidad, sus maneras de estar en el mundo”. La concepción de *progreso* desde ciertas sociedades tradicionales referencia una vía en simetría inversa, es decir, dos flechas en direcciones contrarias pero unidas, la una se orienta hacia el *arkhé* (el principio) la otra en dirección contraria avanza hacia el futuro, las une un presente continuo.

Jairo de Jesús Calvo, específicamente el primero, quien fue pionero en convocar a una Asamblea Nacional Constituyente como vocero de paz del mencionado movimiento - fue asesinado el 20 de Noviembre del año 1985, a los treinta y dos años -.

Cabría insistir que estas líneas sólo pretenden ser una aproximación y mirada en torno a los hechos y atmósferas que rodearon la entrada de la Danza Moderna en Colombia, y de qué manera incidieron o no en una postura de los danzantes de esa época, ya que tenemos ejemplos elocuentes en el teatro como en las artes plásticas, la literatura, etc.

Sabemos (bien) que se requiere considerar una diferenciación en las poblaciones juveniles, dado que no es lo mismo: *una juventud campesina que la urbana, los estratos sociales, ni aquellos que no pueden acceder a las universidades*, además de *afros e indígenas*; una complejidad que conlleva a decisiones y determinaciones políticas en muchos casos extremas. Señalamos, y no a modo de justificación, que para la mentalidad de la época respecto al cambio social-, prevalecían concepciones de corte militar, heredados de sus antecesores, sean estos las guerrillas campesinas liberales que dieron origen a las FARC-EP ('60) como a otras facciones políticas cuyo sentir entra en conflicto con el *statu quo*; sabemos que todo cambio requiere creación, y ésta puede comprenderse como la libre acción del individuo para resolver y/o solucionar una determinada situación, esto, sin afectar o ser afectado.

- Cabe leer que, las condiciones y tensiones en las cuales se generaron los cambios para revolucionar un sistema caduco -soportado en técnicas obsoletas y pensamiento retrograda-, respondió a estructuras escalonadas donde había prevalencia de una mentalidad guerrera, pero, necesaria para ese momento específico.

“Cuando se negocia políticamente, se negocia es el poder”

Senador Gustavo Petro |

Todo encuentro entre los hombres es una relación de poder

Sabiduría Tradicional |

El secreto del poder es que no existe

Baudrillard, en Olvidar Foucault |

Debes confiar en tu pequeño o gran poder

Sabiduría Tolteca |

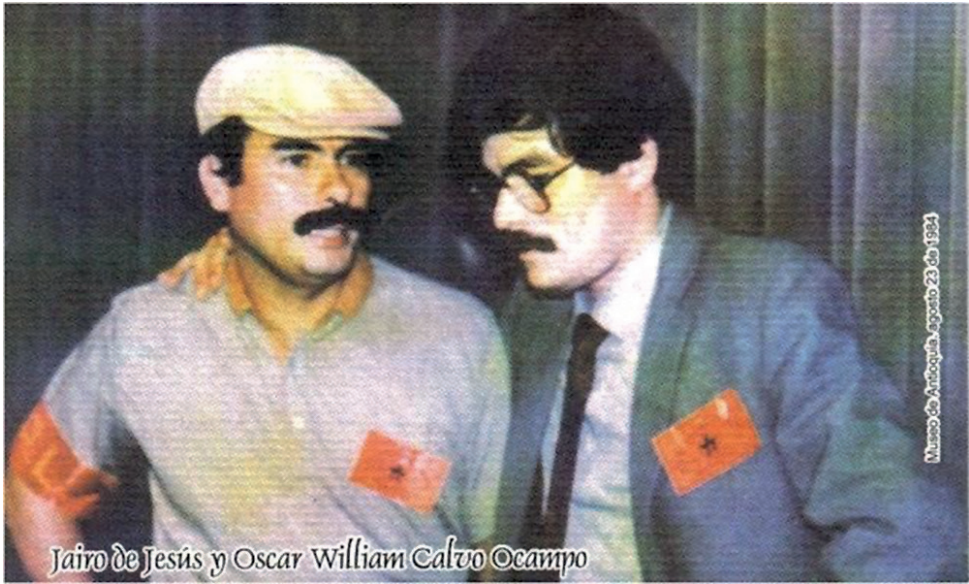


Imagen 11. Jairo de Jesús Calvo (izq.) y Oscar William Calvo (dcha.), 23 de agosto de 1984. Museo de Antioquia

.....(IV).....

Todo venía antecedido por un panorama de represión a manos del bipartidismo, de acuerdo con lo cual se buscaba apelar por una apertura y diálogo que permitiera el reconocimiento de posiciones y/o pensamientos alternativos, pretendiendo con esto mitigar el estado de guerra permanente que ha caracterizado el devenir histórico del país. Sobre esto afirma Cesar Augusto Ayala:

La intensidad de la campaña electoral de 1970 obedeció también al país de entonces, a su configuración política, al crecimiento de la población, a las influencias de las ideologías en boga que presionaron hacia la izquierda el pensamiento social de algunos dirigentes conservadores y a la misma experiencia política que habían acumulado los colombianos (2003: 325).

En este refulgir de utopías que en algunos casos *hace marchar la historia, la estimula*, hay experiencias y acumulados, pero no fórmulas, de acuerdo con Cioran (1996:24): “No actuamos más que bajo la fascinación de lo imposible: lo que equivale a decir que una sociedad incapaz de dar a luz una utopía y entregarse a ella está amenazada por la esclerosis y la ruina”. Así, a pesar y en contra de estar subsumidos en un mundo de exclusión donde se reproduce la desigualdad social que afecta el *filamento de la cadena de la vida*, el cuerpo (político y espiritual) debe ser *lugar* de reivindicación de la interdependencia entre los hombres, espacio de producción de un *saber social implícito*. Ahora,

si la capacidad productiva de una sociedad humana depende del saber, se requiere una pedagogía del cuerpo y del movimiento que revolucione el sistema de educación, es decir, una sociedad del conocimiento desde una perspectiva holística que disperse y desacralice el orden y autoridad académica (ortodoxa), un régimen de este orden afecta en su sustrato más profundo la educación como ciencia del hombre, esa ruta hacia un ideal humano.



En función de tener un vislumbre del acontecer de esos tiempos reiterativos de violencia, cuyas atmósferas se encuentran trazadas por caminos agrestes e intempestivos, daremos una mirada a tres sucesos significativos en la historia del país (ya mencionados anteriormente), trazando un esbozo sobre puntos clave de dichos momentos:

1. Aplicación de Estatuto de Seguridad: Tuvo lugar durante el periodo del Presidente Julio César Turbay (1978- 1982) como réplica (supuesta) ante la durabilidad y fuerza que cobró el conflicto armado en Colombia, a partir de medidas militares pretendía garantizar la **seguridad y el orden** de la nación, no obstante, y de acuerdo con la descripción de Jiménez (2009: 80): “Esta protección tendía a no tener ningún límite, ya que en vez de crear una seguridad absoluta creó inseguridad en la medida en que cada uno de los ciudadanos podía crear un problema de seguridad”, podemos decir que lejos de favorecer a la comunidad misma, se convirtió en causa de inequidades de distinto orden y magnitud. Ahora bien, para poder comprender la relevancia y el impacto a corto, largo y mediano plazo, se debe señalar:

- Es promovida una **concepción de seguridad** donde el Estado es ente responsable, encargado de garantizar medidas y herramientas que la institución militar debe aplicar sobre la población civil, llegando a extralimitar sus derechos legítimos sobre la comunidad; señala Restrepo (2006:13):

*“Difícilmente podría encontrarse una cultura que no esté cimentada sobre oscuros antecedentes de violencia “legítimas” e “ilegítimas”, para el caso específico, esto nos sitúa en un **límite borroso** –casi inexistente– sobre el estado de derecho, en cuanto al poder ejercido por las fuerzas militares que acuden al uso indiscriminado de la fuerza considerado como legítimo, esto, sobre cuerpos que *deben* ser detenidos, vulnerados, torturados, desaparecidos.*

- Se fundamenta la **ideologización** del ejército, donde fue promovida una idea unificada sobre el comunismo como contrario (negativo) o adversario, lo cual traía consigo la idea de **enemigo interno**⁷⁸, perfilando en un sentido negativo a aquellos que plantean una postura y pensamiento opuesto, por lo que representan una amenaza frente a los **objetivos nacionales**, que según Joseph Comblin, citado por Jiménez (2009; 80), hacen referencia a: “un legado de valores morales y espirituales⁷⁹; elementos que construyen la idiosincrasia o características nacionales, y los atributos de la soberanía en su sentido clásico”, todo lo cual podemos traducir como una imagen nacional que quiere ser proyectada de una manera específica y preservada a lo largo del tiempo (sea o no impuesta). Aquí cabe señalar el papel de la iglesia católica aunada al poder político y como responsable de la educación desde finales del S.XIX.
- Los delitos que competen a la añorada Seguridad Nacional según el Estatuto, no son definidos ni expresados de manera clara, por consiguiente, las fuerzas policiales y militares tenían la potestad de “**interpretar y confeccionar** desde una postura ideológica anticomunista todo tipo de categorías de enemigos internos y amenazas a la seguridad nacional” (Jiménez, *ibíd.*, 90), lo cual sitúa a los individuos en ambiguos terrenos de (in)seguridad, generando así procesos de vigilancia, persecución e inclusive tortura y desaparición de actores sociales de distintas instituciones que tuvieran un atisbo de ideologías alternas. Valga hacer lectura de esos cuerpos desaparecidos que subyacen en el anonimato, resultado de dinámicas de **asedio, negación y/o anulación** de los mismos; se llama *tecnología del cuerpo* a la forma como las relaciones de poder operan sobre los cuerpos, de manera violenta o sutil (Foucault, citado por Restrepo, *ibíd.* 21).
- Acudiendo a *claves* expuestas en la descripción anterior, podemos hacer hincapié en la relevancia que posee la noción, entendimiento y/o sentido adquirido del concepto de **seguridad**, prominente en los hechos ya mencionados, en tanto corresponde a una necesidad básica de los

⁷⁸ Dicha figura ha conservado su fuerza a causa de un rencor heredado que ha trascendido generaciones, cobrando distintas formas y modos de manifestación sutiles o bastos. Esta animadversión posee capas históricas donde se identifican confrontaciones ideológicas, políticas, económicas, generadas en otras latitudes pero que trascienden a estos territorios, es decir, asuntos que no nos corresponden y que sin embargo asumimos. En este asunto del *enemigo interno* también se anclan ideas y: “*visiones negativas de lo “popular”, como resultan ser, por ejemplo, los casos, bien diferenciados por demás, de Armando Solano con su “teoría” sobre la “melancolía de la raza indígena”, y de Francisco Socarrás - un excelente educador, por otra parte -, quien intentaba explicar los fenómenos de la violencia colombiana a partir de las “raíces indígenas” (el “espíritu pijao” por ejemplo)*” (Silva, R., Lección Inaugural, pág. 5. 6ta. Promoción de Maestría en Historia, U. Nacional de Colombia, Sede Medellín)

⁷⁹ Estos valores éticos, morales y espirituales se soportan en una perspectiva trazada por la iglesia católica, así como por retazos de la mentalidad monárquica y feudal que heredan subculturas ideológicas de finales del S.XIX y que tienen un *continuum* a través del S.XX y XXI.

individuos para el buen vivir, el cual proviene de sus *capas internas*⁸⁰ que buscan inconscientemente una manera de *blindaje*. En ese sentido, cabe mencionar la **seguridad ontológica**, entendida como:

Sentimiento de confianza del ser humano generado en sí mismo y en las instituciones que representa, que permite modificar y medir de manera objetiva y/o subjetiva, el grado de satisfacción de las expectativas sociales dentro del marco de la protección social” (Abudinén, 2014). Podemos afirmar que, pasamos de la “soledad ontológica” al concepto de “seguridad ontológica⁸¹ y de allí al estatuto de seguridad, aplicado a discreción.

¿En qué medida los cuerpos contemporáneos de este periodo fueron impactados por esa *tecnología política del cuerpo*? Y de acuerdo con esto ¿Por qué los agentes del sector de la danza no adoptaron una postura desde su quehacer artístico? Con esto último no nos referimos a un arte panfletario, pero si, a una postura y pensamiento de compromiso y responsabilidad social, tal cual sucedió con otras áreas de las artes ¿En qué medida las posteriores generaciones de agentes del sector han cobrado conciencia política de estos periodos de violencia (extendidos a la época actual) y con esto, una postura y pensamiento desde su arte? ¿Cómo juega esa suerte de **eterno retorno** de la violencia política en las dinámicas creativas de los cuerpos danzantes? Con esto último no nos referimos a grupos que acuden al tema en cuestión de manera oportunista.

2. Las fuerzas sociales y políticas que confluyeron en la Constitución de 1991, buscaron impulsar una transformación legislativa convocando una Asamblea Nacional Constituyente que fuera capaz de promover la democracia entre posturas políticas disímiles; abogar por la integridad y derechos de poblaciones históricamente excluidas (afrodescendientes, mujeres, indígenas, etc.), y con esto integrar la participación activa de la ciudadanía. Se buscaba transformar estructuras de pensamiento y acción sembradas; por tanto, la esencia de este cambio estaba propuesto en “la libertad plural, mientras que en la Constitución de 1886 ese núcleo valorativo giraba en torno a la noción de orden, de orden central” (Valencia, 1992: 48).

⁸⁰ Podemos entenderlo como procesos de orden psíquico desde un concepto ampliado, allí se ven incluidas las funciones mentales en relación a un orden emocional, que en profundidad nos conduce a la dimensión espiritual del individuo, entendida ésta última categoría desde la perspectiva de armonía y coherencia.

⁸¹ Este concepto de “seguridad ontológica” es uno de los pilares de la sociología de Max Weber y que continúa siendo importante para la teoría social contemporánea (Castro-Gómez, 1999:81)

Al verse impulsada por agentes de distintos sectores, ideologías y partidos, pudo, de igual manera, ser sinónimo de riesgo para figuras o grupúsculos establecidos en el poder, lo que acarrió una serie de fenómenos alternos o colaterales como fue el **genocidio de la Unión Patriótica**: dado el lugar, relevancia y quorum que cobra dicho partido político –su ideología, pensamiento y obra– en las propuestas de transformación social, y con ello, replanteamientos emergentes de estructuras gubernamentales y procesos de cambio del país. Alrededor de esto, afirma Iván Cepeda⁸²:

La definición de las etapas del genocidio muestra, entre otras cosas, que su ejecución ha coincidido con momentos estratégicos de la vida política y económica del país, y que en tales coyunturas se ha intensificado la criminalidad contra el movimiento como consecuencia de sus posiciones (2006: 105)

Este exterminio es una de tantas muestras por parte de distintos agentes Estatales con el propósito de eliminar cualquier atisbo de democracia:

Es notorio que se trata de un proceso de exterminio de una fuerza política legal en condiciones de un Estado considerado democrático y en el que se supone la existencia de una institucionalidad ajustada a las normas del *derecho* (ibíd., 102),

Si bien la reforma expresó un anhelo de transformación y cambio, el genocidio de la UP mostró dos asuntos claros: lo primero, una contrarrevolución generada por grupos reaccionarios –esa *patología del conservador*– que buscaban volver a la Constitución del ‘86, y segundo, una población juvenil en la retaguardia, por tanto, incapaz de generar una resistencia. ¿Podemos hablar con esto de una incapacidad de resurgir hacia perspectivas de transformación social y con esto a una reapropiación del cuerpo político? ¿El quiebre de las utopías y el paso del mito comunitario a la mitología individual exacerbada de las ciudades supuso una sujeción irracional por parte de las masas a esa *instancia central* llamada estado nacional?

3. Entrada de la cosmovisión Neoliberal: La década de los ‘90 significa el ingreso al modelo neoliberal, el cual nos inscribe en una filosofía de vida cuyos ejes centrales son la economía y el mercado como pilares del desarrollo, es la *inundación del mercado en todos los ámbitos de la vida (cultura, amor, religión)*. Hacemos un breve recorrido afín de observar la antesala que le precede, la instauración y consecuencias de esta estructura económica:

82 Filósofo y político colombiano, hijo del dirigente Manuel Cepeda Vargas.

- Durante el mandato de Virgilio Barco (1986-1990), es promovida la eliminación del Estado de Bienestar (que atañe responsabilidades y compromisos por parte del Estado en cuanto a las garantías y servicios básicos para el pueblo), con ello una apertura hacia lo que se presumía como mercados internacionales, que pretende inscribirnos en los grandes circuitos extranjeros.
- Los inicios – contundentes – de aplicabilidad se dieron en época del presidente Gaviria (1990-1994), periodo en que cobra real impulso, sobre lo cual señala Martínez (2015: 81) “Gaviria aceleró el proceso y a finales de 1991 abrió las puertas al Comercio Exterior, cambiando de tajo los hábitos de los consumidores por la variedad de ofertas de bienes que se presentaban en marcas, precios y calidad”, de allí que el flujo y oferta masiva del mercado permea a la población, en cuanto a una noción o idea de bienestar, o, suerte de **realización personal** ceñida al consumo, por consiguiente, una afectación a principios fundantes de orden ético, estético, político, económico, del cuerpo social.
- Todo lo anterior se vale del alza o favorecimiento al sector privado⁸³, articulado a reformas laborales, que se convierte en escenario proclive a aspectos como: la tercerización, informalidad laboral, y el ascenso de tasas de desempleo, “...dando apertura a los mercados mediante las diferentes reformas, que permiten la entrada de productos con muy bajos aranceles, privilegiando de este modo el interés privado a costa del aniquilamiento de la industria nacional” Martínez (2014: 80).
- El impacto en esferas tales como salud, educación y cultura, hace vislumbrar un paisaje cada vez más sombrío, en tanto la privatización de estos sectores representa inaccesibilidad a bienes básicos o de primera necesidad por parte de una mayor población del país; las brechas entre sector privado y público se pronuncian de manera severa, y con esto, la tensión y permanente conflicto entre quienes se ven privilegiados por el extremo amplio y amable de dicha “balanza”, y, quienes por el contrario deben ceñirse a condiciones y oportunidades limitadas, en ocasiones forzosas y opresivas.
- La experiencia de un cuerpo direccionado a metas adscritas a ideales netamente materiales y económicos puede verse traducido en acciones pragmáticas y excesivamente funcionales, mecanizadas, autómatas, que convierten en un sin- sentido la experiencia corporal.

⁸³ Podemos considerar dicha privatización como un exceso de individualismo, atomización y división masiva de agrupaciones, entidades y con ello la pérdida del sentido por el bien común.

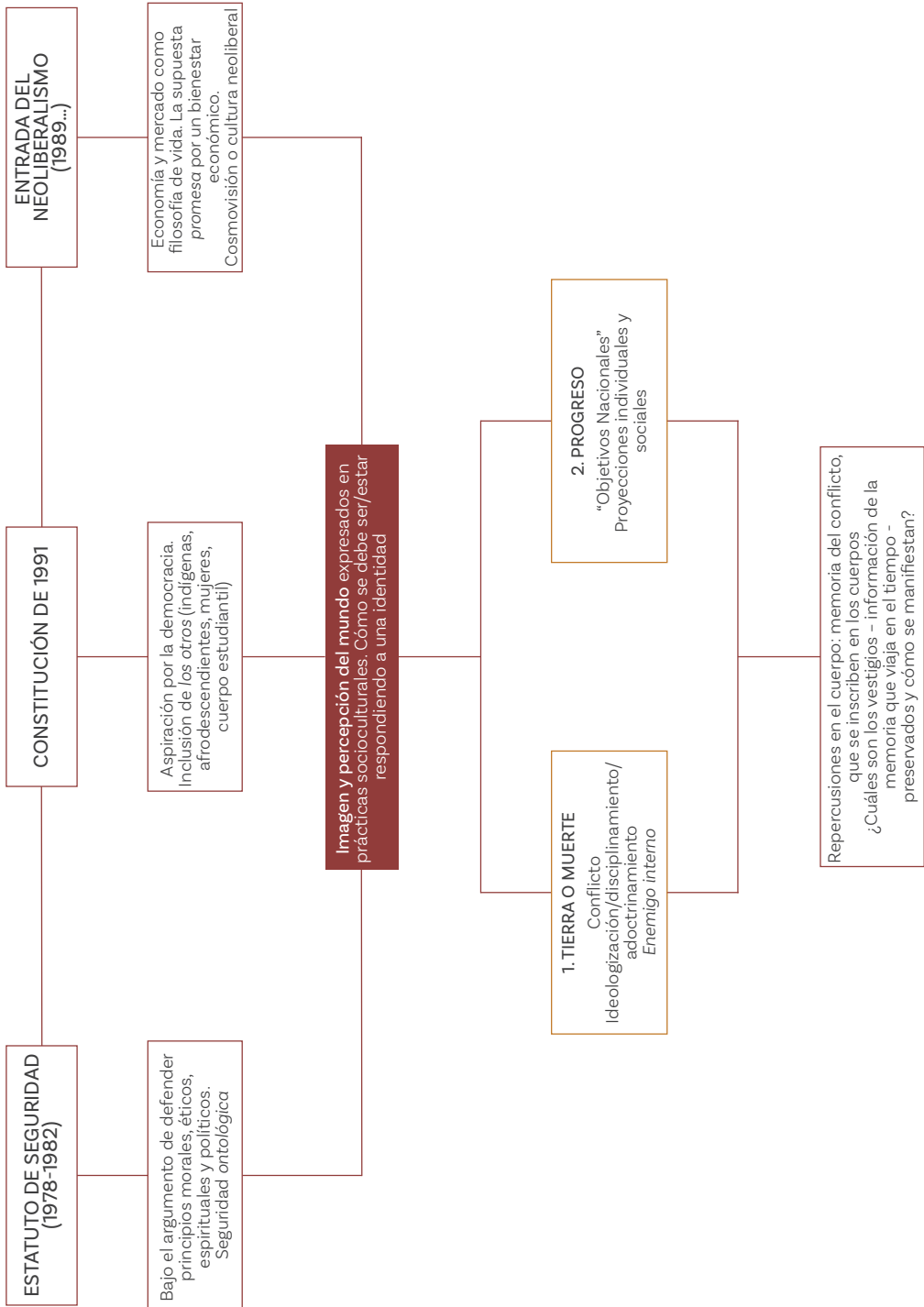


Gráfico 14. Mapa: sucesos significativos



Imagen 12. Poeta peruano. Javier Heraud (1942-1963), asesinado en combate en las Selvas de Madre de Dios

*Yo soy el río que canta / al mediodía y a los / hombres,
/ que canta ante sus / tumbas, / el que vuelve su rostro
/ ante los cauces sagrados.*

Fragmento 7 del poema El Río, de Javier Heraud, 1960 |



Imagen 13. Paro Cívico 1977. Tomada de página web PACIFISTA

Ya viene el día; dobla
el aliento, triplica
tu bondad rencorosa
y da codos al miedo, nexo y énfasis,
pues tú, como se observa en tu entrepierna y siendo
el malo ¡ay! inmortal,
has soñado esta noche que vivías
de nada y morías de todo...

(Fragmento de Los Desgraciados, César Vallejo) (Restrepo, 2006: 13) |



Imagen 14. Paro Cívico 1977. Tomada de página web PACIFISTA

Mis antepasados no habían danzado jamás a la luz de la luna, eran incapaces de leer las señales de las aves en el cielo como oscuros mandamientos de exterminio, desconocían el valor de los eximios fastos terrenales, eran inermes ante las maldiciones e ineptos para comprender las magnas ceremonias que las crónicas de mi pueblo registran con minucia, en rudo pero vigoroso estilo.

Los Cuadernos del Destierro, Cadena, 2001:3 |

El cuerpo aparece en una encrucijada, en un cruce de caminos; donde se encuentran y chocan permanentemente la historia, el mito, el arte y la violencia.

(Restrepo, 2006: 13) |



Imagen 15. Destrucción de un jarrón de la Dinastía Han, Ai Weiwei (1995)

(Acápite)

*Yo no era el mismo. Reiterados fracasos me habían
herrado en la frente. Olvidé el idioma.*

Los Cuadernos del Destierro. Cadenas, 2001:6 |

*Lo importante no es hacer cine político,
sino hacer cine políticamente*

Godard |

La educación es un quehacer político

Freire |

- Todo rastro, huella e impronta en los cuerpos está articulado a una *imagen del mundo*, lo cual nos conduce a plantear una revisión a los dogmas que la configuran, además de una acción reflexión crítica sobre los efectos que han tenido lugar en las capas más profundas de nuestra psiquis.
- Los asuntos de **tierra o muerte**, categoría política que habla de viejas disputas y conflictos, que describen mal que bien un destino que nos corresponde o si acaso de nuestros ancestros (cercanos y lejanos) pareciera escapar de nuestro radio de comprensión. ¿Quién habita este cuerpo territorio esta *danza país* que requiere ser cartografiada?

- El carácter espectacular en el cual se sumió la danza – cualesquiera sea su género - se corresponde con pensamientos minimizados de la imagen de sí, fue un estancamiento en el *estadio del espejo*. Atrapados por el influjo y luces de la escena, el *danzante* <**Danzak** en Kechua> fue llamado bailarín. El concepto (yo) mutilado de su identidad se vistió de lentejuelas.
- Las antiguas danzas tradicionales fueron denominadas folklor, como una pieza de colección estática en el tiempo, negando el carácter móvil y orgánico de la tradición,
- Se habló de honrar al ancestro repitiendo mecánicamente las antiguas danzas de poder. *Noción primera de la imbecilidad* (Foucault)
- Los nuevos danzantes adoptaron otros vocabularios, buscaron ser no lo que no eran,
- A partir de lo anterior, las entidades tutelares reclamaron el lugar que les corresponde, sus voces han de hacer emergencia, La ley de Origen que se despliega inversamente (proporcional) al avance de los hombres - para no olvidar el respeto a lo innombrable -, ha de mostrarse en el Espíritu de la Danza.
- ¿En qué medida la estética del arte se ve influenciada por una ética y poética de vida?
- **Leer lo que no está escrito**, he aquí un ejercicio fundamental para *lavar de sentido* lo que se escribió. Se hace pertinente señalar que toda experiencia humana está anclada a una *descripción de la realidad*, allí la vida configura una representación del mundo, es deber del *cuerpo político*, poner en cuestión, problematizar la realidad, sólo así una *danza viva*.
- Todo vestigio en lo corporal es información que enseña y memoria sensible que viaja (aparece y desaparece) en el tiempo del individuo; son microrrelatos de acciones, micropolíticas que revelan meridianos como líneas de relación del individuo con el sistema mundo.



Imagen 16. Víctor Humareda. Arlequín de medianoche. Lima Gris. Imagen Tomada de Jáuregui, E. (2020, 8 marzo).

*“El tiempo ha perdido ya el primer estrato:
su unicidad. En cada lugar, el tiempo tiene un ritmo diferente,
un distinto transitar. Las cosas del mundo
trenzan danzas a ritmos diversos. Si el mundo está regido por
Shiva danzante, entonces debe de haber diez mil de ellos,
formando una gran danza común...”*

(Rovelli 2008:21) |

Notas / reflexiones / crucifixiones sobre Arte Moderno y Contemporáneo

Llámase clásico a un libro que se configura como equivalente del universo, a semejanza de los antiguos talismanes...Tu clásico es aquel que no puede serte indiferente y que te sirve para definirte a ti mismo en relación y quizás en contraste con él...Lo que para mí distingue un clásico es tal vez sólo el efecto de resonancia que vale tanto para una obra antigua como para una moderna pero ya ubicada en una continuidad cultural.

Calvino, 1995 citado por Gutiérrez 2000 |

De acuerdo con Borges el término clásico tiene su etimología en classis: “fragata”, “escuadra”, en inglés: shipshape (ordenado). Por tanto ¿Qué es danza clásica? Una danza ordenada, que posee un método de trabajo, donde cada código responde a una necesidad, y en combinación perfecta, posibilita la proyección de su estructura, coherente y de manera armónica. Danza Clásica del Litoral Pacífico: Currulao

Cámara de Danza Comunidad |

Nota 1

La elección de un marco de referencia que lleve a cuestionarnos en torno a las nociones básicas de arte moderno y contemporáneo (occidental), propicia un acercamiento a identificar la certidumbre o incertidumbre de aceptabilidad de los presupuestos de **existencia, prevalencia y proyección** de “una realidad”, no sólo cultural, sino también **enraizada** en distintos órdenes: ideológico, político y social.

Estas nociones básicas permiten un acercamiento a la comprensión del carácter abstracto del fantasma “arte moderno” - para el caso de nuestra investigación “Danza Moderna” que indistintamente pasa a denominarse “Danza Contemporánea”⁸⁴ -, dando evidencias de un paradigma, sus alcances e interpretación arraigados en nuestro territorio, así como las formas en que se ha configurado y proyectado el pensamiento occidental al interior de las políticas institucionales, generando un espacio-tiempo de la modernidad en el constructo social y, un supuesto esclarecimiento en torno a lo que podemos denominar *realidad moderna*, en esta línea de lo planteado, recordamos:

84 Lo cual pasará a profundizarse en Punto Sur, conclusiones del plan de investigación.

“El fetichismo de la totalidad estética de Grecia creado por Europa constituye lo que podemos denominar una <estética eurocéntrica> centralidad labrada lentamente desde 1492, es decir, en la Modernidad. Esa pretensión de centralidad producirá inevitablemente la negación del valor de todas las otras estéticas; será un auténtico esteticidio - como lo llama Boaventura de Sousa Santos -, que constituirá un aspecto central de la bipolaridad que comienza a formarse en el Caribe de la Modernidad/Colonialidad”.

|| Dussel, 2020:159 ||

Es destacable referir que la naturalización de este fenómeno (modernidad), responde a largos procesos de recabar sobre el imaginario de las comunidades dominadas, en este aspecto el cuerpo se convierte en dispositivo donde no sólo se impone una lengua, sino también una gramática del cuerpo, pero, es el mismo espacio-cuerpo (desde el texto físico) lugar de rebelión y reconocimiento de sus propias potencialidades, de sus herencias (legados) no sólo genéticos, sino también: sociales, emocionales, educativos, espirituales.

Reflexión/ Simplificación

Como premisa inicial cabe pensar que la transformación continua del arte moderno responde a la mitología particular de un individuo, o, el particular enfoque de un grupo, soportado en una postura y pensamiento frente a un arte del pasado, sin apartarse de una línea de tiempo; así mismo, debemos repasar en torno a la incidencia que tuvo (tiene) sobre directrices del arte en nuestro territorio, lo cual atraviesa por períodos de contextualización, esto, en las distintas áreas: teatro, artes plásticas, música, poesía, etc.⁸⁵, en todo esto, cabría identificar momentos de re-apropiación y resignificación de técnicas, instrumentos, nomenclaturas, códigos, etc. en esto cabe “rozar” el asunto globalización, traemos una cita de Gutiérrez (2000:38) relacionada con una conversación entre críticos, dice: “...tratando de conservar sus palabras, es la globalización y sus efectos en el fortalecimiento de una cultura homogénea a través de códigos de

⁸⁵ En cuanto a la incidencia de nomenclaturas de movimiento en las danzas de estos territorios, cabe distinguir dos momentos: (i) los procesos de asimilación de las danzas europeas (colonia) que, de acuerdo con Lozano (2018:225): “... hay que reconocer unas reapropiaciones de estas representaciones barrocas del cuerpo en la danza como un proceso no exento de conflictos, luchas sociales e intercambios culturales (...) deben ser tenidos en cuenta al pensar una historia de nuestra danza”, posterior agrega: “Hay que estudiar, apreciar y valorar nuestros bailes y sus músicas colmadas de historias, en las que no sólo se reflejan las imposiciones sobre el cuerpo y las apariencias y los fingimientos sociales, sino también unas dinámicas de apropiación, reinención, impugnación, autonomía y reconocimiento”. Cabría aclarar que, el autor refiere o denomina: *danzas mestizas del folclor coreográfico de la región andina de Colombia*, aquí tomamos distancia de Lozano, en cuanto a que, si bien consideramos lo referenciado como procesos de *agenciamiento / resistencia*, desde nuestra perspectiva son las *danzas tradicionales* las que cumplen con esta dinámica política, cultural, social, comprendido como reapropiación y resignificación de códigos corporales. El proceso de *mestizaje* no está cumplido, ya que, estos cruces hasta la fecha sólo corresponden a una fase de *difuminación (sfumato)*, hay factores y sucesos posteriores que inciden en esta etapa, como desplazamientos de grupos humanos entre regiones, y, de la periferia al centro - a las nacientes ciudades -, es aquí donde se acuña el término *folclor*, lo cual habla de danzas tradicionales fuera de contexto, asunto que abordamos en el Marco de Referencia (ii). En ese segundo momento nos referimos a la entrada de la danza moderna - previamente el ballet clásico -, y con esto, un derrotero que habría de marcar tendencia en la danza de los distintos géneros, sub-géneros y modalidades, así como, en las dimensiones: formación y creación, imponiendo: sistemas de entrenamiento, un prototipo del cuerpo, una idea de danza estilizada, elegante, sofisticada, que además, se han considerado como prototipos de sistema de entrenamiento, de técnicas de movimiento, por encima de otros sistemas de danza.

legitimización. Como consecuencias negativas perciben un cierto totalitarismo y uniformidad en las propuestas y como efecto positivo, la convergencia de culturas y etnias haciendo posible la hibridación, que hace que la sociedad escape del puritanismo”. El asunto en cuestión responde a que ese totalitarismo lo leemos desde otro nivel - tiene raíces muy antiguas, proveniente de “ciertas provincias europeas con pretensiones universalizantes”, en consonancia con Dussel:

Los otros mundos culturales fuera de Europa serán juzgados como primitivos, bárbaros, sin belleza alguna, en el mejor de los casos, folclóricos. Será uno de los momentos en los que la matriz de la colonialidad del poder (la subjetividad), la cultura, cobrará mayor impulso. La víctima dominada será juzgada como lo brutal, lo salvaje, con una fealdad estética inocultable. La estética de lo feo (*kakós* en griego) se aplica fuera de las fronteras de Europa. Estos juicios estarán sostenidos por escalas clasificatorias de los tipos de humanidad, que ya por su forma y dimensiones craneanas, el color de la piel, la extrañeza de sus hábitos, comidas, vestidos, música, danza, arquitectura, etc., evidencian tipos humanos inferiores (ibídem, 159).

Esto conlleva a un punto en cuestión la <estética> comprendida más allá de la contemplación, articulada a la identidad, la cultura, con esto y en últimas, al poder (político), es en ésta instancia donde deberíamos situar el tema de la *Danza Moderna* y contemporánea, así como el folclor, los cuales deben ser calibrados como hecho político (intercorporalidades), permitiría discernimiento, sensatez, mirada crítico reflexiva, de lo que hacemos con esos abecedarios.

“El principio del consenso práctico (en la ética) o de legitimidad (en la política) fortalece la concepción comunitaria de la estética, no como contemplación emotiva individualista, sino como experiencia comunitaria. De la misma manera el principio de factibilidad le dará mayor realismo en el uso de los medios para la producción colectiva de la obra de arte”

(Dussel, ibídem, 157) |



Imagen 17. Fernell Franco, activista cultural de Cali en los años 60 y 70 del siglo pasado. Tomado de Aguilar, E.G. (marzo, 2020).

Simplificación...(Cruce y fijar)...*ficar* (del portugués: permanecer, estar)

Sea cualesquiera la *mirada*, pensamos de qué manera emergen o se revelan las *prácticas complejas* de la tradición, las producciones de un *lugar*, o si acaso, a qué estrategias recurren algunas comunidades para no ser *contaminadas*, y de esta manera su sistema complejo de expresión se resiste a ser *simplificado*⁸⁶. Si bien ésta última categoría posibilita *una mejor comprensión de la abundancia que nos rodea* (la vida la naturaleza), se ha de considerar que existen múltiples creencias, enfoques, expectativas y descripciones de la realidad, de acuerdo a una historia, una geografía, una palabra de origen, por tanto, el *simplificar* se puede ofrecer para intereses de dominación, afín de imponer una *ideología simple*, referimos:

⁸⁶ El concepto de *simplificar* desde Feyerabend (2003:133) lo expone como: “Las generalizaciones intelectuales en torno al <arte>, la <naturaleza> o la <ciencia> son recursos simplificadores que pueden ayudarnos a ordenar la abundancia que nos rodea. Así es como deben ser entendidas, como herramientas oportunistas, no como enunciados finales sobre la realidad objetiva del mundo”. Corresponde, por tanto, este ejercicio de simplificar la *abundancia* y caos a un ordenar, clasificar, sistematizar, etc. desde una parcela del conocimiento elementos indeterminados de un(os) sistema(s) complejo(s), pero, cabría añadir desde el propio autor: “Muchos aspectos de esta abundancia han sido estudiados por científicos, trabajadores en desarrollo, teólogos de la liberación, etc. Algunos pintores, poetas, músicos les han dado forma; y hasta los habitantes más oprimidos del planeta han hecho su contribución, siempre y cuando uno les preguntase, no en términos generales, sino haciendo referencia a cosas concretas y cercanas, y respetase sus respuestas”.

“Es verdad que permitir que la abundancia tomase el poder sería el fin de la vida y la existencia tal como nosotros la conocemos —la abundancia y el caos son diferentes aspectos de uno y el mismo mundo - Necesitamos simplificaciones (necesitamos, por ejemplo, cuerpos con movimientos restringidos y cerebros con modos de percepción igualmente restringidos). Pero no hay sólo un tipo de simplificación, hay muchos, y pueden ser cambiados con el fin de eliminar el elitismo que, hasta este momento, ha dominado la civilización occidental”.

(Feyerabend, P, 2003:153) |

Cualquier *simplificación* puede ser comprendida y tomada como una función idiosincrásica, a partir de un razonamiento e instintos naturales, relacionados con un conjunto de elementos que obedecen a *leyes naturales básicas*, las cuales se extienden (o pueden extenderse) al estudio de una sociedad o comunidad, por tanto, intervienen en el cuestionamiento de la realidad de la misma. A lo cual cabe agregar, en la historia de occidente la separación entre artes y ciencias, así como *las artes, a su vez, de las artesanías*, determinan una manera de ver y de clasificar el mundo (la naturaleza). En torno a este punto, volvemos a Feyerabend (ibídem, 140): “<Todo arte aspira a la condición de la música>, escribió Walter Pater. Kant, por otra parte, interpretó la música, que, para él, era <más placer que cultura>, como la manifestación artística más degradada y la separó de cualquier pretensión epistemológica”. Con esto queremos referir a una herencia de divisiones, fragmentaciones, debates, que llegan con la razón moderna y desde ésta al arte moderno y contemporáneo, dado que no podemos aislar uno de otro, se corresponden (aún) en sus diferencias (métodos, posturas, mitos, modelos, temas), siguiendo:

“Concluyo que términos como CIENCIA y ARTE son recipientes temporales en los que guardamos gran cantidad de productos, algunos excelentes, otros pésimos, y cada uno de ellos caracterizado por una única etiqueta. Pero los recipientes y las etiquetas no afectan a la realidad; pueden ser omitidos sin cambiar aquello que supuestamente organizan. Lo que quedan son eventos, historias, sucesos y resultados que podemos clasificar de muchas maneras porque no están divididos por una dicotomía duradera y <objetiva>” (ibídem, 143)

Desde esta perspectiva cabe reflexionar y estimar el campo de tensión creado (o no) entre **poderes simbólicos**, y con esto, afirmar que *saber y conflicto* ha sido una constante en la evolución y desarrollo de los hombres, lo cual conlleva a una *cultura de la vida y de la muerte*; pero, no sólo física, sino también de sistemas de pensamiento, cognitivos, y con esto, sus representaciones culturales, artísticas, es decir, una afectación del ecosistema cultural, de acuerdo a esto, Danto indica:

“... lo mejor que uno puede esperar hacer es tratar de entender cómo la gente, en una tradición cultural dada, apreciaba su propio arte. Uno no puede, desde fuera de esa tradición, apreciar cómo es desde dentro, pero puede al menos intentar no imponer el modelo propio de apreciación a tradiciones a las que es ajeno”. (Danto, A. C, 1999:116)

Lo anterior, nos lleva a considerar que para estos territorios se ha vedado y, en algunos casos, borrado la forma de apropiación cultural -con esto un árbol genealógico y jerarquías inscritas a éste espacio tiempo-, la llegada de preceptos externos nos alejó y tergiversó la idea inherente de arte -comprendido este como parte de la experiencia, vitalidad y creatividad del hombre-, cambiando la relación con el mundo y estableciendo una *descripción de la realidad*, tendríamos a bien considerar lo siguiente: “La cultura dominante crea hábitos, direcciones, tendencias, pero la psique de los individuos social- individual, es decir, racional, no-racional, determina las posibilidades de una respuesta” (Botero, 2000: 30).

De esto se desprende una pregunta fundamental ¿Qué tanto hemos naturalizado la *modern dance*, el ballet clásico, como formas de imposición de una cultura dominante? Si bien las nomenclaturas mencionadas enriquecieron el lenguaje dancístico, pasaron a ser (pre)dominantes en cuanto a sistema de entrenamiento, estética, poética, formación, etc. lo cual obviamente marca los términos de expresión de una comunidad - se trabaja con poéticas y técnicas prestadas -, juego de imposiciones y deudas a capital simbólico foráneo. Aquí también entra el denominado sub-género del *folclor* - *trastoque* histórico de las danzas tradicionales -, denominación discriminatoria a las producciones culturales de nuestra tradición - con esto queremos volver a las diferencias de lo que la intelectualidad criolla consideró *alta cultura* y *cultura popular* -, quienes hicieron y hacen parte de esos marcos de referencia (de manera ingenua o desde su ignorancia política), siguen el juego a una falsa dicotomía entre tradición y modernidad, o, aún más, considerar que las *danzas tradicionales* son estructuras inorgánicas y estáticas en el tiempo, con esto cumplen en hacerle el cuarto a ciertas clases sociales que se sienten representadas en el ballet clásico, así como una cantidad de grupos y maestros (del *folclor*) creyeron - y aún es una verdad instalada -, que en esos géneros (ballet, danza moderna) *si había técnica*. Cuando se pone en cuestión estos asuntos *rocambolescos* de la historia, sólo viene a la memoria lo enunciado por Oswald de Andrade en su Manifiesto Antropófago (1928): *un país de esclavos que temen ser hombres libres*, (también citado por Gilberto Gil como Ministro de Cultura, administración Lula Da Silva).

Notas...Reflexiones 2

“Al preguntarle específicamente por el concepto de representación y presentación en su obra comenta: Es una reflexión que empezó con el teatro. Hay una fatiga en la representación. “Se ansía un error para rozar la verdad”; esa es la clave de la diferencia entre el teatro y la performance. NO es si yo fuera el Rey de Dinamarca ¿qué haría? sino trabajar el aquí y el ahora...En vez de representación un signo
(Restrepo entrevistado por Gutiérrez, 2000:60) |

“...el arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y sigue siendo para nosotros un mundo pasado. Con ello, también ha perdido para nosotros la auténtica verdad y vitalidad. Si antes afirmaba su necesidad en la realidad y ocupaba el lugar supremo de la misma, ahora se ha desplazado más bien a nuestra representación”.
(Hegel, tomado de Danto, A. C, 1999:165) |

“La experiencias comunicativas indígenas no pueden entenderse como simples ejercicios de creación artística o de representación de la realidad, sino como verdaderas estrategias de agenciamiento político para la defensa de la vida y con un ideal de cambio en los paradigmas civilizatorios de nuestra sociedad. Los nuevos creadores audiovisuales nos han obligado a reconsiderar desde otros ángulos la práctica audiovisual en su relación con la moral, la política y la estética”
(Mora, 2012:29) |

Abordamos no tanto un asunto de régimen de representación sino de *régimen de construcción*, por tanto, un reino o región donde habitamos y somos, relación que implica la geografía y la técnica, los modos del lenguaje, así el *hombre está inserto en una trama de significados que se superponen de manera compleja* (Geertz citado por Gutiérrez, *ibíd.* 40), y aquí, el arte como *músculos en movimiento* (Hincapié, 1986)⁸⁷, es decir, memoria en movimiento, dado que la cadena de grupos musculares guardan información precisa de las emociones que nos cruzaron y se asentaron en el cuerpo, ocupando un lugar asociado a los órganos y sobre todo a estados psíquicos de los individuos. Por tanto, cada forma de expresión -en el arte- del hombre obedece a impresiones (marcas, huellas, improntas, cicatrices, heridas) que evidencian no tanto un manojo de recuerdos, sino la percepción afinada y particular de sucesos, hechos, acontecimientos, etc. el asunto en cuestión es qué tanto nos hemos desplazado del mito comunitario a la mitología personal, y de ésta última, al delirio conceptual

⁸⁷ Conversación sostenida con la artista Ma. Teresa Hincapié (pionera del performance en Colombia).

(unipersonal) o como bien se conoce: *síndrome confusional*, que para este momento puede haberse vuelto colectivo, por tanto, naturalizado una dinámica de *like(s)* en redes sociales.

Si hablamos de una *naturalización*⁸⁸ del artista, esto implica que su obra haga parte de un campo de objetos artísticos donde va a entrar aquello particular, habitual - de su propia experiencia -, que hace visible un estilo determinado dentro de su arte, la pregunta por obligatoriedad es: ¿Qué tanta universalidad se puede alcanzar individualidad naturalizada?

Las múltiples transformaciones en diferentes momentos de la historia del arte enmudecieron el “sufrimiento de las masas” y enaltecieron el deleite de las sociedades burguesas, desde una especificidad de la “estética constante” (Hughes, R. 2000: II). Con ello no se indica que no haya múltiples transformaciones y diferentes proliferaciones artísticas, son estas particularizaciones las que generan las diferentes tendencias artísticas (Gombrich, E. H, 1997:612).



Ilustración 17. Piel al Sol, de la serie Violencia de Luis Ángel Rengifo, 1963. Tomado de Medina, 1999:53

⁸⁸ “Naturalizar” sería el proceso de aprendizaje (adiestramiento o adoctrinamiento) que logra que una comunidad (colectivo, sociedad o cultura) se “habitúe” de tal forma, que perciba como “natural” cierto comportamiento, idea, valor o costumbre” (López Rubiño, 2016:175).

“Cuerpo femenino estirado como una piel animal sobre un suelo desolado y estéril. La imagen es reminiscente de una crucifixión, debido a las puntillas que clavan el cuero al suelo. La forma del cuerpo alude a la del mapa de Colombia.

La cabeza parece desarticulada del cuerpo y reposa sobre el suelo con una expresión de rabia y dolor. Una línea marrón monocromática define la figura y la piel blanca. Aunque están basadas en evidencia documental, las imágenes de Rengifo manifiestan su propia perspectiva e interpretación de los hechos históricos como el producto de actos horribles, común a las de otros artistas interesados en este mismo tema”.

(María Margarita, M. K. 2008:22). |

Notas... Reflexiones 3

(i)

El arte moderno surge como subversión a las reglas de los estilos renacentistas y clásicos -a este *quiebre de las reglas* contribuye el surgimiento de la fotografía-. Como modo de representar la realidad, el arte fue el reflejo de las enseñanzas de la doctrina católica anclada a la exaltación de la naturaleza desde un tinte academicista (Gombrich, 1997: 437). La búsqueda de nuevas rutas en los que la concepción de armonía y el mensaje de la obra no solo representaran a la divinidad, dieron origen a la espontaneidad del artista, un libre albedrío en los modos de crear, desembocando en la exaltación de la forma de presentar lo que observaban a través de factores como la luz y el color; renovando la manera de percibir su entorno en relación al movimiento de la vida misma (Gombrich, *ibíd.* 530). En este corolario de rupturas y variables, emergen las saludables contradicciones que pueden presentarse en ese vaivén de la *espontaneidad del artista* y las necesidades de la comunidad, los requerimientos de la época (espacio / tiempo) que pueden coincidir con la tesis: *el cruce del campo estético con el ético-político permitirá a la estética subsumir las categorías de esos dos campos prácticos, aproximándose así la estética a su producción histórico-concreta* (Dussel, *ibíd.* 155), aunque unos párrafos antes bien aclara: *Ni el campo estético es mediación de lo político; ni lo político esencialmente determina a lo estético, sino que deben fecundarse mutuamente, en concreto y siempre; aunque frecuentemente uno domina o mediatiza al otro, como en el campo del <realismo> soviético o del arte de la propaganda mercantil, en los que lo instrumental mata a la estética y al campo práctico desnaturalizándolos* (*ibíd.* 155).

(ii)

En estos *embrollos de la verdad* además de imposiciones y contraposiciones de una *imagen del mundo*, huelga decir hemos ido a la *sombra del fracaso de otros* -en muchos casos la cultura de la danza sigue lo que im-

ponen las vanguardias europeas o estadounidenses-, o bien, se sumergen en experimentaciones anodinas; bien señala el poeta Robert Graves: la experimentación es una variación sobre la incertidumbre de otros. La oscilación entre cosmovivencias comunitarias y *nuevas realidades* de los creadores, conlleva:

- Un aspecto clave: las *combinaciones del ritmo universal* (Paz, 1990, 135)
- Lo anterior cobra particular expresión de acuerdo a ejercicios de *simplificación* de una determinada cultura en corrientes artísticas, religiosas, científicas, etc.
- También podemos evidenciar (este oír el *ritmo del mundo*) a través de ritos/ceremonias inmersos en la *abundancia* cósmica.
- Por tanto, las (posibles) disyuntivas muestran no sólo una “historia social de la imaginación” (Geertz, citado por Gutiérrez, *ibíd.* 43), sino también culturas que en su interacción con la naturaleza evidencian que ésta *no es algo amorfo que puede ser modelado de cualquier forma, sino algo que opone resistencia y, a través de esta resistencia, revela sus leyes y propiedades.*
- Es en la danza ceremonial donde identificamos este punto de tensión (hombre / naturaleza), el cual es resuelto a través de la *fusión* del danzante (objeto canal) con las fuerzas tutelares, es decir, el *performer* a través de la invocación, evocatoria y convocación, (a) trae a las entidades tutelares para beneficio o protección de su comunidad.
- En lo anterior no son ajenos: lo fugaz y coyuntural, prevalencia del concepto y/o idea, así como la recurrencia a múltiples elementos que van desde objetos simbólicos por consenso o de elección aparentemente arbitraria por el oficiante, etc. para la construcción de la *performance*.
- Podemos afirmar que (cosmovivencias comunitarias y *nuevas realidades* de los creadores) coinciden en cuanto a una ruptura de la lógica formal y la *descripción de la realidad*, además de una búsqueda de lo supremo acudiendo a una máxima abstracción caso Malevich, aunque afirmara los “trabajos no son reflejos de la naturaleza, sino, más bien, nuevas realidades que no son menos significativas que las realidades de la misma naturaleza” (citado por Fernández B, M. 2011).

Para occidente el arte ha pasado por la condición puramente formal de representación del mundo hasta la recurrencia de lo puramente conceptual y volverlo obra, así como el redescubrir la poética del cotidiano en los objetos del uso diario (Pop Art), etc. Lo cual no sólo embarga a las artes plásticas, hablamos del campo de las artes en general, claro ejemplo es la

incidencia que tuvo Duchamp en Merce Cunningham, Jhon Cage, etc. lo que bien se denomina sinestesia, ese campo subterráneo de comunicación entre las artes. Consideramos que el asunto (en cuestión) es responder a la tradición que a uno le corresponde, al árbol genealógico del cual se proviene, y con esto no se niega lo universal del arte, la interdependencia entre culturas: los múltiples intercambios y prestamos conceptuales como de estilos, pero, tampoco se puede invalidar la particularidad de las comunidades que responden a una herencias y reconocimientos de sus jerarquías, así como a una cosmovisión, cosmovivencias y cosmopolíticas, que para nuestro caso han sido invisibilizadas, ocultas, destruidas.



Imagen 18. Cruz y Cara con Juan Rulfo retratado en México DF (1950). Colette Urbajtel. Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C Tomado de Villoro, J. (mayo, 2017)

.....Cruz y Cara.....

.....Cara y Cruz.....dar la Cara.....

LA MAYORÍA DE REALIZADORES audiovisuales indígenas hace parte de movimientos étnicos que, pese a las diferencias y los matices que sus pueblos y organizaciones de origen les otorgan a sus concepciones sobre el valor de la comunicación en sus políticas interculturales, encuentran en las obras que producen un instrumento para negociar utopías y deseos emancipadores en cuestión de soberanía, ciudadanía, modelos de desarrollo económico y políticas culturales.

(Mora, 2012:29) |

...el proyecto modernidad / colonialidad se piensa en castellano; se piensa también (no puede hacerlo de otra manera) entre el castellano de la experiencia colonial en América y el castellano de la historia imperial hispánica, atravesado por categorías de pensamiento que se gestaron en alemán, francés e inglés después de la ilustración (el caso de Marx y del marxismo por ejemplo).

(Walsh, ed. 2005: 10) |

El hecho de llegar de aproximarse hablar desde un pensamiento fronterizo, una danza que se construya desde movimientos fronterizos, fronteras móviles en las cuales se hable desde ese otro mundo sumergido en la memoria de este cuerpo territorio político, y a partir del cual se establezcan rutas, convenciones, mitos, estrategias, etc. que aporten a las (geo)políticas del conocimiento. Que rodeen y sitien la ciudad adormecida, esa historia del miedo de occidente, el miedo al otro. Se ha naturalizado la ignominia, y no hay más reinos que defender, sólo se espera ayuda desde las lejanas periferias (también contaminadas) salvo algunos pocos que (aun) pronuncian esa palabra en desuso **tradición**.

En aspectos aparentemente inofensivos, en expresiones que podrían (y pasan) inadvertidas, podemos identificar el cuerpo sometido de la contemporaneidad, que para el caso se ejemplifica específicamente:

- En practicantes que naturalizaron el *abecedario* de la *modern dance* y que lo asimilaron a sus cuerpos y maneras, a sus poéticas prestadas –sin observación de fondo, análisis, reflexiones, discernimientos, replanteamientos, redireccionamientos-, pero, aquí el caso no es de señalamientos, sino de develar asuntos del *conflicto colonial*⁸⁹. Una serie de retruécanos históricos, que arrojan una historia de la danza donde se sabe más de maestros y tradiciones foráneas, que, de nuestro árbol genealógico y jerarquías, asunto que se reproduce sin pudor alguno en los ámbitos académicos (proyectos curriculares de arte danzario).

⁸⁹ Se pretende poner en debate, discusión, hacer *parresía*, sobre asuntos detenidos, ocultos, en torno al régimen de construcción y de sentido de la danza; temas (históricos) que requieren ser revisados y desempolvados, los cuales empiezan a hacer emergencia a través de investigaciones recientes: Expuestos, expiados y rebelados: cartografías del cuerpo barroco en la danza colonial (Lozano, 2018), artículos y entrevistas del Profesor Rafael Palacios (Sankofa), tesis La Tradición Contemporánea en Danza (Un debate sobre nuevas emergencias epistemológicas) del Profesor Tuhua Garcés (2016). Consideramos se debe salir del marco de una *geografía de conocimiento académicamente delimitada*, que si bien ha permitido cobrar un mínimo estatus entre las relaciones de producción, en muchos casos (sólo) ha ayudado a sedimentar el saber / conocimiento de esa estructura orgánica y móvil que es la tradición, cuyos depositarios son los sabedores y portadores de las danzas tradicionales. Entrar al terreno escarpado, sinuoso del trabajo de campo, es oscilar entre convenciones y códigos, lenguajes que muestran el lado sombrío del desarraigo, también la lucha a muerte por conservar aquello que entrega el territorio, y entre esto, la danza. Situarse así en zona axial conduce a ver con otros ojos la práctica dancística, es decir, un situarse entre la fiesta y el duelo, recurrir a los conjuros, a la magia oculta del ancestro. Citamos “Así comenzamos nuestra aventura acompañando los descentramientos que realizó Michael Taussig alrededor del mundo de la magia. Abandonando las explicaciones desde las teorías antropológicas clásicas, Taussig incursiona en aquellas que los mismos sujetos hacen de este mundo y penetra en el campo de la construcción de las imágenes poderosas, con lo cual derrumba la concepción historiográfica de las imágenes. Incluso, derrumba el concepto occidental de historia y nos introduce en un campo conflictivo, una especie de guerra de las imágenes más atenta a las tácticas y las estrategias de los invadidos y no tanto a la de los invasores”. C.E. Pinzón & G. Garay. *Violencia, Cuerpo y Persona. Capitalismo, Multisubjetividad y Cultura Popular*. Bogotá: Equipo de Cultura y Salud. ECSA, 1997, pp. 13-14.

- Quienes precedieron a los danzantes de moderno y contemporáneo, aceptando el *apelativo* discriminatorio de **folclor** para referenciar las producciones culturales de sus comunidades.

En el marco de las artes plásticas periodo de los '60 se revela una distancia frente al modelo occidental que “había empezado a mostrar sus falencias y debilidades y pasó a ser considerado una amenaza potencial para el desarrollo de la diversidad cultural en los países en vía de desarrollo, debido a que este modelo, era ajeno a las tradiciones locales provocó una ruptura con estas tradiciones”. (Pecha Quimbay, P. 2006:17). Se percibe para esa misma época una línea de activismo político paralelo a una búsqueda de métodos y términos propios de expresión en las artes escénicas, podemos encontrar ejemplos en: Teatro La Candelaria (Colombia), Teatro del Oprimido (Brasil), Teatro El Galpón (Uruguay), etc. que reapropian y resignifican elementos de occidente, teniendo claridad en cuanto a realidades de contexto, y (re)descubriendo las potencialidades que brindaba el territorio en el orden de lo cultural, social, político, recepcionando y capitalizando una serie de componentes para sus construcciones y composición de obras, valga decir, que no desconocieron trabajos del repertorio clásico de occidente o autores afines a su ideario político (caso Brecht).

Lo expuesto también ocurre y con mayor antelación en el caso de la poesía y la literatura, aun de la música, los artistas latinoamericanos concebían su obra vinculada tanto a corrientes foráneas (de vanguardia) - las cuales fueron comprendidas como aportes tanto en el orden de lo técnico como preocupaciones en el orden filosófico y ontológico -, a su vez que, no se deja de lado interrogantes y cuestionamientos en torno a lo latinoamericano, traducido en la razón social del arte, el compromiso con las causas políticas, la lucha de clases, y específicamente para la época, contra el imperialismo yanqui. Cabe citar:

“...cruces culturales ocurridos en sus contextos hoy poscoloniales (...) Baste señalar que desde las vanguardias artísticas que fructificaron en la segunda década del siglo XX, la región ha generado un arte tan complejo como su propia realidad. En él se conjugan elementos culturales endógenos, problemáticas contextuales y lenguajes importados. De estos últimos, el artista latinoamericano se ha apropiado de manera creativa y desprejuiciada sacando ventaja de lo que, de hecho, es uno de los elementos constitutivos de su cultura: el «Occidente»”. (Citado por Leval, ST. 1994: 8).

A lo cual agregamos, la entrada de expresiones y pensamientos occidentales subestimaron y despreciaron a las naciones culturales que habitaban estos territorios, indica Quijano que esto influyo en:

“que las previas altas culturas de América fueran convertidas en subculturas campesinas iletradas, condenadas a la oralidad. Esto es, despojadas de patrones propios de expresión formalizada y objetivada, intelectual y plástica o visual. En adelante, los sobrevivientes no tendrían otros modos de expresión intelectual o plástica formalizada y objetivada, sino a través de los patrones culturales de los dominantes, aun si subvirtiéndolos en ciertos casos, para transmitir otras necesidades de expresión”. (Quijano, A. 1992:13)

En este sentido consideramos (tentativamente y con reservas) el concepto de *trauma fundacional*, refiriendo: “Se trata de una paradoja interesante: cómo algo traumático, algo que desorganiza la vida de un pueblo y lo desorienta, puede transformarse en el cimiento sobre el cual se construye su identidad” (LaCapra, 2005:171). Para el caso, nos referimos a ese cruce impuesto de razas y culturas, que arroja una diversidad de poblaciones no definidas, identidades difusas, como signos característicos y naturalizados de confusión de códigos, -sobre procesos de *blanqueamiento*, y con esto, “pureza del conocimiento”, pureza del movimiento, etc.-, que conlleva a interrogantes y puestas en cuestión en torno a la triada **cultura / identidad / poder**, ha de encontrar puentes entre lo disímil, conducirnos a una particular idea de la *unidad de estilo*, a una variedad *sin límites* de géneros, sub-géneros y modalidades de danza, en las cuales (nos) descubrimos en la fase de *sfumato* (difuminación), camino al **mestizaje**. Cabe aclarar que, éste último término en la danza requiere de un ejercicio epistemológico, acción-reflexión sobre el hecho político y espiritual, etc. que posibilite la generación y apropiación de términos propios (físicos), una teoría y filosofía del movimiento, nuevos marcos lógicos de creación. Desde esta perspectiva:

“Es una lástima que fórmulas obsoletas que tergiversan la tradición de la danza sigan vigentes sin una reflexión que permita revisar la manera como se representan las regiones del país de manera irrespetuosa, sin ninguna vergüenza, al mostrar visiones de una etnia sin el rigor prudente de una investigación cabal. Estamos cansados de ver danzas indígenas o negras en las cuales el vestuario o las técnicas empleadas contradicen fundamentalmente los sucesos históricos que han enfrentado estas comunidades” (Palacios: 2008:105)

El modo de presentar, representar, *mostrar* las danzas tradicionales en la escena ha estado ligada a preceptos estéticos de occidente, estrictamente a la sociedad del espectáculo, donde bajo el denominativo danzas folclóricas -multiplicadas en un sinfín de tipologías, rocambolescas algunas-, han hecho un trastoque a los modos y maneras (idiosincrasia) de los ancestros, a quienes supuestamente dicen honrar, a lo cual, obviamente, han contribuido las políticas públicas para las artes y la cultura.

“...se veía la necesidad de ajustar las políticas tanto nacionales como locales a las nuevas necesidades culturales de la población y, a su vez, dotarlas de la demanda de bienes y servicios culturales adecuados para satisfacerlas. En ese sentido se tornaba inevitable una adecuación progresiva de las diferentes estructuras administrativas e institucionales de acción cultural para enfrentar esa situación que solo era el reflejo de los cambios en los imaginarios culturales y administrativos en los que se envolvía el **mundo moderno**⁹⁰. Este fue el antecedente sobre el cual se crearon a nivel mundial organismos culturales públicos desprendidos de los estamentos burocráticos de la educación, que fueron por antonomasia los encargados de proponer y ejecutar las políticas relacionadas con el ámbito cultural” (Pecha Quimbay, P. 2006:17)

En estas “maneras de institucionalizar políticas a favor de nuevas formas de producción y transmisión de la cultura” (Pecha Quimbay, P. 2006:17), se parte de la visión de un *mundo moderno*, y con esto, una idea teñida por la “represión cultural y el genocidio masivo” como bien denota Quijano (1992:13). La percepción de la realidad de acuerdo con preceptos foráneos ha transformado creencias y tradiciones, que se han visto atravesadas por los modos que encarna un poder opresivo, el cual se evidencia en una manera de *simplificar* como elemento de control, a modo de “sensación de inutilidad y de la depreciación de las potencialidades humanas...” (Pozzoli, M. T. 2007:5).

Adenda: de la crucifixión como el mayor escándalo público de la historia según Cioran aconsejado por Hegel

“Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio, por cuanto corremos a estudiar el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre estos dos polos. Por eso, el arte como ciencia es más necesario en nuestro tiempo que cuando el arte como tal producía ya una satisfacción plena. El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte”.

(Hegel, citado por Danto, A. C, 1999:53) |

En Hegel es evidente una noción etnocéntrica y está tomada de los colonizadores. El fetichismo es un impase en el que cayó el pensamiento de los negros africanos, que entraron en la concepción de que los objetos tenían poderes sobrenaturales y eso lo lleva a decir no pocos disparates a ese propósito, por ejemplo: que la esclavitud en sí está mal, porque lo que pertenece al hombre en sí es la libertad, pero que desde luego la esclavitud de los africanos no está mal porque es una manera de introducirlos en la historia universal, único punto a partir del cual podrán encontrar luego una liberación. Esa idea produce unos frutos políticos y culturales de inmensas consecuencias.

(Zuleta, reflexión sobre Hegel, 1986: 105) |

90 El subrayado y la negrilla es nuestro.

La diáspora africana produjo alrededor de 70 millones de muertos.

(Dato curioso) |

Sumergidos en una *multiplicidad de tiempos*, la transformación de una *imagen del mundo* propició el cambio de regímenes de representación, de construcción y de sentido, en función de un sistema de creencias y valores impuestos, a su vez que propició estrategias de sincretismo, fusión, reconstrucciones burlescas (*lavar de sentido*), como formas de agenciamiento/resistencia, pero, vendrían nuevos períodos de incorporaciones y exclusiones. Ante esto, el *pensamiento propio* tendría que generar nuevos modos de *describir el mundo*, (re) conocer el contexto histórico otorgará evidencia de las lógicas que confluyen en un cambio cultural.

El arte moderno y sus *simplificaciones* en función del aumento de estilos artísticos da emergencia a una anulación / multiplicación de códigos artísticos, así lo estético surge como dicotomía entre lo abstracto y lo concreto, el gusto y la repugnancia, etc. de tal forma que “lo que el arte es, lo decide en gran parte el observador” según la tesis de Marcel Duchamp (citado por Vieweg, K. *ibídem*). Aquí tendríamos que notar la multiplicidad de corrientes, escuelas, técnicas, tendencias, de la *modern dance*, y, los productos de la danza contemporánea como suma de *multisubjetividades*, tal vez no, de *intersubjetividades*; con esto vamos al asunto de que los **cruces / fijados** enriquecieron las gramáticas corporales, pero, no poseíamos teorías que fundamentaran nuestra experiencia como cultura de la danza, el *corpus* (o los cuerpos) teóricos estaba en los Sabedores y Portadores - quienes estaban en las periferias y no en el centro -, por tanto, los códigos de la *modern dance* se instalaron como referentes de cambio y paradigma de lo que se comprendería como contemporáneo para estos territorios.



Imagen 19. Johnny Rentería Martínez (Q.E.P.D.) Colectivo Danza Región

Ante las acciones complejas prácticas la estética debe saber descubrir el hecho de que le es inevitable la articulación con dicho campo (ético, político, económico, etc.) y que queda mutuamente determinada por él. La cuestión para el artista es tener clara conciencia de su compromiso con quién, por qué, en qué, etc. de la situación práctica que asume como su contraparte en su articulación. Debe saber jugar, arriesgar, comprometer su dominio estético en una causa adecuada, justa, honesta, ética.

(Dussel, 2020:155) |

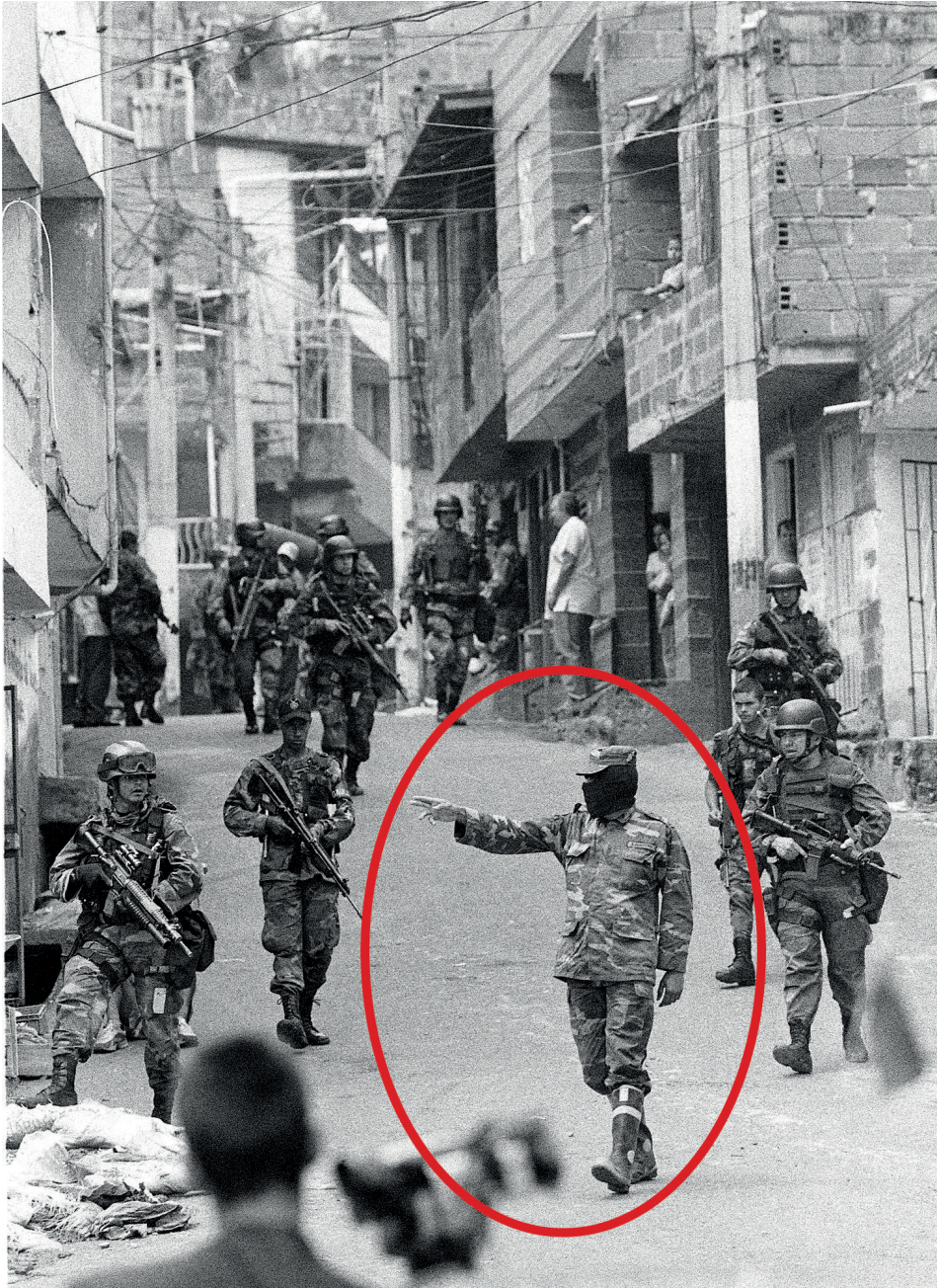


Imagen 20 Operación Orión

Posfacio

Punto Sur: Estéticas, Éticas y Poéticas de la tradición Contemporánea en Danza

Esto es peor que contar piedras en caminos que no llevan a ninguna parte como cuando un tigre intenta cazar y retrocede al oler su propia sangre en el suelo

Dien Cai Dau⁹¹. Komunyakaa, 2014:31 |

En consecuencia, es tiempo de aprender a liberarnos del espejo eurocéntrico donde nuestra imagen es siempre, necesariamente, distorsionada. Es tiempo, en fin, de dejar de ser lo que no somos

Quijano, 2014 |

“Solo sobre un muerto no tiene potestad nadie”

(Walter Benjamin, citado por Aguirre. Prólogo a *Iluminaciones I*, 1971) |

Un asunto epistolar

José Luis,

Óscar William Calvo Ocampo, mi papá, fue un luchador social y revolucionario marxista-leninista, asesinado en 1985, cuando tenía 32 años, por sicarios al servicio de militares aliados con el narcotráfico. Él vivió corto, relampagueante, en una época marcada por la emergencia del diálogo y la agitación de masas en la insurgencia guerrillera. Era negociador de paz de la guerrilla, pero no empuñó las armas porque tenía mucha saliva y mucha tinta, lluvia de palabras que abrazaba a obreros, campesinos y estudiantes. Ahora lo veo en Medellín, en una plaza céntrica llena, subido en una tarima, rodeado de banderas rojas, hablando de la paz, palabra que siempre acompañaba con la invocación de la soberanía popular, de la democracia como un ejercicio cotidiano para decidir nuestros destinos por encima del querer burgués. Su imagen avanza en Planeta Rica, Córdoba, presidiendo una manifestación campesina que invade las calles del pueblo como una marejada. Allí está en la plaza y en el periódico, tirando discurso y dictando el editorial. En el café charlando, en la cama amando y en el bar haciendo y deshaciendo el mundo con su gente. En las calles la gente baila, hace de la revolución una comparsa. Un hombre ciego clama en medio de la fiesta qué se tomen de las manos, qué la unión hace la fuerza y la fuerza la libertad. Qué no se les olvide, esto apenas comienza, volveremos, venceremos.

Abrazo,

Óscar Calvo Isaza

Medellín, 4 de diciembre 2020 |

91 “Loco en la cabeza” (idioma vietnamita)

Un Punto Sur en el espacio lo comprendemos como un *lugar* físico y simbólico, donde se producen prácticas y teorías estéticas, éticas y políticas, generadas por sociedades tradicionales que han navegado de manera subterránea a través de siglos⁹², las cuales emergen en esta época de globalización no tanto respondiendo a una *producción de las diferencias* como obedeciendo a una necesidad cosmopolítica. En esta medida afirmamos que las danzas tradicionales⁹³ están *acompañadas de conocimiento*, su deber ser obedece a una defensa del territorio y de la comunidad, son fundamento para la *tradición contemporánea en danza*⁹⁴. A partir de lo anterior cabe considerar tres puntos a tener en cuenta:

1. Primer punto: las *danzas tradicionales* comprendidas como sistemas complejos⁹⁵ -de componentes indeterminados- no se ajustan al *proceso taxonómico* desde el cual la colonialidad del poder -hasta hoy presente- ha pretendido imponer unas *técnicas corporales*. Los mecanismos de aprender el mundo obedecen a otros sistemas cognitivos, es decir, los procesos (memoria, experiencia, percepción, etc.) mediante los cuales establecen una *descripción de la realidad*, se apartan a los impuestos por la racionalidad de occidente.

Respecto a lo anterior, cabe señalar la particular manera del empleo de la sintaxis en cuanto a danza/canto/música, con esto nos referimos a la manera de ordenar, articular, y dar una continuidad a su narrativa, la manera de poner en juego componentes indeterminados o la indeterminación de sus partes y componentes.

2. Esto nos lleva a considerar el **segundo punto**, para el cual vamos a traer un aparte de Lyotard (citado por Castro-Gómez, 2000:94): *el nacimiento de un nuevo relato legitimador: la coexistencia de diferentes “juegos de lenguaje”*.

⁹² Cabe señalar que en muchos casos estas prácticas no pueden ser vistas como *prácticas artísticas* de manera formal u ortodoxa, es más, los mismos hacedores las contemplan como prácticas en defensa y/o protección del territorio haciendo retribución / pago a la Madre Tierra, o, a los *espíritus* manifiestos como fuerzas de la naturaleza; también las contemplan como *estrategias de agenciamiento político*.

⁹³ Las danzas tradicionales son un componente de la tradición, comprendida esta como estructura móvil y orgánica que se despliega en el tiempo, podemos comprenderlas en dos niveles: ceremoniales y/o rituales de carácter cerrado, y de celebración comunitaria abiertas. Ahora bien, una tradición como tal responde a dos componentes básicos: (i) *una jerarquía* relacionada con el tiempo, por tanto, irregular, sus componentes (individuos) se mantienen de acuerdo a un proceso de vida (ii) *un árbol genealógico*, relacionado con el espacio, por tanto, regular, sus componentes (individuos) son fijos, ocupan un lugar acorde a su legado.

⁹⁴ De aquí en adelante: TCD

⁹⁵ Ver Anexo 1. Sistemas Complejos (p. 340)

Desde la condición posmoderna⁹⁶, bien podemos considerar su idea, sin embargo, desde el *lugar* que consideramos a las danzas tradicionales⁹⁷ y sus fundamentos extendidos a la *tradicón contemporánea en danza*, tomamos distancia respecto a que **los juegos del lenguaje** responden más a procesos y dimensiones de una *mundialización de la cultura* -paralelo a la globalización económica*- de lo cual se deslocalizan los códigos de la TCD. Por tanto, haciendo énfasis, se trata de desintegrar lo *incorporado*, “lavar de sentido” formas y contenidos hacia nuevos marcos lógicos del entrenamiento y la composición, reestructurar el *cuerpo / mente*, desde una noción político y espiritual. En relación a lo *posmoderno* podemos añadir en línea con Barbero (2000:125)

Mi pregunta va en la línea del reconocimiento de que buena parte del pensamiento posmoderno se caracteriza por una especial sensibilidad hacia las minorías, hacia la diversidad en que se expresa la diferencia. Pero, para Nelly Richard, esa nueva sensibilidad forma parte de un gesto nuevamente hegemónico, gesto que tiene mucho de tramposo para los que habitamos las periferias, pues se trata de una valoración que nos coopta, al involucrarnos en un simulacro de reconocimiento que en el fondo sigue exotizándonos.

***Nota:** La globalización vista no tanto como un proyecto, sino un cambio en las reglas de juego del sistema-mundo capitalista, el cual alimenta las *prácticas diferenciadas*⁽¹⁾, y desde esto, su grado extremo: las prácticas exacerbadas de una subjetividad desbordada, lo cual condujo a potenciar *la producción de bienes simbólicos y por la seducción irresistible que éstos ejercen sobre el imaginario del consumidor* la diferencia. Pero, para Nelly Richard, esa nueva sensibilidad forma parte de un gesto nuevamente hegemónico, gesto que tiene mucho de tramposo para los que habitamos las periferias, pues se trata de una valoración que nos coopta, al involucrarnos en un simulacro de reconocimiento que en el fondo sigue exotizándonos.

(1) Antes que reprimir las diferencias, como hacía el poder disciplinar de la modernidad, el poder libidinal de la posmodernidad las estimula y las produce (Castro-Gómez, ibíd.)

Centrado lo anterior en las *prácticas dancísticas contemporáneas*, podemos considerar que esta herencia (viciada) de lo posmoderno ha sido el punto de anclaje para una serie de gratuidades de todo orden. Amparados

⁹⁶ Lo posmoderno puede ser contemplado como una reflexión crítica de occidente sobre sus procesos históricos, y con esto, los distintos órdenes desde donde se configuró y consolidó la modernidad.

⁹⁷ Cabe establecer claridades y diferencias sustanciales en cuanto a la manera de entender las *danzas tradicionales*, y, específicamente la *tradicón*, que no puede confundirse con una idea utópica de lo *autóctono* - en esto caen un sinnúmero de teóricos sociales -, o falsos purismos que consideran la tradición como una serie de principios rectores inamovibles, ni siquiera asunto de autenticidades permeadas por un imaginario (pueril) de identidad nacional.

en una providencia del *vale todo*, la *danza contemporánea* de estos territorios adscribió de manera descontextualizada las distintas corrientes y tendencias, desde premisas no acordes a procesos históricos de los cuerpos y sus prácticas culturales (historia, sociedad), además de vaguedades teóricas, etc. abordando un derrotero fácilmente identificable: el *simulacro*, la imitación, lo cual no estaba muy lejano del camino que siguieron las danzas folklóricas, es decir, el *gesto forzado* simulando la alegría de los *siervos sin tierra*.

3. En cuanto al tercer punto lo referenciamos como la necesidad histórica de *romper* (*zerbrechen*) con una concepción práctico teórica dancística producto de la colonialidad del poder, sea en su modalidad contemporánea como folklórica. Una acción reflexión en torno a las bases de la TCD -teniendo como referentes el repaso hecho por los *nodos temporales*- conlleva a una aproximación rigurosa en torno a leyes, principios rectores, teorías del movimiento, etc. de las danzas tradicionales. Desde esa primera acción cobramos una ruta hacia: (i) los fragmentos móviles de la(s) tradición(es) -también denominados *islotos de la tradición*- que se vivifican en las regiones a través de celebraciones comunitarias y en la voz de Sabeedores y Portadores (ii) acudir a líderes de sociedades tradicionales que se mantienen sólidas e incontaminadas en la dimensión *tiempo* -incólume y renovadas sus danzas ceremoniales-, esto último, no se señala desde ningún tipo de purismo, menos aún, queriendo devolvernos a algún lenguaje telúrico. Se trata de identificar el capital simbólico dancístico, y con esto, los componentes indeterminados de un sistema complejo: el *espíritu*, las *entidades*, relación con deidades, etc. es decir, una serie de aspectos que se demarcan del “objeto modernidad”, pero **no** precisamente para establecer dinámicas direccionadas a:

la continuidad y rupturas, la innovación y las resistencias, el desfase en el ritmo de las diferentes dimensiones del cambio... (Barbero, 2000:103)

Sino, más en la vía radical de ruptura geopolítica, epistemológica, histórica, de acuerdo a una emergencia política, gnoseológica, filosófica, técnica, que bien la denominamos de apertura a cosmovivencias y cosmopolíticas, las cuales han de cubrir una serie de etapas. Si bien coincidimos con lo planteado por Dussel (2020:83) desde la noción de *transmodernidad*, esto es:

La transmodernidad se construye en cambio con miembros críticos que piensan, actúan y proyectan **desde fuera del horizonte moderno***, desde otra geopolítica, desde otro mundo ignorado, negado, explotado, desde el <no- ser> parmenídico...[]...Pero el creador de la transmodernidad, de una nueva civilización, no es un fundamentalista que niega meramente la Modernidad, ni un *atrasado o tradicional* que se moderniza, ni alguien que intenta reproducir desde cada tradición una Modernidad propia e irrepetible.

*Nota: El resaltado es nuestro

Nos apartamos de Dussel en cuanto a la comprensión de lo *tradicional*, dado que se ha creado una idea errada de la *tradición* y, de lo que de ella se desprende, situándola en una *jerarquía cronológica* del pasado frente a estructuras modernas y/o contemporáneas.

De acuerdo a lo planteado emergen puntos esenciales que podemos condensar en:

1. **El descentramiento** de la *danza* de estéticas y *poéticas* prestadas ha de seguir un camino De descolonización técnica, teórica, histórica y epistemológica.
2. **La orientación** hacia una ética (*de liberación*) y políticas que respondan a necesidades, interrogantes, puestas en cuestión, etc. de nuestra historia en la danza -recurrir a un *pensamiento alternativo sobre las alternativas*-.
3. **Una narrativa** desde los cuerpos y técnicas contemporáneas que responda a *características, atmósferas y ambientes* propios de **lugar**. De acuerdo a esto, podemos afirmar la profunda *relación entre la geografía y las técnicas* (Santos, 1998).
4. **Las indagaciones y pesquisas** en torno a *técnicas corporales contemporáneas*, nos direccionan a Sabedores y Portadores de Danzas Tradicionales -*legado* ancestral que *navega* en el espacio tiempo-, lo cual responde a un ejercicio de reconstrucción y/o reestructuración de un *árbol genealógico* de nuestro capital simbólico dancístico.
5. **La resignificación** de nomenclaturas incorporadas -provenientes de escuelas y corrientes foráneas -desde una *acción reflexión crítica* posibilita una puesta en cuestión al imaginario(instalado) de la danza contemporánea
6. **Las líneas de apropiación y creación** son dimensiones paralelas y *serpentinadas*, dado que posibilitan establecer bases crítico-reflexivas en torno a la *modernidad mundo colonizado*, conducente a entender la sala de entrenamiento como espacio epistémico, y cada encuentro como un hecho político.

7. Establecer **puentes comunicativos** con Sabedores y Portadores de danzas tradicionales que permitan establecer procesos de **siembra** del conocimiento, configurar otras *constelaciones de significado*, además de responder a estrategias de *agenciamiento político sociales*.

Apéndice I

La construcción del imaginario de la «civilización» exigía necesariamente la producción de su contraparte: el imaginario de la «barbarie».

Castro-Gómez, 2000 |

Adentrarnos en las dificultades y nudos del presente de la danza, respecto a expresar desde un lenguaje y términos propios, nos condujo a indagar en dos niveles: cultural y político, y en ellos las complejidades de lo que ha sido y es el cruce de culturas desde la perspectiva centro / periferia, el producto de esta inmersión en *tres nodos temporales* muestra:

- a. La *asimilación* de una *imagen del mundo* significó *perturbaciones*⁹⁸ en distintos órdenes y niveles para las comunidades de estos territorios, lo cual repercutirá en las maneras de concebir el cuerpo y las prácticas dancísticas. Se crea entonces, un *mapa nocturno* cuyas rutas conducen a las regiones donde se pierden los vestigios de los Sabedores -su cosmovisión y cosmovivencias-, así como, las *convenciones* (técnicas) que las convertían en *danzas de poder*, que incidían sobre las fuerzas de la naturaleza, convocando a las entidades y/o fuerzas tutelares. Las pesquisas sobre lo mencionado serán bases para la *tradición contemporánea en danza*, cuya trazabilidad cruza la *poética de los bordes* (universos afro e indígenas).
- b. La *percepción* occidental sobre las comunidades **esclavizadas** (cuerpos y costumbres, expresiones dancísticas), fue de subestimación y menosprecio, por tanto, hemos de avanzar históricamente con el estigma de lo *desagradable*, como bien señala Dussel (2020:159): *Los otros mundos culturales fuera de Europa serán juzgados como primitivos, bárbaros, sin belleza alguna, en el mejor de los casos, folclóricos*.
- c. Lo anterior mencionado tiene profunda incidencia sobre el auto-concepto y auto-imagen del *cuerpo social* y del sujeto, que ha de ser determinante en las prácticas dancísticas y los rumbos a seguir. Ahora bien, afectada la auto-estima se busca *ser lo que no se es*, por tanto, carente de auto-conocimiento, la auto-determinación responde - en muchos casos - a las *voces del amo*

⁹⁸ La noción de *perturbación* la consideramos más desde la Física que desde la Psicología, en el sentido de cambio del estado de un sistema o partícula que referido a alteraciones o inestabilidad en el orden psíquico.

Siguiendo a Mignolo y Castro-Gómez podemos afirmar que el *ideario de nación* se soporta en dos dispositivos de poder:

(i) el de *blanqueamiento* de la raza (o pureza de la sangre), correspondiente a la primera modernidad S. XVI y XVII (ii) la *superioridad del conocimiento* proveniente del discurso ilustrado que adopta la élite criolla. Las dimensiones de este ideario: historia, religión, educación, poseen un componente fundamental, el *lenguaje*.

- d. En este periplo histórico *relatado*, cabría distinguir: (a) algunas poblaciones dominadas acudieron a estrategias políticas y sociales para proteger su saber/conocimiento, y en esto, diversas manifestaciones: cantos, danzas, música ceremonial –valga ser enfáticos, esto no significa que dichas estructuras se repitan mecánicamente a través del tiempo– (b) la influencia del barroco–como etapa histórica y concepción estética– en las colonias *prevalece hasta el presente*. A este período artístico y cultural que se corresponde con la denominada *primera modernidad* (S. XVI y XVII), y extendido un siglo más; se comprende como una *forma excéntrica de la modernidad [...] que permitió el acrecentamiento de la autonomía y de la originalidad en las fronteras y en las periferias*. De acuerdo con De Sousa (2003:102) citamos:

Esta evolución de constantes desajustes y de una transitoriedad persistente permitió que tomaran lugar nuevas constelaciones culturales, las cuales no podían ser reducidas a la suma de los diferentes fragmentos que habían contribuido a su generación. El aspecto positivo de este incesante proceso de transición entre las culturas es lo que Ortiz ha llamado *transculturización*. Para vigorizar este carácter positivo y novedoso, prefiero referirme a *sfumato* en lugar de *desculturización*, y a *mestizaje* en lugar de *neoculturización*. Así, la noción de *transculturización* hace referencia a la voracidad y al extremismo con que la dimensión social del barroco incorpora las diversas formas culturales. Esta voracidad y extremismo, como referentes de sí mismos, se encuentran notoriamente presentes en el concepto de antropofagia desarrollado por Oswald de Andrade.

- e. Siguiendo este marco lógico, de voracidad y extremismo, se marca una línea que ha sido recurrente en nuestro oficio: el acoger sin discernimiento; sin capacidad de análisis; no emerge la reflexión crítica; el sentido de pertenencia está trastocado de antemano; sobre todo y específicamente cuando se creyó que nuestras danzas tradicionales eran piezas de museo, simulacros de algo que fue, un honrar al ancestro repitiendo *maneras/modos* lejanos a nuestro *modus vivendi*. Prácticas que habían mutado al ritmo de las ciudades modernas, con la paradoja de que *nunca fuimos modernos* totalmente.

Apéndice II

Se plantea una línea de *cuestiones* por resolver y *horizontes* por vislumbrar respecto a un imaginario *naturalizado* de la danza, así pues, poner en cuestión la noción de danza contemporánea y folklórica, con esto, una herencia recibida sobre la concepción de cuerpo, y en particular, de los cuerpos y danza contemporáneos (por demás difusos), que parecieran ir *a la sombra de las experimentaciones del otro*. Además, plantear posibles panoramas descentrados de cualquier idea de modernidad, y de mirar con reserva ciertos ejercicios de la subjetividad creadora, que parecieran asuntos arbitrarios de la gratuidad.

Desde lo anterior hacemos un breve trazado del devenir *dancístico*, en sus múltiples cruces, advenimientos y recepciones -sin desglose de corrientes, escuelas, técnicas, etc.- en las que se establece como figura generadora las *danzas tradicionales*, las cuales han seguido un periplo a través de distintas etapas y fases posterior a la conquista:

PROCESO	DANZAS TRADICIONALES	CRUCES	ESTRATEGIA (De agenciamiento / resistencia)	OBSERVACIONES
Ceremoniales (Pre- Hispánicas)		Sin Contaminar	Establecieron distancia geográfica	<p>La danza va acompañada de conocimiento. Tener el conocimiento y no apartarse de él. Hay una conexión entre el territorio y el cuerpo. Hay una conexión con Entidades. En algunos casos son danzas de retribución a la Madre Tierra y a los Espíritus. De acuerdo a lo cual podemos hablar de Entidades / Identidades, es decir, una plena articulación entre el individuo (carácter, naturaleza, cualidades, etc.) y fuerzas superiores.⁹⁹ Pueden ser entendidas como Sistemas Complejos compuesto de elementos indeterminados, lo cual no invalida el rigor, ni la eficacia, menos aún su carácter Mágico. No cuasimágico, como lo propone Bourdieu, donde lo mágico se ve circunscrito a una descripción de la realidad, reducido en su eficacia por la racionalidad occidental.</p> <p>Quienes ejercen el Poder –en las danzas– son las Entidades manifiestas a través de los Espíritus de la hermana Mayor la Naturaleza, pero, quienes lo viven –sufren en términos de Bourdieu–, poseen la capacidad energética, cualidades espirituales, condiciones físico-técnicas para invocar, evocar y convocar a esas fuerzas, de ésta manera establecer un dialogo, o, incidir en sus manifestaciones.</p>
Celebraciones Comunitarias		Afrodescendientes Indígenas Españoles	Fase en la cual se adoptan códigos de movimiento	<p>Se inscribió en un proceso de simbiosis, de fusión, que se fue orientando hacia la emergencia o nacimiento de géneros. Los cuales, de acuerdo a la región o maestros, cobrarían nuevas clasificaciones (sub- géneros y modalidades).</p> <p>Podemos afirmar que, en algunos casos las danzas ceremoniales adoptan figuras y códigos simbólicos de otras creencias. Sobre todo, los santos patronos que, en algunos casos, se adscriben y cobran un lugar dentro de los sistemas simbólicos de las comunidades, cumpliendo una función específica en la estructura de su tradición.</p>

⁹⁹ Ver Anexo, sobre sistemas complejos.

PROCESO		CRUCES	ESTRATEGIA (De agenciamiento / resistencia)	OBSERVACIONES
DANZAS TRADICIONALES				
Celebraciones Comunitarias (Ciudad)	Sociedades mvedizas, migrantes, etc., con los espacios y tiempos de las nacientes urbes	Cumplen la función de cohesión familiar y vínculo de proveniencia respecto al lugar de origen	Adaptación de las prácticas socioculturales a las dinámicas de las nacientes ciudades. Los valores simbólicos en muchos casos se diluyen, y queda sólo la representación de la forma (a través de las técnicas).	
Rastro 1	Afrodescendientes. Con el ideario de nación	Sus danzas tradicionales son instrumentalizadas en función de aportar elementos simbólicos para una identidad nacional.	Pasan a convertirse en danzas folklóricas, con esto se atribuye una condición errada de ser estáticas en el tiempo, de no poseer cualidad de transformación; al perder su poder simbólico se subordinan a la noción de cultura popular, además de adscribir códigos de otras nomenclaturas creyendo estilizar sus técnicas, y con esto, adquirir status dentro del cuerpo social, responder a las lógicas de la estética occidental.	
Rastro 2	Danzas Folclóricas con Ballet / Danza Moderna	Recepcionan nomenclaturas que respondían a las necesidades de los cuerpos contemporáneos - aquí se presenta un contrasentido, respecto a que si bien era una alternativa de movimiento, las técnicas adoptadas carecían de una fundamentación teórica -, esto, conforme a cambios en las dinámicas de las "ciudades modernas", sumado al flujo de migraciones foráneas Nota: las danzas folklóricas no brindaban opciones renovadas de movimiento (calidad, forma), dado que respondían a una idea de danzas del pasado	Dado que no existía o se ignoraba un árbol genealógico, carentes de la presencia jerárquica de maestros (Sabedores), por tanto, sin una raíz que ancle a una tradición, son mínimos los criterios que rigen la recepción de lenguajes foráneos. De acuerdo a esto, la posibilidad de expresar en nuestros propios términos dancísticos es nula, evidenciando la colonialidad del poder en la gramática de los cuerpos, naturalizando la adopción indiscriminada de corrientes de danza moderna. En términos de wa Thion-g'o (2017:32), refiriendo los procesos culturales de su territorio: nunca serían capaces de desplazar el centro de su visión del mundo, porque ellos mismos estaban ligados al eurocentrismo por su educación y sus experiencias personales.	

PROCESO	DANZAS TRADICIONALES	CRUCES	ESTRATEGIA (De agenciamiento / resistencia)	OBSERVACIONES
Rastro 3		Posmoderno y/o Contemporáneo	Alimentar una supuesta idea de liberación del cuerpo, cayendo en gratuidades tanto en el orden técnico, como de teorías del movimiento. Se carece de un soporte filosófico, político, epistemológico. En la mayoría de casos la denominada danza contemporánea responde a modelos de otras latitudes.	<p>Nota 1: Lo posmoderno en la danza, considerado como ruptura epistemológica respecto a la danza moderna - en cuanto a maneras de asumir el cuerpo y cánones de composición - es un quiebre o giro dentro de la propia tradición de occidente. No sólo puede ser considerado en el orden de lo estético, sino que, tiene profunda relación con lo ético y político. La danza posmoderna deja sus bases para lo que sería la denominada danza contemporánea.</p> <p>Nota 2: En nuestro caso recibimos códigos de la modern dance, se pasó indistintamente a hablar de contemporáneo, y en cuanto a lo posmoderno, en muchos casos se asumió con liviandad, desconociendo el rigor técnico y conceptual de la mencionada fase.</p>

Apéndice III

¿Qué es aquello que surge entre el centro y la periferia? Para la interrogante podemos afirmar que lo entrevisto es: un *radio temporal de narrativas, de fuerzas en tensión*, siguiendo a Castro-Gómez (2010).

...la mayoría de los teóricos sociales de los siglos XVII y XVIII (Hobbes, Bossuet, Turgot, Condorcet) coincidían en que la “especie humana” sale poco a poco de la ignorancia y va atravesando diferentes “estadios” de perfeccionamiento hasta, finalmente, obtener la “mayoría de edad” a la que han llegado las sociedades modernas europeas. El referente empírico utilizado por este modelo heurístico para definir cuál es el primer “estadio”, el más bajo en la escala del desarrollo humano, es el de las sociedades indígenas americanas tal como estas eran descritas por viajeros, cronistas y navegantes europeos. La característica de este primer estadio es el salvajismo, la barbarie, la ausencia completa de arte, ciencia y escritura.

Lo anterior extendido y traducido al orbe, ha significado maneras de codificar y simplificar en distintos campos de conocimiento incluida la danza. En la misma vía, Quijano (2014:326), afirma: *desde ese universo intersubjetivo fue elaborado y formalizado un modo de producir conocimiento que daba cuenta de las necesidades cognitivas del capitalismo: la medición, la cuantificación, la externalización (objetivación) de lo cognoscible para el control de las relaciones de la gente con la naturaleza, y entre aquellas respecto de ésta, en especial de la propiedad de los recursos de producción*. De lo mencionado, cabe señalar que la danza se inscribe y obedece a una cadena de modos de producción, ocupa un lugar en las relaciones de producción, pero, valga aclarar, que en su condición de área de las artes, como parte de un ecosistema cultural, componente de una tradición, y con esto, estrategia de *agenciamiento político* en defensa del territorio y la comunidad, está más allá de los circuitos del mercado o de las industrias culturales, en tanto contiene elementos *indeterminados* que le otorgan un carácter propio e irreproducible, esto último desde la perspectiva de la TCD, corresponde a: factores y aspectos que se inscriben en un nivel ceremonial y/o ritual para establecerse en *fronteras móviles* a través de componentes técnicos: *lenguaje de manos, utilización particular del verbo, geometrías simbólicas trazadas en el espacio, potencial de invocación, evocación con las entidades superiores, etc.*

La **tradición** es el viaje de la palabra (verbo) a través de innumerables ciclos de *nacimiento y muerte*, obedeciendo a la Ley Principio y Fin cuyo límite es el *alba*, y en esa postrimería es que nos hemos situado para entender no un *giro corporal* sino una **ruptura** (*zerbrechen*) epistemológica, técnica, filosófica en la danza, donde:

- a. La (última) fase de *sfumato* (difuminación, *desculturización*) que atraviesa la práctica dancística en nuestro territorio, es línea donde se diluyen y/o desintegran las corrientes y tendencias que la han constituido.
- b. Nada se ha de identificar en la etapa: *mestizaje* (*neoculturización*) de la danza. Allí se unen *todas las sangres* en una *nueva constelación de significado*, proyectando otro *noyau* (núcleo) en el que habitan las fuerzas del *mito*, dimensiones de las deidades y, donde lo festivo descubre sus capas *esthétique-éthico-ontologiques* (estético-ético-ontológicas).

Seguir el posterior desarrollo de lo que indistintamente se denominó *danza contemporánea*, configurada desde *formas de hacer*: técnicas¹⁰⁰ y *teorías del movimiento*: conceptos de escuelas, corrientes, sistemas específicos (foráneos) etc. referencian un *corpus teórico* de sus nomenclaturas de movimiento, dando cuenta de un imaginario inscrito en la *razón moderna*¹⁰¹.

Es decir, toda una trama de textos y contextos de realidad. Para nuestro caso, todo este influjo de *discursos foráneos* se vio reflejado en lógicas del entrenamiento, técnicas de movimiento y maneras de componer -que encubren y representan andamiajes ideológicos, un sistema de pensamiento, una *visión del mundo*-. Aquí, consideramos que los manuales del Patronato de la Danza enmarcan un pensamiento trastocado de las danzas tradicionales, un encubrimiento del *despojo histórico* acudiendo a una suerte de *happy end* colorido manifiesto en las danzas folklóricas. Los posibles análisis, reflexiones, o, re-direccionamientos críticos, respecto al tema tratado, ha sido sustancialmente ínfimo en todos los órdenes, podemos afirmar que, fueron escasos los agentes que indagarían desde una postura de acción reflexión crítica sobre nuestro capital dancístico

100 Toda *técnica* (hacer) corresponde a unos modos/maneras de ejecutar una acción por un individuo, o, grupo, colectivo, organización, comunidad, etc. y con esto, también referencia un contexto específico, prácticas institucionalizadas, cruces culturales, legados teóricos, etc. Podemos afirmar que desde una *técnica* utilizada se puede identificar y comprender los estilos (*etimolog. stilius => punzón*) los cuales, a su vez, referencian un mundo "*social histórico* co-constituido por las actividades de los individuos, que encarnan o realizan la sociedad en que viven" (Castoriadis, 1998: 137)

101 Una noción de la razón moderna nos sumerge en permanentes rupturas del pensamiento, lejanía de parentescos (entre las diversas corrientes), rápidamente se desechan unas a las otras, aunque tuvieran cercanías temporales. Cabría identificar también una toma de posesión respecto al pensamiento judeo cristiano, como bien señala Hanna Arendt citada por Blanco Mayor (1989:2): "la característica de la modernidad es la secularidad frente a la razón cristiana medioeval; secularidad significa voluntad de una ciudad eterna: de una república tan rectamente ordenada que sea tan longeva como el mundo" (I). A lo cual agrega el mismo autor: Una ciudad edificada en consonancia con la dignidad humana - no con la ley de la naturaleza o con la ley de Dios- y que ha de ser asegurada y preservada para siempre. En este orden de ideas podemos asistir a una transformación generada por el distanciamiento de una tradición de pensamiento, lo cual ha de incidir directamente en las esferas políticas y sociales, determinantes para cambios estructurales en las formas de habitar y del construir, en cuanto a modos y maneras de los individuos (conductas, comportamientos), y con esto, las gramáticas de los cuerpos. Siguiendo al mismo autor, quien se remonta a Octavio Paz, dice: Para el, la modernidad es desde su mismo origen una escisión, una separación de la razón cristiana; tal desprendimiento postula una ruptura del arquetipo medieval y una nueva concepción del tiempo que se hace historia y progreso. La modernidad es sinónimo de crítica y se identifica con el cambio. "En el pasado, dice más adelante, la crítica tenía por objeto llegar a la verdad; en la edad moderna, la verdad es crítica" (1987: 50). (II) (I) ARENDT, H., Sobre la revolución, Alianza, Madrid. 1988, p. 238

(II) OCTAVIO PAZ, Los hijos de/limo Seix Barral. Barcelona. 1987, p. 50. Aquí cabría destacar lo de nueva concepción del tiempo anclado a historia y progreso, ya que, precisamente es ésta última categoría la que occidente universaliza para los territorios del orbe. En cuanto a la concepción del tiempo, y la influencia que ésta dimensión tiene en los modos de operar, podemos inferir su incidencia en las lógicas de los cuerpos, y, por ende, en el campo de conocimiento de la danza, traemos la siguiente cita: La sociedad, y cada sociedad, es institución de una temporalidad propia que impone además una forma de ser y de hacer (Castoriadis, 1989).

..... **Apuestas**

1. Realizar mesas intersectoriales que aborden una agenda (conjunta y diferenciada) en referencia al tema de reapropiación Historia de la Danza, ligada ésta última a esferas político sociales.
 2. Promover una Línea de Apropiación bajo la figura metodológica de *seminario permanente*, en relación al capital dancístico de las regiones (periferias), estableciendo un *punto* entre centro-periferia.
 3. Crear una Línea de Investigación cuyas directrices se enfoquen en: identificar, establecer diálogos, recepcionar, etc. el *legado* de Portadores y Sabedores de la Tradición en Danza - obviamente, bajo los términos de consulta previa -.
 4. Plantear la creación de un Observatorio de la Tradición Contemporánea en Danza -propuesto a partir de una práctica y teoría del hacer dancístico contemporáneo en el territorio-.
 5. Priorizar políticas que posibiliten la aproximación a lógicas de contexto de las regiones (herencia de sistemas cognitivos, pensamiento, percepción, etc.)
-

Anexos

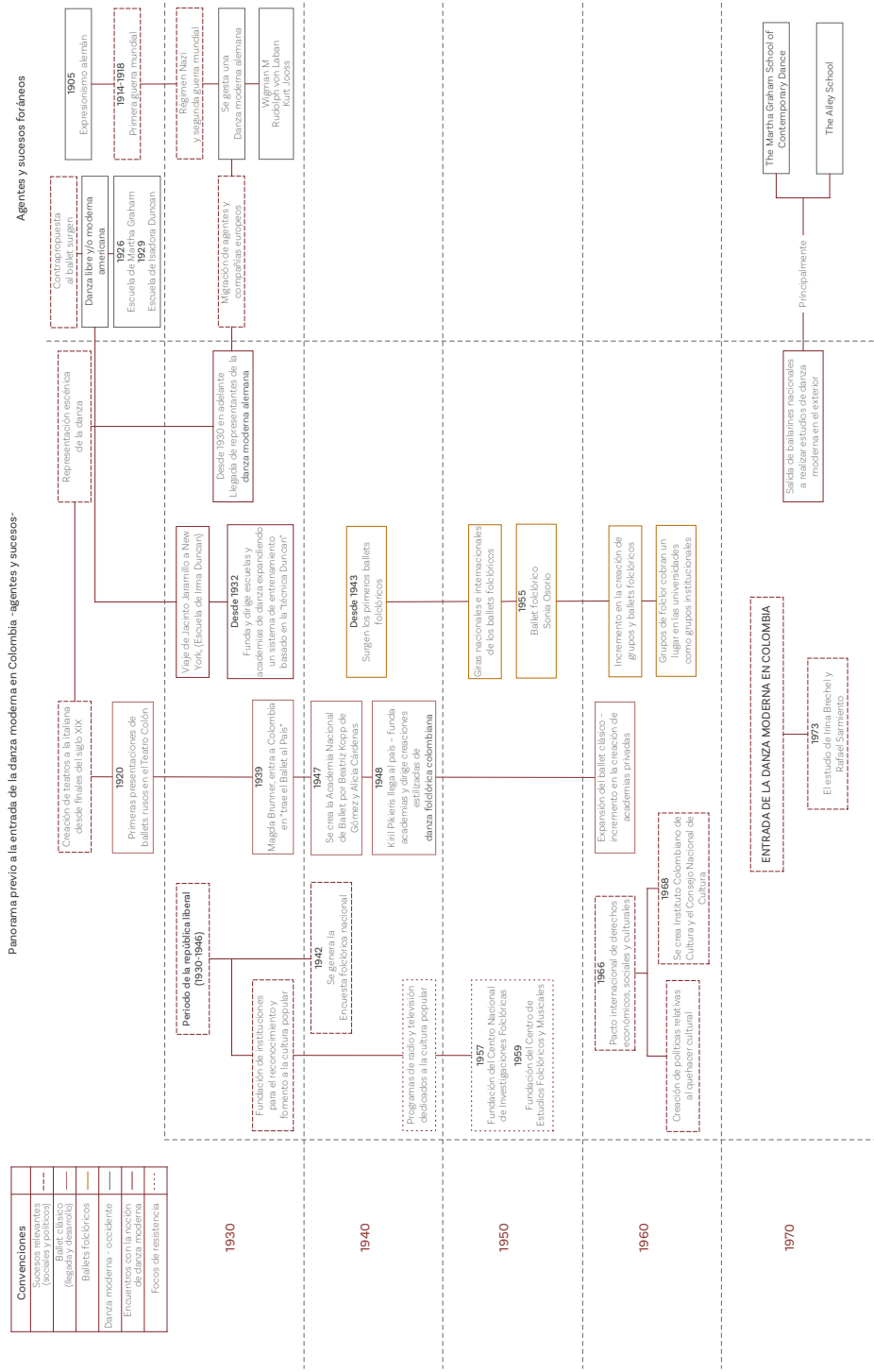


Gráfico 15: Panorama previo a la entrada de la danza Moderna en Colombia –agentes y sucesos–

El siguiente cuadro contempla aspectos relevantes del gráfico: Diagrama De Flujo Temporal a partir de citas y/o notas que permitan soportar y sustentar dichos sucesos, de esto emergen reflexiones que han posibilitado desarrollar el texto relativo al marco referencial

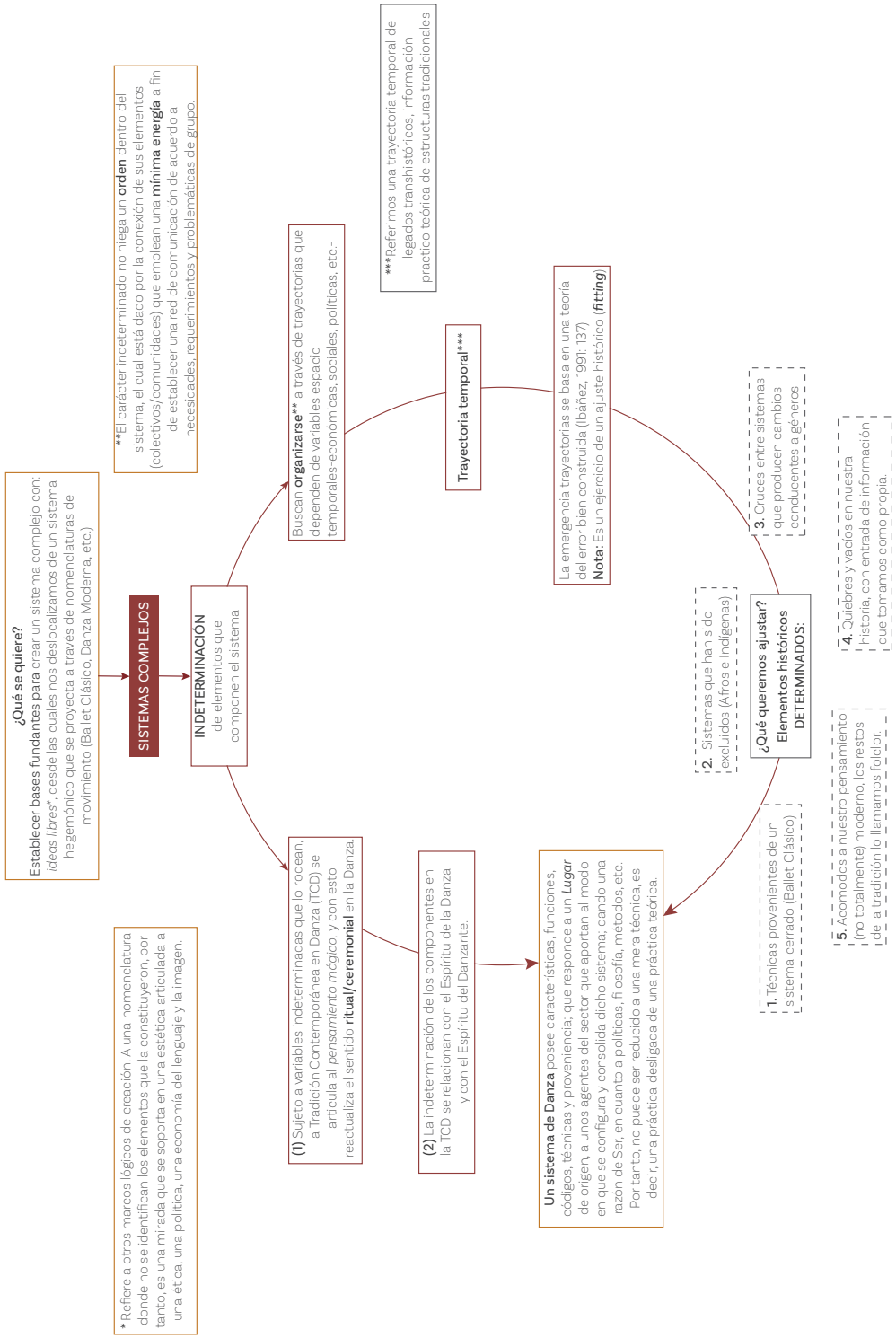
Aspectos relevantes (sucesos temas)	Citas u temas	Análisis y reflexiones críticas
<p>Creación de teatros a la italiana desde finales del siglo XIX en las principales ciudades del país</p>	<p>“Sin embargo, las oposiciones y los posibles entrecruzamientos entre “alta cultura” y “cultura popular” fueron notorios. En los teatros no solamente no tenían cabida las expresiones típicas, sino que, si las incluían, estaban mezcladas con danzas españolas y danzas interpretativas o de corte clásico” (Parrá, 2018: 33)</p> <p>Sobre el teatro Colón: “Pero al igual que en el Colón también se creó arte, se convertiría en el escenario de disputas y exclusiones, como la propia Colombia. Fue más de una vez el lugar de una sociedad excluyente y cerrada, que se negó a que el italiano Gatti pintara campesinos colombianos en su bello telón” (Arias., F. Publicado el 16.09.2014)</p> <p>“Guarda detalles y ornamentos de gran gusto, sensibilidad, imaginación y riqueza que plasmaron los artistas encargados de su diseño y construcción. Es una de las mejores obras del período republicano por su calidad y contenido, y por su diseño tan completo dentro de la tradición europea del siglo XIX” (Osorio, 1992: 10. Colcultura)</p> <p>“El edificio es un conjunto armónico de elementos, que hacen parte de una arquitectura que llega al país en un momento de reconstrucción nacional, en la que todo está por hacerse, la que irá evolucionando en el medio para convertirse en el símbolo de una época y llegar a ser parte de la identidad nacional” (Cantini, 1992: 14. Colcultura)</p> <p>“En cuyo escenario familiar y en su más recatado foyér, se han ofrecido en forma constante multitud de funciones y conferencias que han puesto en contacto a nuestros compatriotas con las obras y pensamientos de las más ilustres inteligencias del mundo. (Villa E., 1992: 14 Colcultura)</p>	<p>¿De qué manera esta diferenciación entre “alta cultura” y “cultura popular” responde a una faceta de la exclusión de comunidades y regiones en el Proyecto de Nación?</p> <p>La creación de teatros a la italiana puede ser comprendido orno la imposición de una perspectiva. Su estilo barroco (europeo) responde a una estética y ética de vida, hasta el tipo de espectáculos allí admitidos y presentados son la muestra y autoridad de una imagen del mundo puesta en el arte y la cultura.</p> <p>En esta exclusión de sistemas de creencias y valores (éticos, estéticos) de las comunidades tradicionales, ubicadas en las regiones periféricas, así como de grupos humanos desplazados y asentados en las nacientes ciudades cuyas prácticas socio culturales darían nacimiento a lo que la intelectualidad liberal denominó <i>cultura popular</i>.</p> <p>Valga la aclaración de que estos ilustres liberales heredaban el pensamiento filosófico europeo, propiamente a Herder y Hegel, en cuanto: “...los dos autores alemanes empiezan a trabajar con un tipo de discurso en el que los conceptos “pueblo” y “cultura” quedan ligados directamente con el concepto de “nación” (Castro-Gómez, 1999: 87. Eds. Barbero, De la Roche & Jaramillo).</p> <p>Por tanto, podemos inferir y concluir que ese proyecto de nación, poseía unos criterios claros y estrictos de lo que definía la cultura, y, por tanto, la danza que los representaba</p>

Aspectos relevantes (sucesos temas)	Citas u temas	Análisis y reflexiones críticas
	<p>“Desde el 6 de octubre de 1892 cuando se decidió bautizar al edificio como teatro de Cristóbal Colón... Santa Fe de Bogotá iba a participar, esta vez sí, de un verdadero descubrimiento: el descubrimiento de la escena más allá del telón de boca; el descubrimiento del intenso e indefinible mundo de las coreografías, la puesta en escena, la armonía y la ensañación” (Rey L, 1992; 11. Colcultura)</p>	<p>A su vez cabe reflexionar en los procesos de resignificación que adquirieron las estéticas europeas en estos territorios, y con esto nos referimos a la emergencia de distintas tendencias que poseen su matriz en el barroco europeo. Se hace evidente la admiración -casi obnubilada- hacia la cultura europea, de allí una idea de <i>evolución artística</i> donde se puede identificar la colonización del pensamiento, y con esto, criterios de legitimación cultural provenientes de valores estéticos y éticos de occidente.</p>
Periodo de la República Liberal (1930 - 1946)	<p>“Se crearon instituciones que dieron nuevos impulsos a la cultura, a la educación, a la vivienda popular y campesina, y a proyectos de construcción de identidad y reconocimiento de una cultura nacional” (Parra, 2018: 30)</p>	<p>Cabe detenerse en términos como: proyectos de construcción de <i>identidad</i> ¿Proyectados por quién? ¿La identidad de qué poblaciones? O preguntarse ¿Se incluían a los maestros de danza de las regiones? ¿Qué es una cultura nacional en un país de diversidades étnicas y/o de naciones culturales?</p>
Territorio del cuerpo	<p>“La fuerza del gesto de la cual se crea la danza, es ilimitada en lo que se refiere a la raza y recibe un acento diferente en cada pueblo y cada país, lo mismo que cada pueblo y país crean un tipo humano especial” (Frillipp B. 1936: 18)</p> <p>“Los dramaturgos alemanes afines al expresionismo, apelaron al gesto y al movimiento para la expresión de aquello que las palabras no alcanzaban a expresar. Sabían que el cuerpo tiene mucha mayor fuerza expresiva que la palabra y que ésta se pliega al cuerpo, intentando alcanzarlo” (Godínez, 2014: 37).</p>	<p>La utilización de una particular manera del gesto responde y está ligada a necesidades propias de la época y el contexto. El cuerpo y su gramática se convierten en proyección o reflejo de una geografía y de un constructo social. Esto permite denotar la correspondencia entre estéticas en la Danza con un suceder de la época -en el cual están en juego posibles vacíos, quiebres o imposiciones, pero también formas de resistencia-.</p> <p>Nota: Podemos afirmar que para este territorio las estéticas foráneas han entrado y se han instalado sin procesos claros de discernimiento ni resistencia frente a las nomenclaturas y códigos -para el caso estricto hablamos de la danza contemporánea-, de esto, proponemos una mirada crítico reflexiva que ponga en cuestión las poéticas y técnicas de éste género. Y desde esto planteamos la pregunta ¿Cuál es el lugar de nuestras danzas tradicionales y su aporte a la tradición contemporánea en danza? ¿El redireccionamiento de lo que ha dado en llamarse danza contemporánea ha de ser de la periferia al centro?</p>

Aspectos relevantes (sucesos temas)	Citas u temas	Análisis y reflexiones críticas
Entrada de coreógrafos y danzantes rusos	<p>“Era común que las compañías extranjeras que visitaban Latinoamérica tomaran las danzas típicas nacionales y las reinterpretaran escénicamente” (Parrá, R. 2018: 83)</p>	<p>En dichas reinterpretaciones extranjeras con cuerpos y pensamientos formados desde nomenclaturas foráneas se fue configurando la ilusión de que las danzas tradicionales debían atravesar procesos de estilización, y bajo esta condición les era posible ser llevadas a escenarios de “prestigio social”.</p> <p>Cabe poner en cuestión si existieron criterios para dar carta blanca o vía libre a estos coreógrafos y compañías extranjeras para retomar danzas típicas nacionales en procesos de creación. Lo cual parece haber sido un denominador común de las políticas para las artes a través de décadas.</p> <p>¿Cabría problematizar la categoría danzas típicas nacionales con esto la apropiación y uso indiscriminado de danzas tradicionales pertenecientes a comunidades ubicadas en las periferias?</p>
Creación y desarrollo de los grupos de proyección y ballets folclóricos	<p>“Con las giras de los grupos, la danza empezó un intercambio y enriquecimiento creativo, artístico y de vestuario” (Parrá, 2018: 34)</p> <p>-Egas: ¿Sonia el pañolón y la falda simple no vendería cierto?</p> <p>-Osorio: Si claro nosotros nos hemos ganamos todos los premios por vestuario, si hubiéramos usado los vestuarios tal cual son, no nos hubieran ni mirado” (Entrevista a Osario 1990 por Magda Egas)</p>	<p>¿Lo que se enuncia como “intercambio y enriquecimiento” esconde tras de sí una idea de evolución artística, desde un enfoque de espectacularización de la Danza?</p> <p>¿Trastocan y simplifican el poder simbólico de las Danzas Tradicionales, afectando la esencia y significado de las mismas?</p>
Visibilidad de las expresiones tradicionales en un mundo “moderno”	<p>“Llegamos a puerto Berrío y se tocó música porro, y había una reunión, entonces todas señoras cogieron a las hijas y las encerraron porque que no estaba acorde para las muchachas” (Plinio Guzmán, Producciones Musicales Mar. 2018)</p>	<p>¿Como resultado de la educación impuesta por la Iglesia Católica -institución encargada de esta función-, se instauraron una serie de parámetros que determinaban lo “correcto” o “incorrecto” de las prácticas, reflejado tanto en normas que regulaban el orden de lo social como el modo en que se juzgaban determinadas expresiones culturales.</p>
El “rescate” o “protección” de la tradición (!)	<p>“La gente cree que porque no hago moderno estoy estancada, pero si no me hubiera dedicado a proteger el folclore durante tantos años hoy no existiría nada, porque con la influencia de las cosas extranjeras todo se va modificando y no va quedando nada” (Delia Zapata, 2018 Producciones Musicales Mar.)</p>	<p>La palabra protección, así como rescate bastante empleadas para enunciar la labor no sólo de Delia Zapata, sino de Jacinto Jaramillo y otros coreógrafos que se abocaron a las regiones tras la identificación de unas raíces de la danza: códigos de movimiento ligados a experiencias, costumbres, creencias, etc. Si bien cobró todo un sentido para la época -pues deviene de un periodo de violencia tanto física como simbólica y ocultamiento de valores. .</p>

Aspectos relevantes (sucesos temas)	Citas u temas	Análisis y reflexiones críticas
El “rescate” o “protección” de la tradición (I)		<p>culturales de las regiones- hoy requiere de un replanteamiento que permita entre otras cosas, saber reconocer la fuerza y poder inscrito en unas memorias ancestrales -conservado en los cuerpos y por tanto en la danza-.</p> <p>Es necesario no perder de vista el desarrollo civilizatorio que tuvieron estas comunidades antes de la conquista, siguiendo a Zapata Olivella (Documental In Memoriam. Bogotá, 2006) “La historia de África se empieza a contar desde acá, desde el momento en que llegan los esclavos africanos traídos por los conquistadores, pero ¿Que hubo de la historia milenaria de África?</p>
El “rescate” o “protección” de la tradición (II)	<p>“...nosotros nunca hemos sido esclavos, eso, dicho por los palanqueros, está expresando por qué ellos se ubicaron, donde se ubicaron, en sus palenques porque la rebeldía que ellos tenían era tal,-quiero que esto lo graben,...para dejar estar repitiendo la palabra negro y la palabra esclavo que no podemos dejar de mencionar por el influjo que tenemos de los colonizadores, que aquí a la América en cuatrocientos años de tráfico de africanos, para ser aquí esclavizados-, nosotros consideramos que las cadenas son un símbolo de sumisión de indignidad y és todo lo contrario, a los africanos siempre los tuvieron encadenados para que no se fugaran porque al que le quitaban las cadenas no lo volvían a ver más” (Zapata Olivella, M. 2006 Documental In Memoriam)</p>	<p>La postura de Manuel Zapata Olivella, deja ver la importancia de resignificar la imagen disminuida que se tiene frente a la cultura africana asentada en nuestro territorio -extensivo a las comunidades indígenas-. Como bien señala Zapata nosotros “nunca fuimos esclavos” las cadenas no son símbolo de esclavitud sino de libertad, y en esa misma vía debemos tener en cuenta que la Danza es una expresión de la rebeldía del pueblo africano y de sus fuerzas emancipadoras.</p>
El “rescate” o “protección” de la tradición (III)	<p>“No se ama lo que no se conoce, se necesita que haya mayor divulgación para que la gente se interese. Cuando presento el espectáculo yo siempre hago explicaciones para que la gente entienda que hay una razón de ser, un sentimiento, una emoción de una cultura y un pueblo que se transmite a través de la Danza” (Delia Zapata, 2018 Producciones Musicales Mar.)</p>	<p>En la labor desarrollada por coreógrafos y docentes de la época alrededor del reconocimiento y enseñanza de las Danzas Tradicionales del país, cabe hacer énfasis en la intención de una labor pedagógica que permitiera describir y aproximarse a una realidad de contexto de las Regiones, esto a fin de generar sentido de pertenencia del espectador con estas expresiones.</p>
El “rescate” o “protección” de la tradición (IV)	<p>“...puede que los campesinos las bailaran en sus veredas, pero Jacinto es el primero que las descubre para Colombia, para el país. Y por primera vez en nuestra historia se muestran en un escenario” (Sandino E., 2007: 115 entrevistado por Gómez M)</p>	<p>Cabe cuestionar a Edgard Sandino, en cuanto atribuir esa figura de descubridor de las danzas tradicionales o que las descubre (para Colombia). Esta manera de enunciar se equipara con el pensamiento colonizador de una supuesta creación y descubrimiento de un sujeto, objeto o lugar, que implica una idea de pertenencia sobre los mismos.</p>

Aspectos relevantes (sucesos temas)	Citas u temas	Análisis y reflexiones críticas
El "rescate" o "protección" de la tradición (IV)		Se afirma que con Jaramillo nace la figura de danza tradicional de autor (Pana, R. 2018), relacionado esto con una captura y abordaje de distintos elementos de las regiones, y posterior adaptándolos a su particular: idea dancística.
El clima de desorientación, sobre el campo de la Danza	"Kiril Pikiaris, Érika Klein, Marcel Bonje, Martha Bruckner y sus compañeras y los discípulos de todos ellos, introdujeron la costumbre de la falsificación de lo nacional y del irrespeto y uso indebido a los derechos de autor y propiedad intelectual de los colombianos y latinoamericanos, creando un clima de desorientación sobre el concepto de las danzas folclóricas" (Jaramillo citado por Parra. 2014:99)	En la denuncia de Jaramillo se pueden considerar dos aspectos: en primer lugar el clima de desorientación general de la Danza, desorientación en tanto que no hay líneas que marquen una ruta y postura crítica para adoptar códigos de movimiento foráneos y sus metodologías de enseñanza. En segundo lugar, cabe preguntarse ¿En qué medida se da una ambigüedad en el reclamo por los derechos de autor y propiedad intelectual siendo que las danzas compuestas por Jaramillo eran tornadas en su esencia de danzas tradicionales? Por tanto, las danzas tradicionales adjudicadas a una propiedad intelectual se insertan en un espacio escénico donde le pertenece ya no a la comunidad sino a una individualidad -entre otras cosas externa a la misma-.
Intereses políticos en torno a la Danza	"Yo entré al folclor por casualidad. Tenía un ballet clásico y una escuela de danza moderna. El gobernador del Atlántico me pidió que representara al departamento en el Festival de Ibagué. Nos ganamos todos los premios." (Osario Sonia, 1990, entrevista por Egas, M) "Los campesinos liberales y conservadores tenían que comprender que esos dos partidos, que no eran dos doctrinas sino una sola ambición: no los representaban y tal vez no los habían representado nunca: que más bien los habían utilizado mucho tiempo en proyectos de los que el pueblo no era jamás el beneficiario." (Ospina, W. 2013: 68)	Evidentemente los criterios para la elección de agentes del sector con el fin de representar a un departamento, no se soporta en un conocimiento que los mismos pudieran tener de la región, responde más a un asunto de conexiones y palmarcas políticas. Se puede ver como el uso de las danzas folclóricas es elemento de exhibición y, reflejan una superficialidad donde se vuelve irrelevante el trato a la carga simbólica inscrito en las danzas tradicionales, además de dejar de lado el carácter espiritual que posee para las comunidades. Cabe anotar que el desarrollo posterior que adquieren las danzas folclóricas responde a una idea de innovación cercana al exotismo y el show (más extravagancia, más colorido etc.) Podemos decir que los intereses y ambiciones políticas crearon una ilusión de apoyo y fomento a la cultura en las periferias del país, sin embargo, se hace evidente -no sólo desde el campo de la danza sino del arte en general, que los supuestos intereses por la denominada cultura popular no se han materializado en recursos suficientes ni en políticas culturales efectivas.



¿Qué se quiere?
 Establecer bases fundantes para crear un sistema complejo con: ideas libres*, desde las cuales nos deslocalizamos de un sistema hegemónico que se proyecta a través de nomenclaturas de movimiento (Ballet Clásico, Danza Moderna, etc.)

* Refiere a otros marcos lógicos de creación. A una nomenclatura donde no se identifican los elementos que la constituyeron, por tanto, es una mirada que se soporta en una estética articulada a una ética, una política, una economía del lenguaje y la imagen.

** El carácter indeterminado no niega un orden dentro del sistema, el cual está dado por la conexión de sus elementos (colectivos/comunidades) que emplean una mínima energía a fin de establecer una red de comunicación de acuerdo a necesidades, requerimientos y problemáticas de grupo.

SISTEMAS COMPLEJOS
 INDETERMINACIÓN de elementos que componen el sistema

(1) Sujeto a variables indeterminadas que lo rodean, la Tradición Contemporánea en Danza (TCD) se articula al pensamiento mágico, y con esto reactualiza el sentido ritual/ceremonial en la Danza.

(2) La indeterminación de los componentes en la TCD se relacionan con el Espíritu de la Danza y con el Espíritu del Danzante.

Un sistema de Danza posee características, funciones, códigos, técnicas y proveniencia, que responde a un Lugar de origen, a unos agentes del sector que aportan al modo en que se configura y consolida dicho sistema; dando una razón de Ser, en cuanto a políticas, filosofía, métodos, etc. Por tanto, no puede ser reducido a una mera técnica, es decir, una práctica desligada de una práctica teórica.

Buscan organizarse** a través de trayectorias que dependen de variables espacio temporales-económicas, sociales, políticas, etc.-

*** Referimos una trayectoria temporal de legados transhistóricos, información práctico teórica de estructuras tradicionales

Traectoria temporal***

La emergencia trayectorias se basa en una teoría del error bien construida (Bañez, 1991: 137)
 Nota: Es un ejercicio de un ajuste histórico (fitting)

2. Sistemas que han sido excluidos (Afros e Indígenas)

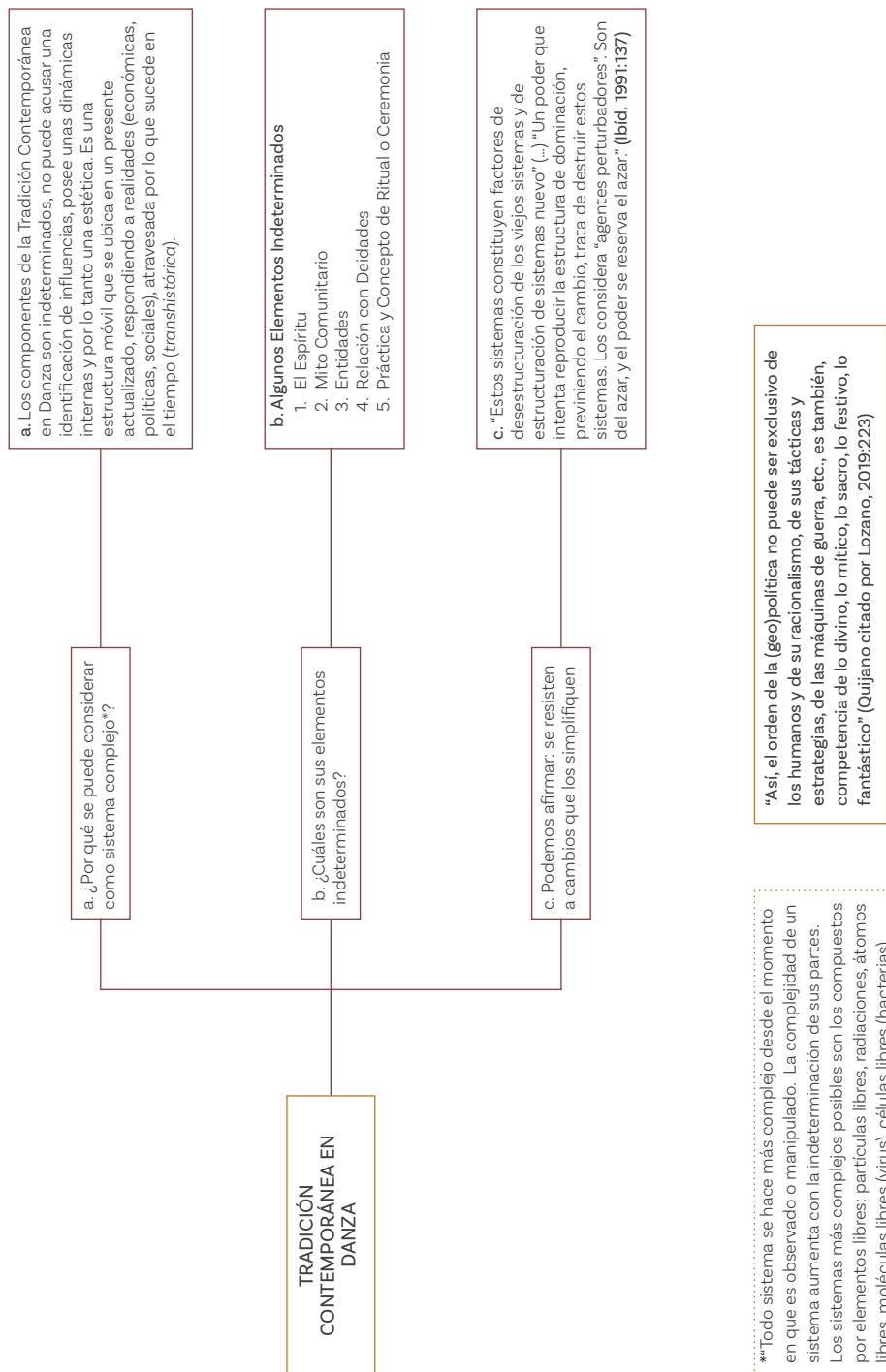
¿Qué queremos ajustar?
 Elementos históricos DETERMINADOS:

1. Técnicas provenientes de un sistema cerrado (Ballet, Clásico)

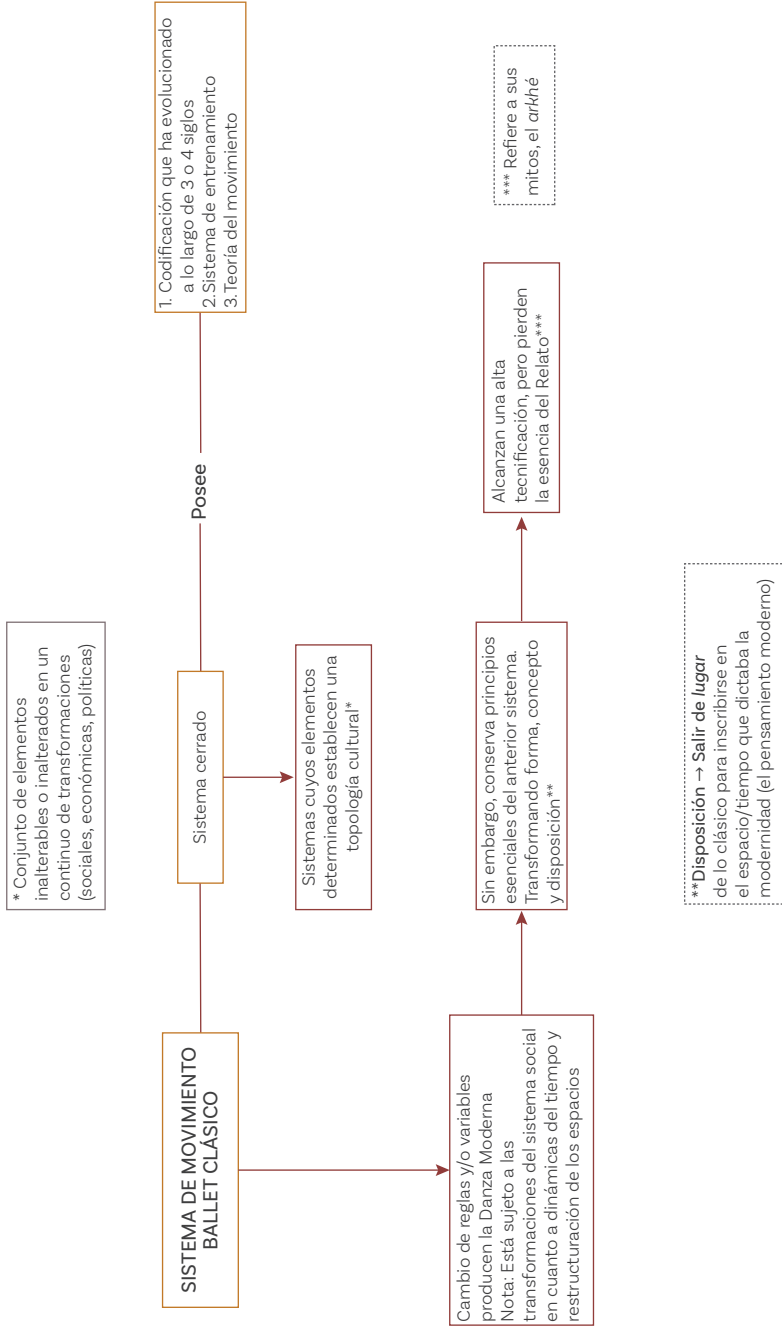
5. Acomodos a nuestro pensamiento (no totalmente) moderno, los restos de la tradición lo llamamos folclor

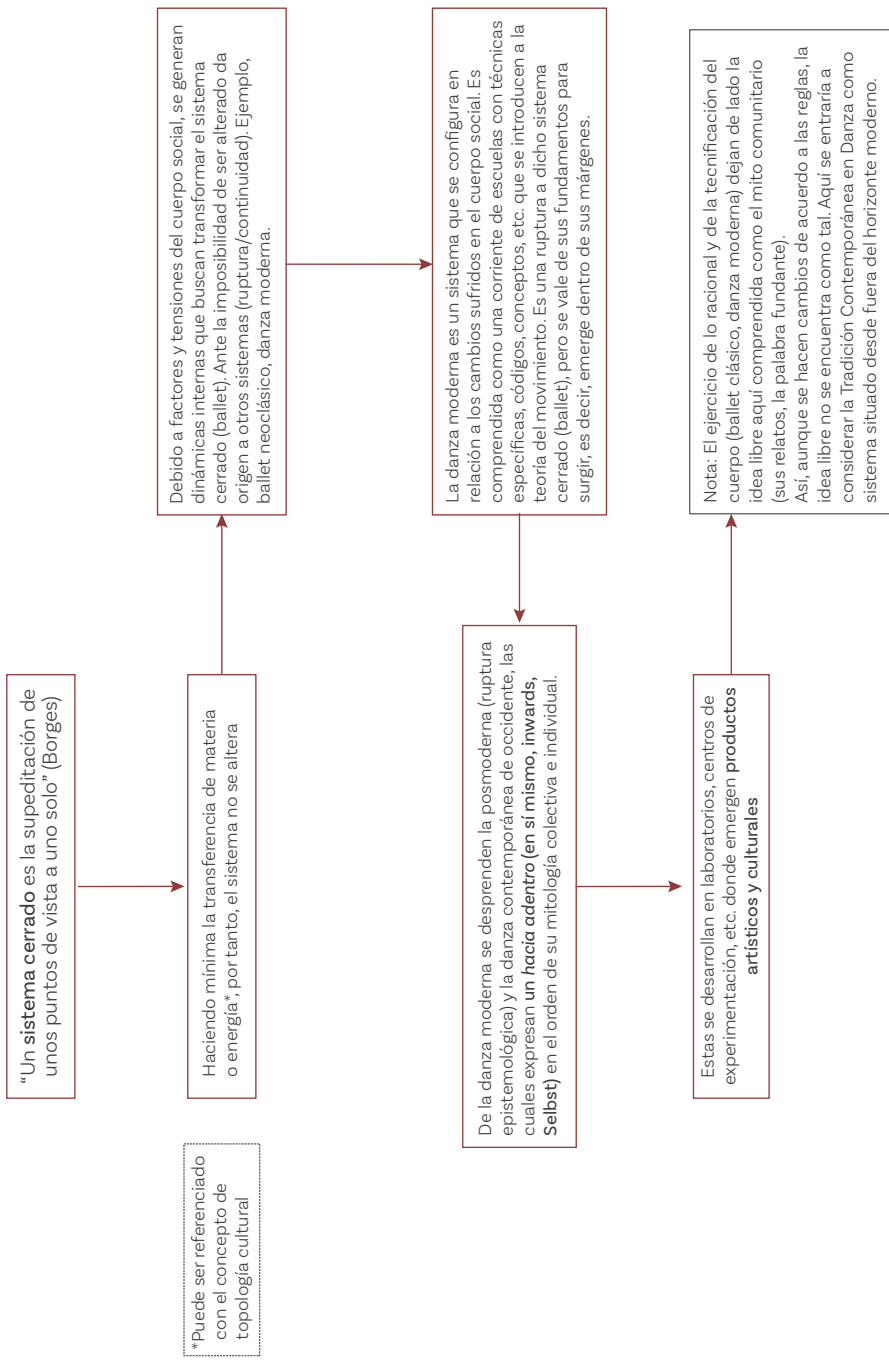
3. Cruces entre sistemas que producen cambios conducentes a géneros

4. Quiebres y vacíos en nuestra historia, con entrada de información que tomamos como propia.



*"Todo sistema se hace más complejo desde el momento en que es observado o manipulado. La complejidad de un sistema aumenta con la indeterminación de sus partes. Los sistemas más complejos posibles son los compuestos por elementos libres: partículas libres, radiaciones, átomos libres, moléculas libres (virus), células libres (bacterias)... ideas libres" (Ibid. 1991:136)





Cuadro Analógico y Notas de una Conversación Sostenida

SABEDOR DON MIGUEL CHAPUES

LEGADO DE TRADICIÓN RELATO CONTEMPORANEO

Afín de aproximarnos a una concepción sobre elementos indeterminados, lo cual ya de por sí representa un contrasentido – en cuanto a su cualidad inaprensible-, dado que, desde la perspectiva de un Sistema Complejo se manifiestan y corresponden al ejercicio de develar más que al de explicar. Por tanto, identificamos unas posibles características: aleatoriedad ordenada de naturaleza cambiante y mutable en procesos que no se pueden predecir específicamente, sino que en su repetición se encuentran tendencias, determinadas (en algunos casos) por sensaciones cognitivas y afectivas, las cuales generan un constructo simbólico otorgando unicidad a fuerzas que para otras comunidades pueden ser comprendidas sólo como fenómenos naturales – esto, puede representar quiebres o brechas comunicativas, diferencias abismales en cuanto a procesos cognitivos, que en últimas, se convierten en epistemologías diferenciadas y complementarias-.

Valga añadir que, relacionamos este Sistema Complejo –donde se ubican los elementos indeterminados- con la categoría de:

- a. Ambiente, entendiendo este último como constructo de diferentes esferas: política, social, cultural, estética; que se encuentran articuladas de manera compleja, por tanto, los cambios, alteraciones o movimientos dados al interior de una tiene efecto/resonancia en las demás (y viceversa).
- b. Acontecimiento, de acuerdo con Russel (1963: 10):

La única forma de esclarecimiento es comenzar de nuevo, con los acontecimientos, en lugar de con los cuerpos. En física, un “acontecimiento” es algo que, de acuerdo con los viejos conceptos, consta de lugar y de tiempo. Una explosión, un relámpago, el comienzo de la onda lumínica de un átomo, la llegada de dicha onda a otro cuerpo, cualquiera de estas cosas constituiría un “acontecimiento”. Una serie de acontecimientos integrarían lo que se considera la historia de un cuerpo; otros, el curso de una onda lumínica, etc. La unidad de un cuerpo es una unidad histórica, es como la unidad de una melodía, que se necesita tiempo para que sea ejecutada, y no existe completamente en ningún momento. Lo que existe en un momento dado es sólo lo que llamamos un “acontecimiento”.

Nº	1. Citas	2. Sistema complejo: Elementos indeterminados	3. Categorías argumentativas
1	"Nuestra danza si tiene espíritu y un alma por ellos tienen fuerza y orgullo para ir a las fiestas patronales de nuestro Señor de los Milagros"	Espíritu	INTRODUCCIÓN Acudir a citas argumentativas de autores y referentes provenientes del pensamiento latinoamericano (ciencias sociales, filosofía política, etc.), se convierte en ejercicio conceptual, práctico y político para poder establecer puentes comunicativos con el saber social implícito de comunidades y/o sociedades tradicionales. Lo cual implica volver la mirada sobre el territorio y sus transformaciones, con esto, identificar y discernir los procesos epistemológicos que desarrollan cada una de éstas en su permanente relación con el entorno que habitan, es decir, el tejido conceptual y de saber/conocimiento que se construye en comunidad, configura y consolida una epistemología articulada de manera congruente con su ecosistema.
2	"Pues esta Danza ancestral de nuestros papases (sic) ancestros, es sobre que se han perdido las vacas y han encontrado a nuestro Señor de Gualmatán."	Principio/Fin	
3	"Entonces, por la búsqueda de las vacas pues encontraron al Señor de los Milagros, y fueron a dar parte a Pupiales que habían encontrado al Señor de los Milagros en Gualmatán."	Verbo	
4	"San Isidro y el Ángel, ellos representan con las Vacas, que ellos mueven a nuestra Madre Tierra a nuestra Pacha Mama."	Dimensiones	Moncayo, V. (2015), Orlando Fals Borda: Una Sociología Sentipensante para América Latina. Clacso. Siglo XXI 1. "Al recibir y considerar sin prejuicios la sabiduría popular y el sentido común, el conocimiento académico interdisciplinario puede propiciar críticamente una comprensión holística o más completa de la realidad, y así enriquecer y simplificar formas y estilos de la comunicación con las comunidades estudiadas." (p.329) 2. "En la investigación-acción es fundamental conocer y apreciar el papel que juega la sabiduría popular, el sentido común y la cultura del pueblo, para obtener y crear conocimientos científicos, por una parte; y reconocer el papel de los partidos y otros organismos políticos o gremiales, como contralores y receptores del trabajo investigativo y como protagonistas históricos." (p.291) 3. "(...) destacar la importancia de lo telúrico en nuestra cultura y personalidad, es el vínculo fundamental con el trópico nuestro, cuyo guardián, como pueblo originario, el indígena, lo que no puede perderse, so pena de desaparecernos de la faz del planeta." (p. 442) Complemento 1: "(...) todos éstos son nuestra verdadera cultura, sobre la cual no caben ni las interesadas imitaciones ni las excusas vergonzantes de las elites. María Barilla y su corte han enriquecido nuestra cultura y brindado así, con su esfuerzo creador y su identificación con valores esenciales del pueblo trabajador, el necesario estímulo para articular e impulsar la necesaria lucha campesina por la justicia y por la tierra." (p.131)

3. Categorías argumentativas		
Nº	1. Citas	2. Sistema complejo: Elementos indeterminados
5	“San Isidro y el Ángel preparan la tierra para sembrar los frutos, para que no nos falte a la familia, a los hijos, y al mundo entero.”	Omnipotencia
6	“[...]Entonces allí como les digo, San Isidro y el Ángel. San Isidro, labrador de la Tierra, tiene su sombrero y tiene su capa que representa a San Isidro Labrador.”	Magia
7	El Ángel, defiende a San Isidro y nos defiende a Nosotros donde quiera que nos encontremos y el ataca la yunta cuando le cuelgan el arado. San Isidro Labrador hace los guachos para sembrar los frutos.	Amor
8	Y las vacas representan a la naturaleza que hay y las vacas que se perdieron.	Principio/Fin
9	El mayor domo, él nos enlaza las vacas los apegas al yugo y San Isidro los amarra, les cuelga el arado y sigue arando.”	Ritual
Complemento 2: “Los instrumentos autótonos se construyen con materiales de la región. Su ejecución dio origen a ritmos muy especiales (a veces en anticompa) y a melodías inspiradas en motivos de la vida común con cantos y sonidos de la naturaleza y el trabajo rústico. (p. 123) Dussel, E. (1996). Filosofía de la Liberación. Nueva América. “Por ello la filosofía es muerte, muerte a la cotidianidad, a la segura ingenuidad del sistema; es riesgo, riesgo de muerte, porque en este caso la filosofía se levanta, dentro del sistema, como su rehén, como testimonio de un orden nuevo futuro, y formula claramente su provocación, la misma que la del oprimido, pero ahora con el mismo código del sistema dominador.” (p.208) “Pensar todo a la luz de la palabra interpelante del pueblo, del pobre, de la mujer castrada, del niño y la juventud culturalmente dominados, del anciano descartado por la sociedad de consumo, con responsabilidad infinita y ante el Infinito, eso es filosofía de la liberación. La filosofía de la liberación debería ser la expresión del máximo de conciencia crítica posible.” (p.207)		
Caos/Abundancia		Simplificación
Cosmovisión de tradiciones orientales (Soportar en Feyerabend) Método holístico de establecer un modus vivendi		Cosmovisión que aplica un método de simplificación. La simplificación permite ordenar y sistematizar, ejercicio taxativo para movilizarnos en el mundo Cultura viva Poética del territorio Experiencia del territorio
TRADICIÓN CONTEMPORÁNEA EN DANZA		
1	Saber/Conocimiento de la cosmovisión	
2	Triada del Ser	
3	Unidad del Ser	

¿Qué motivaciones, necesidades, interrogantes, lo condujo al estudio y practica de Danza Moderna y/o contemporánea?

¿Cuál es su noción sobre Danza Moderna y/o Contemporánea?

Criterios	Citas	Denominadores comunes	Puntos de contraste	Citas que conduzcan a otras preguntas
<p>Nombre de los entrevistados</p> <p>Rafael Palacios</p>	<p>“No soy un hombre del campo, mis experiencias de vida se conjugaban en los alrededores urbanos, por ende, mi danzar se alimentaba de situaciones que correspondían a estéticas y expresiones cercanas a los géneros de dazas urbanas, contemporáneas y modernas.”</p> <p>“Una danza que dialoga con el presente aun siendo antigua, tiene la capacidad de ser actual, moderna, contemporánea, por tanto, rompe las líneas del tiempo y vincula al ser humano que la practica con su propia esencia y origen.”</p>	<p>Motivaciones: Relación o compromiso con el espacio tiempo de lo contemporáneo y en esto, realidades políticas.</p> <p>En menor medida, la experiencia subjetiva del individuo relacionado con el cuerpo, el movimiento, la creación etc.</p> <p>Nociones: Hecho creativo, cruces de distintas tendencias, posibilidades del cuerpo y el movimiento a la investigación- experimentación, y con esto, posibilidad de nuevas narrativas.</p>	<p>Motivación:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Formación del ser - Asuntos de estabilidad económica y bienestar material <p>Nociones:</p> <p>Una danza que rompe con la línea temporal y vincula al ser humano entre su esencia y origen con un presente continuo.</p>	<p>“La danza contemporánea en Colombia tiene otra historia. Y también ha significado otros procesos históricos, lejanos en cierta forma a las realidades de los países europeos y de EU, pero fuertemente influenciada por todos estos procesos.” (Carvajal B.)</p> <p>¿Qué es aquello que compone esa otra historia, cómo podemos describirla?</p> <p>¿Esa otra historia de la danza contemporánea en Colombia ha implicado una deslocalización de las técnicas, métodos de entrenamiento, poéticas y narrativas?</p>
<p>Peter Palacio</p>	<p>“La motivación y necesidad al entender que el artista debe ser consecuente con su espacio y con su tiempo.”</p> <p>“La danza contemporánea es la expresión de los artistas creadores de la danza en su tiempo. La danza contemporánea hoy, abre todas las posibilidades que el cuerpo humano pueda dar. La mezcla de múltiples influencias es una de las principales características de la danza contemporánea, permitiendo la explotación de la creatividad, incluyendo formas de narración que no resultan lineales dejando lugar a la innovación y a la transgresión.”</p>			

Criterios		Citas	Denominadores comunes	Puntos de contraste	Citas que conduzcan a otras preguntas
Nombre de los entrevistados					
	Leyla Castillo	<p>“Cuando encontré la danza, hacia los dieciocho años, vi cómo estos dos elementos se conjugaban: el movimiento y la creación, trayendo a mi vida una oportunidad de libertad; no necesitaba otra cosa que estar ahí, con mi cuerpo y mi ser (...) representaba una manera de construir la vida en búsqueda de respuestas y sentido ante la decepción por nuestro país y su devenir histórico.”</p> <p>“En consonancia con lo expresado, la noción sobre la danza Contemporánea tiene que ver con la oportunidad de la creación y el movimiento como maneras de asumir la vida. Es decir, como lenguaje que se construye con la investigación-experimentación y la revisión del canon social y artístico en sí mismo.”</p> <p>“He entendido que lo contemporáneo es un concepto de apertura a indagaciones organizadas, “pautadas” del movimiento y la comunicación, en las cuales pueden confluir y abordarse diferentes técnicas y recursos de puesta en escena, de modo coherente y según las necesidades del ‘proyecto creativo’”</p>			
	Bibiana Carvejal	<p>“Después, cuando empecé a hacer talleres de danza contemporánea sentía que también me descubría a mí misma, reconocía mi cuerpo y mis pensamientos, movilizaba mi energía, me conectaba espiritualmente, aceptaba mi cuerpo y compartía con otras personas que estaban haciéndose preguntas cercanas a las mías” “¿La noción?”</p>			
	Nemesio Berrío	<p>Confirmando entonces que mi motivación para iniciar este camino, nada tiene que ver con un tema de técnica, o cuestiones de fiscalidad.</p>			

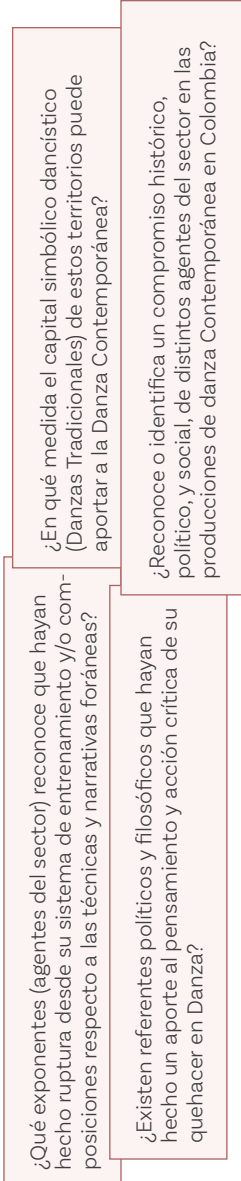
¿Considera que el desarrollo de la Danza Moderna, indistintamente denominada Danza Contemporánea ha tenido un proceso de apropiación, de tal manera que no sea repetición de códigos y/o técnicas de movimiento de escuelas foráneas?

¿Se puede evidenciar una transformación de la Danza Contemporánea en Colombia (DCC)? ¿Cuáles son los antecedentes que dan evidencia de la transformación de la de la DCC?

Criterios	Citas			Denominadores comunes	Puntos de contraste	Citas que conduzcan a otras preguntas
<p>Nombre de los entrevistados</p> <p>Rafael Palacios</p>	<p>“Creo que aún hay una tarea fuerte por desarrollar en este campo, mientras se siga sintiendo vergüenza de la historia, saberes y conocimientos propios, continuaremos en esta parte del mundo fortaleciendo la matriz colonial, el eurocentrismo, y la colonialidad.</p> <p>Reconocer lo que sabemos como invaluable y valioso nos permite desarrollar voz autorreferencial para nosotros y para el resto del mundo”. “Creo que cada vez más se habla del tema y se cuestionan las posturas de manera más abierta. Algunas puestas en escena abordan temas locales en relación al contexto socio-político que nos acorrala, quizás, esa sea una evidencia, un comienzo, un lugar de partida para la transformación decolonial que tanto necesitamos.”</p>			<p>Perspectiva histórica del proceso de la danza contemporánea</p> <p>Consideran que aún existe una labor o trabajo por desarrollar, que posibilite transformaciones o procesos de cambio.</p>	<p>Perspectiva histórica del proceso de la danza contemporánea</p> <p>El trabajo es aún inminente</p> <p>La transformación está dada por el paso de la danza a las instituciones, y de los eventos dados (congresos, seminarios, talleres); así como reconocimiento del sector cultural</p>	<p>“Considero que debe seguirse profundizando la investigación de movimiento, a partir de una técnica o motivación que aplique para un artista, colectivo o proyecto; para trascender así la repetición mecanizada de formas y códigos que con mucho limitan ese estar presente y estar vivo de un bailarín, su Ser cuerpo.” (Castillo, L.)</p> <p>“(…) la danza contemporánea en Colombia ha ido apropiando y sumando desde su propia realidad unas técnicas y unas puestas escenográficas, unas estéticas y unas maneras diferentes de relacionarse.” (Carvajal, B.)</p>

Criterios	Citas	Denominadores comunes	Puntos de contraste	Citas que conduzcan a otras preguntas
<p data-bbox="177 1499 229 1667">Nombre de los entrevistados</p> <p data-bbox="417 1539 439 1667">Peter Palacio</p>	<p data-bbox="293 924 432 1476">"Si. Considero que ha si se ha tenido un proceso de apropiación. Es innegable que en el desarrollo de las artes se encuentren múltiples influencias de las diversas manifestaciones artísticas que se dan en todo el mundo. Ahora lo importante es buscar dentro de ese contexto una línea de trabajo que conlleve a encontrar una identidad propia."</p> <p data-bbox="448 924 564 1476">"Si se puede evidenciar una transformación de la danza contemporánea en Colombia, teniendo como antecedentes la inclusión de programas de licenciatura en danza en universidades, los diferentes festivales y encuentros, así como el incremento del número de bailarines en el país."</p>			<p data-bbox="255 138 606 429">"Recuerdo mucho en una entrevista realizada en el año 2012 a Norma Suarez (bailarina mexicana), quien vino a principios de la década de los noventa a bailar junto con Raúl Parra y Leyla Castillo y quien fue profesora de la compañía universitaria Danza Común, que decía que en esa época la danza en Colombia era casi incipiente y decía que había llegado, en palabras de ella: 'al tercer mundo profundo.'" (Carvajal, B.)</p>
<p data-bbox="880 1539 902 1667">Leyla Castillo</p>	<p data-bbox="649 924 902 1476">"Percibo que se ha ido ganando en la experimentación del movimiento según las necesidades de creación y las búsquedas de artistas y colectivos. (...) A medida que fue pasando el tiempo se fueron propiciando otros abordajes del cuerpo, por ejemplo, relacionados con temáticas de corte urbano, terrígeno, del universo femenino, de la mitología, la historia o la literatura; los cuales fueron motivando búsquedas y apropiaciones diversas; también temas regionales y acercamiento desde lo contemporáneo a las danzas ancestrales y tradicionales de las diferentes culturas y regiones."</p> <p data-bbox="909 924 1134 1476">"Ese cambio cualitativo: el reconocimiento como sector, implica a su vez, insistir en la gestión y concertación de acciones basadas en la interculturalidad y la investigación de las corporeidades y el movimiento, en ganancia de las prácticas, las poéticas y las políticas de la danza y de las interacciones sociales que acontecen a través de esta; pues la danza es encuentro, consigo y con los otros, con la época, los territorios y la memoria; sigue habiendo mucho por construir."</p>			

Criterios				
Nombre de los entrevistados	Citas	Denominadores comunes	Puntos de contraste	Citas que conduzcan a otras preguntas
Bibiana Carvajal	<p>“La danza moderna y la danza contemporánea en Colombia han sido apropiadas por unos cuerpos que tienen otras informaciones y formaciones, que han reinterpretado el movimiento y lo han adaptado.” “Así mismo, el inicio de gestiones desde las instituciones públicas a nivel distrital y nacional que empiezan a pensar maneras de promover los procesos de creación, formación, circulación, investigación y apropiación en danza, también desde los años 90, permiten abrir algunos espacios y empezar a visibilizar (lentamente) la danza en espacios públicos y sociales.”</p>			
Nemesio Berrío	<p>“En la actualidad tengo en mi radar unos 6 trabajos incluyendo mi propio proceso de investigación creación que si bien es cierto han tenido una incidencia en términos de formación con este tipo de técnicas, validan una voz propia en relación a sus intereses artísticos y estéticos”</p> <p>“Los espacios de formación, investigación y creación antes descritos enuncian en sus formatos una suerte de vocabulario disruptivo a lo que se conoce como Danza contemporánea.</p> <p>Espacios donde se pone en dialogo lo contemporáneo con el Hip Hop, la tradición y la contemporaneidad, el acervo cultural afro puesto en la escena como una apología del mismo, la motivación de posicionar una postura étnica con presencia en el mundo de la Danza contemporánea en Colombia.”</p>			



Criterios		Denominadores comunes	Puntos de contraste	Citas que conduzcan a otras preguntas
<p>Nombre de los entrevistados</p> <p>Rafael Palacios</p>	<p>Citas</p> <p>4.Yndira Perea, Wilfran Barrios, Alexander Tenorio, Jhosimar Mena...</p> <p>7.En la medida en que son considerados como contextos históricos que se vinculan con las luchas de resistencia de cada pueblo que baila para narrar su existencia. Una danza que no olvida su origen tiene la posibilidad de entender el presente y planear estrategias para un mejor futuro desde la generación de danzas actualizadas que irrumpen en contextos universales.</p> <p>9.Leopold Sedar Senghor, poeta, presidente de Senegal tuvo la iniciativa de crear la escuela de danza moderna africana Mudra en 1975. Manuel Zapata Olivella, escritor afrocolombiano, acompañó a su hermana la bailarina Delia Zapata Olivella en su gran experiencia dancística. Frantz Fanon, Aime Cesaire, Toni Morrison, Angela Davis, son muchas las personas que desde sus perspectivas de contary analizar el mundo pueden influenciar también las maneras en que nos movemos y creamos escrituras corporales para que seamos leídos desde nuestros propios lenguajes y posturas estéticas en el mundo.</p>	<p>Rupturas en la narrativa contemporánea en danza:</p> <p>Existe un sentimiento común en cuanto a directrices relacionadas con la identidad, que significa las luchas de resistencia de cada pueblo que baila para narrar su existencia.</p> <p>El sistema de entrenamiento, los procesos de formación, creación, investigación, son determinantes para establecer distancia y/o deslocalización de sistemas foráneos.</p>	<p>Rupturas en la narrativa contemporánea en danza:</p> <p>Se considera que puede haber ruptura en la puesta de cuerpo en el espacio escénico, independiente del sistema de entrenamiento que se siga</p> <p>Referentes políticos y filosóficos:</p> <p>Limitado a identificar tendencias de pensamiento sujetas a sesgos o asuntos de género; y con esto, afectar aspectos relevantes de una lectura crítica en cuanto al orden de lo social, político, e incluso teorías del cuerpo y del movimiento.</p>	<p>“Creo que la mayoría de agrupaciones/compañías o proyectos plantean unas narrativas que (...) han desarrollado unas estéticas propias para la escena, a pesar de seguir usando sistemas de entrenamiento que han sido desarrollado en otros países.” (Carvajal, B.)</p> <p>¿El sistema de entrenamiento el danzante (dispositivos motores, cualidades de movimiento o dinámicas energéticas, versatilidad de tren inferior y superior, etc.) no está ligado de manera directa al producto, objetivos, o aspectos de una puesta de cuerpo en escena?</p>

Criterios	Citas	Denominadores comunes	Puntos de contraste	Citas que conduzcan a otras preguntas
<p data-bbox="162 1499 213 1663">Nombre de los entrevistados</p> <p data-bbox="426 1517 452 1663">Rafael Palacios</p>	<p data-bbox="149 1193 175 1248">Citas</p> <p data-bbox="345 975 533 1476">10. Sí, de maneras diversas, algunas más profundas y críticas que otras, lo importante es equipar espacios para cuestionar el conocimiento preestablecido y fundamentar experiencias que nos permitan que las danzas en Colombia recuperen cada vez más el contexto social, político, multicultural, espiritual y filosófico con el que han sido y deben continuar siendo creadas.</p>	<p data-bbox="246 702 291 957">Referentes políticos y filosóficos:</p> <p data-bbox="306 702 636 957">Las bases y/o fundamentos de la postura frente a lo social y pensamiento crítico de los danzantes tanto como individuos, así como sujetos de un cuerpo social, está marcado por las experiencias y acontecimientos de vida, además de la identidad que halla en distintas voces provenientes de contextos análogos, acontecimientos similares, etc.</p>		<p data-bbox="136 147 188 384">Citas que conduzcan a otras preguntas</p> <p data-bbox="246 129 432 402">“En nuestra Compañía DANZA CONCIERTO, adelantamos un sistema de entrenamiento, con la fusión de las diversas técnicas establecidas de movimiento, incorporando elementos de otras disciplinas.” (Palacio, P.)</p> <p data-bbox="452 129 636 402">¿La ruptura con sistemas de entrenamiento y narrativas foráneas, implica un adentrarse en la filosofía de otros hacedores, así como, reconocer el hecho político en cuanto a diferencias o puntos de identidad con estos?</p>
<p data-bbox="877 1536 902 1663">Peter Palacio</p>	<p data-bbox="690 975 783 1476">4. En nuestra Compañía DANZA CONCIERTO, adelantamos un sistema de entrenamiento, con la fusión de las diversas técnicas establecidas de movimiento, incorporando elementos de otras disciplinas.</p> <p data-bbox="799 975 844 1476">7. En la medida en que brinde elementos de identidad propia.</p> <p data-bbox="864 1430 883 1476">9. No</p> <p data-bbox="902 975 1087 1476">10. Los procesos culturales y las prácticas artísticas contemporáneas hacen uso de las nuevas tecnologías y entienden el arte como un medio de comunicación capaz de transformar los modos de ser y habitar el mundo, comprenden al artista como un constructor social y perciben a los espectadores como propiciadores de nuevas lecturas en torno a las propuestas que se presentan</p>			

Criterios	Citas			Denominadores comunes	Puntos de contraste	Citas que conducen a otras preguntas
<p>Nombre de los entrevistados</p> <p>Leyla Castillo</p>	<p>4.En tanto sistemas de entrenamiento y modos de investigar el movimiento, pondero en este momento las apuestas de "Cortocinesis", "Wangari", "Permanencias", "Cámara Danza" y el espacio de "Entrenamiento Corporal", pues a partir de técnicas y referentes de base que pueden ser genéricos y universales, lo importante en estos casos es la manera en que esos conocimientos y destrezas apuntan a la indagación de lenguajes, poéticas y corporeidades afines a las realidades y necesidades de bailarines y de contextos socioculturales locales en todas sus diversidades.</p> <p>7.Veo pertinente y necesario que las danzas tradicionales y manifestaciones de las diferentes culturas y regiones hagan parte de las exploraciones de los artistas, tanto en los procesos de preparación coral, como en los de creación. La danza ha sido una forma de resistencia étnica, cultural e intersubjetiva en Colombia</p> <p>9.Autores como Eduardo Galeano, Paulo Freire, Octavio Paz, Jesús Martín Barbero y Aníbal Quijano, han sido referentes importantes para dimensionar mi vida como latinoamericana, en una crítica a la hegemonía epistémica y sociopolítica occidental escenificada en el modelo capitalista; a la vez que han propiciado la búsqueda de alternativas en el autococonamiento y la visión creadora que brinda el arte (...) de modo cercano vinculado a mi sentir sobre el cuerpo, la danza y el contexto nacional, es de especial relevancia el encuentro con las comunidades negras y afrocolombianas, sus sabedores, cultores y portadores, en tanto reconocimiento de saberes y manifestaciones que constituyen formas de resistencia poética y política desde la memoria, la diversidad y la espiritualidad afro".</p> <p>10.Creo que en general la danza ha sido una forma de resistencia sensible, étnica, cultural, personal y comunitaria; tanto así en sus expresiones tradicionales y populares, como en la danza contemporánea.</p>					

Criterios	Citas	Denominadores comunes	Puntos de contraste	Citas que conduzcan a otras preguntas
<p>Nombre de los entrevistados</p> <p>Bibiana Carvajal</p>	<p>4. "Creo que la mayoría de agrupaciones/compañías o proyectos plantean unas narrativas que han echado mano de diversos lenguajes y con ello han desarrollado unas estéticas propias para la escena, a pesar de seguir usando sistemas de entrenamiento que han sido desarrollado en otros países. (...) Por ejemplo, compañías como Sankofa o Periferia han planteado unas estéticas y unas corporalidades nutridas por diferentes técnicas de entrenamiento procedentes de África y de Europa, y su puesta en escena tiene una estética más contemporánea/europea. (...) O respecto al sistemas de entrenamiento, está Cortocinesis, con Piso Móvil, que ha adaptado unos lenguajes de la danza contemporánea para crear un sistema propio."</p> <p>7. "Creo que siempre lo han hecho, en algunos casos de maneras más claras, y otros de maneras más sutiles, pero no nos podemos despojar de unas imágenes con las que hemos crecido. Y que ese capital simbólico enriquece la manera de los cuerpos cuando se mueven y enriquece las puestas escénicas, las posibilidades estéticas, la construcción de unas narrativas, el sentir al momento de bailar"</p> <p>9. "Desde mi formación académica me he acercado a filósofos como David Le Breton, Pierre Bourdieu, Derrida, Henry Bergson, Nancy, André Lepecki, entre otros, para pensar el cuerpo y la danza"</p> <p>10. "Algunos lo manifiestan a través de sus puestas escénicas, otros a través de su entrenamiento corporal, o las técnicas que trabajan, otros lo tienen claro a través de su discurso y de su cotidianidad. Sin embargo, considero que cuando se hace danza contemporánea ya se está haciendo un acto de resistencia política, así sea de una manera consciente o inconsciente."</p>			

Criterios	Citas	Denominadores comunes	Puntos de contraste	Citas que conduzcan a otras preguntas
<p>Nombre de los entrevistados</p> <p>Nemesio Berrío</p>	<p>4. Triknia Dance Academy, Corporación Cultural Afrocolombiana Sankofa, Corporación cultural Atabaques, Corporación artística y de sociedad Permenancias, Compañía de Danza Periferia, Danfroc compañía de Danza infantil.</p> <p>7. Creo que este capital simbólico es lo que es, pero se. No necesita ser el aporte de algo más. Los que bebemos de este capital simbólico, creamos en este espacio tiempo y quizás estemos concibiendo unas nuevas narrativas corporales.</p> <p>9. La nueva ética del cuerpo humano. Nuevas nociones de masculinidad Equidad racial</p> <p>10. El conflicto armado interno del país. desplazamiento forzado La discriminación e inequidad racial La desigualdad económica, social La exclusión y minimización de las comunidades negras, raizales, palenqueras, aborígenes, LGTBIQ+</p>			

6. ¿Considera que el Ballet Clásico y la Danza Moderna son dispositivos de la Colonialidad del Poder? ¿Por qué?

8. ¿Considera que sus producciones y trabajos – en el área académica, escénica y pedagógica- han dado cuenta del contexto político-social de la época? ¿De qué manera?

Criterios	Citas	Denominadores comunes	Puntos de contraste	Citas que conduzcan a otras preguntas
<p>Rafael Palacios</p>	<p>“Como dispositivos de poder formativo sí.</p> <p>-El ballet clásico es la madre de todas las danzas</p> <p>-El ballet clásico forma bailarines profesionales</p> <p>-El ballet clásico forma bailarines universales- Abordado de esta perspectiva se convierte en una imposición hegemónica que borra otras formas del saber y se impone como recurso que homogeniza, domina, y coloniza el cuerpo”</p> <p>“Bailamos para enunciamos, para develar las injusticias que recaen en el cuerpo injustamente racializado, para narrar lo que nos acontece, unir pueblos afrodescendientes que han sido apartados intencionalmente con el fin de crear soledades, genocidios y epistemicidios.”</p>	<p>Perspectiva política cultural:</p> <p>Las prácticas del ballet clásico y la danza moderna derivan de una matriz hegemónica, invisibilizan otras formas de entender el cuerpo, en esa medida de entrenarlo y danzar</p> <p>Postura:</p> <p>Se identifica una problemática o asunto político y socio cultural, susceptible de ser abordado desde dos tópicos: dancísticos, y de la corporalidad.</p>	<p>Perspectiva política cultural:</p> <p>Afianzamiento de un lenguaje propio, hablar desde los propios términos.</p> <p>Suceso aceptado e incorporado desde el cual se forma, construye y compone.</p> <p>Postura:</p> <p>El enunciado de una condición social, político, histórica desde la danza, que implica un lugar en los modos de producción.</p> <p>Elemento y/o insumo para la creación, de acuerdo con Bauman (2000): “Somos seres más reflexivos y más críticos que nunca, pero nuestra reflexión y crítica no tiene dientes, no se refleja en la praxis”</p>	<p>“Estos dispositivos son parte de nosotros, pero además son herramientas que bien utilizadas pueden ser potentes.” (Carvajal B.)</p> <p>“Considero que en Colombia el reto está precisamente en una postura del artista, tanto el coreógrafo como el bailarín, frente a su cuerpo y los lenguajes que está interesado en generar; esto, como he mencionado, requiere una revisión de la noción de técnica - en tanto conocimiento del propio cuerpo para ejecutar un sistema de movimiento dado, más que como incorporación mecánica de este” (Castillo. L)</p> <p>“En un concepto más holístico de la puesta en escena y el entrenamiento, se puede partir de una técnica, estética o motivación particulares, para deconstruir sus principios o códigos de movimiento y profundizar en indagaciones hacia la diversificación de las formas, los impulsos, los ritmos, las calidades, las secuencialidades, los agrupamientos y el rol mismo de los bailarines.” (Castillo. L)</p>

Criterios				
Nombre de los entrevistados	Citas	Denominadores comunes	Puntos de contraste	Citas que conduzcan a otras preguntas
Peter Palacio	<p>“Si nos vamos al origen y a las mismas apuestas técnicas que propone particularmente el Ballet, por supuesto que están enmarcados en la matriz hegemónica euro centrista y responden a la estructura social y el paradigma de las Bellas artes derivados de esta. Así también, los modos de producción y validación social tanto del Ballet como de la Danza moderna o contemporánea se inscriben en el modelo capitalista, que es el performance socioeconómico y político del orden occidental.”</p> <p>“Considero que mis producciones se inscriben en el contexto político social de mi época a lo largo de 36 años en el sector de la danza en Colombia”</p>			<p>“Ballamos más que para ser vistos, para ser escuchados, con un discurso que buscamos genere transformación social a través de diálogos y acciones que propongan procesos de interculturalidad para obtener verdadero poder político desde la danza en la sociedad en que vivimos.” (Palacios, R.)</p>
Bibiana Carvajal	<p>“Las narrativas de la colonialidad, las formas de relacionamiento que plantea, las jerarquías, las relaciones, de poder, de “respeto” o miedo, la falta de autoaceptación de nuestros cuerpos mestizos, hacen parte estructural de una cultura colonialista, e influyen no sólo un quehacer artístico, sino todo nuestro sistema social.”</p> <p>“En términos de mi quehacer no sólo creativo, sino en la gestión y la investigación de la danza, también me parece súper importante tener en cuenta los contextos políticos e históricos donde estamos enmarcados, ha sido siempre de mi interés pensar el mundo desde estas dimensiones.”</p>			

Criterios	Citas	Denominadores comunes	Puntos de contraste	Citas que conduzcan a otras preguntas
<p data-bbox="159 1499 212 1665">Nombre de los entrevistados</p> <p data-bbox="352 1514 374 1665">Nemesio Berrío</p>	<p data-bbox="227 1115 370 1476">“El percibir estas técnicas como las únicas ciertas posibles para la construcción de un cuerpo que danza es invisibiliza, minimizar y excluir otras formas, otros mundos simbólicos que poseen poder por sí mismos”</p> <p data-bbox="383 1115 499 1476">“Es imperativo para mí ocupar mi lugar político. Asumo la estética de mi cuerpo y legado cultural afro como mi lugar de enunciación política, crítica y proactiva.”</p>			

Anexo II

CONVERSACIÓN SOSTENIDA: Portadora Sra. Darlina Saenz

Tema.	Preguntas	Respuestas
<p>Formas de transmisión</p>	<p>¿Cómo le llegó este saber?</p> <p>¿Cómo su Sra. Madre se inició en las ruedas del Bullerengue?</p> <p>¿Cuál fue ese canal?</p>	<p>Se desarrolla una conversación a fin de ilustrar el proceso de Darlina como cantadora de Bullerengue</p> <p>Señora Darlina (SD): Cuando me enteré que mi madre iba a morir, yo me puse a pensar si entraba o no a las Palmeras de Urabá. Yo le decía “No Eloa tú eres la que sabe, tú eres la maestra”, pero yo sabía que esto no se podía morir. Yo no sabía cantar Bullerengue</p> <p>Le pedí permiso a mi madre para cantar en un evento en el que ella ya no podía cantar sola (Antioquia Vive la Música). Ella decía que era la herencia que nos iba a dejar, y que tuviera confianza que yo lo llevo en la sangre. Ahora no solo canto Bullerengue, sino que hago parte del grupo. Ella -mi madre- murió en eso, amaba su cultura.</p> <p>Eloísa llevaba más de 30 años haciendo parte de Palmeras de Urabá, al lado de Fidencia Simanca, quien la escuchó cantando “El palo’e Juana miranda”, y la invitó al grupo. Pero inició como una corista más, en un festival de Puerto Escondido, con Benjamín Díaz, como director (exalcalde de Necoclí y cofundador de Palmeras de Urabá).</p> <p>Ese Bullerengue nació porque ella vivía en Zapata en Necoclí, ella se da a conocer con esta canción. Eloa era una maestra, ella compuso “Conchitate coco”, “La escoba para barrer”, “El anzuelo se enganchó.” Mi anillito se perdió.” “Chancleta al revés”, tenía un historial muy grande. Guardaba en la memoria porque las letras no se escribían, todo estaba registrado en la memoria.</p> <p>La historia es muy bonita y triste a la vez, es todo un reto seguir ese legado porque ella era una maestra.</p> <p>Marino Sánchez (MS): Ella estaba también en un grupo de Uveros, en “Renacer Ancestral” y se la pasaba de <i>aquí para allá</i>. Un día con este grupo íbamos para María la Baja y doña Eloísa no había ido a ensayo. Entonces llegó la Señora Eloísa y la señora María Ladeus (Antigua cantadora conocida por la chalupa Culebra Boa) dice “Si Eloa se sube al carro yo me bajo” porque que no iba a ensayos. Entonces tuvieron que dejar Eloísa. Eran señores muy recios.</p> <p>Sobre la anécdota: El transporte se llamaba Guases. Carros que meten 10 personas y 10 en la parrilla. Los grupos normalmente se transportaban en la volqueta del municipio. Cuando nos daban guases era como si les hubieran dado tiquetes de avión.</p> <p>MS: Fue cuando Eloa enfermó que nos dimos cuenta que Darlina tenía esa voz tan parecida a Eloa. Pero tiene su propia tonada, su característica. La última presentación juntas fue un Antioquia Vive que se hizo en Turbo.</p>

Tema.	Preguntas	Respuestas
<p>Origen de los cantos</p>	<p>¿Cómo le llega la inspiración? ¿Cómo compone? ¿Hay algún lugar específico donde compone? ¿Qué narra?</p>	<p>Profesor José Luis (P. JL): Hay una relación permanente con el medio y una poética de lo que lo rodea a uno. Una relación profunda con esos elementos; no relación de sujeto/objeto sino relación articulada con cada cosa que me rodea desde una mística. Como si cada elemento tuviera una ruta para cantarle a la vida misma. ¿Que llega primero la letra o la tonada o surge una con la otra?</p> <p>SD: Primero me llega la melodía, la alegría, la tonada. Luego viene la letra. Depende si es algo Senta'o, de la-mento, la Chalupa es más alegre, Y ahí me inspiro ahí viene la letra como tal. Se le canta a cualquier historia, a las situaciones que se le presentan en la vida</p> <p>P. JL: Es lo que en sociedades tradicionales denominan inteligencia espiritual. Uno establece un diálogo con esa Conchita'e coco, con el anzuelo, la canoa, el tambor. Cobran un nivel en cual pudiéramos afirmar se configura un universo vivo, latente, no de la relación del sujeto y el objeto, no existe esa separación. Es el sujeto fundido, relacionado con cada cosa que lo rodea y de ahí la espiritualidad y la mística que se ha perdido para estos tiempos.</p> <p>MS: "El Santo Milagroso" nació en el momento de enfermedad de su madre, Eloisa Garcés, cuando Darlina se fue para Necoclí a cuidarla. Darlina no había compuesto Bullerengue, y esa canción le salió de esa situación muy sentida.</p> <p>SD: Cuando me la traen en la plaza de mercado...los compañeros de ella llegaron ese día y me dicen: con tu madre no hay nada que hacer. Entonces me acuerdo, y digo "Santo Milagroso, yo sé que la vas a curar, el día que venga mi madre..." ella me dice: "¿Qué dije yo? Que esa era la herencia que te iba a dejar." ... Pa' que te presentes y vayas con ese lujo (trajes, vestuarios, accesorios, joyas que usan los bullerengüeros para presentaciones). Porque ese es el lujo que nosotros nos damos ella me deja ese decir, esta cultura que llevamos. No voy a llorar en estos momentos, pero le voy a decir que es mucho el sentimiento cuando hablo de mi madre.</p> <p>MS: Darlina prácticamente no canta temas que no sean compuestos por ella, ha compuesto: "Carmen Moreles", "Donde está la Garcés", "Santo Milagroso".</p> <p>P. JL: ¿La señora Ana (hermana de doña Darlina) que compuso?</p> <p>SD: Lloré. Fragmento de la canción: "...Lloré lloré toda la noche llorando...dios mío qué voy a hacer el dolor me está matando"</p> <p>MS: Cada cantador tiene su manera de componer, algunos se inspiran en un tema en específico. Un suceso que le ocurre. Lo complejo es crear la tonada, que se diferencie de las tonadas de otro tema. Crear los versos es más fácil, pero lo diferente es crear esa tonada. Pero tiene que haber un hecho específico en el que usted se pueda basar. Anteriormente usted para comer usted tenía que pillar el arroz, por eso las cantadoras les cantan a las labores, a las cosas diarias de la vida.</p> <p>Sobre todo, le cantan a recursos de la naturaleza, por ejemplo, el caucho, la explotación de madera que fue muy fuerte aquí en Urabá. Aquí no se inventa nada aquí se le canta es a lo que hay. Así mismo cada cantador o cantadora tiene un sello particular que la identifica de otras cantadoras, que le coloca su particularidad.</p>

Tema	Preguntas	Respuestas
<p>Transformaciones percibidas</p>	<p>¿Cómo se transmite a las nuevas generaciones?</p> <p>¿Cómo es ahora la rueda de Bullerengue (como espacio comunitario)?</p> <p>¿Se da con la misma fuerza y alegría de otras épocas?</p> <p>¿La violencia política vivida en la región ha tenido una incidencia en la composición del Bullerengue?</p>	<p>MS: La transmisión tradicional por familia también se da todavía, pero muchos de ellos no continúan en el cultivo del legado porque no encuentran en ello una opción de subsistencia. Por ejemplo, los tres hijos de Emilsen saben tocar, pero ninguno de ellos se dedica al Bullerengue. Se necesita el apoyo de las instituciones para que la cosa se mantenga. Se da más la transmisión y la formación de nuevas generaciones en el bullerengue a través de los semilleros.</p> <p>En Urabáafortunadamente el Bullerengue está vivo latente y presente, y son los jóvenes los que se han empoderado de esto. En las casas de la cultura se hacen procesos, tenemos semilleros desde los 6 años.</p> <p>En cada municipio hay semilleros y hay monitores, depende del apoyo de la administración, pero en general se mantienen. Hay grupos de jóvenes que cantan, bailan y componen. Hay una renovación permanente, además con la alegría que siempre representa.</p> <p>¿Cómo es ahora la rueda de Bullerengue?</p> <p>MS: Hay cambios en la manera de hacer Bullerengue como tal. Uno de ellos es que ya no se ven tanto los quites que son característicos del bullerengue, en los últimos años se estaba perdiendo esta tradición del quite y del verso. Así como se da el relevo de pareja en las ruedas de bullerengue las cantadoras se decían cosas "tiraban su pique" y se da ese quite como en el baile.</p> <p>En los festivales ahora se está retomando ese quite bullerengero porque estaba sucediendo que una cantadora o cantador tomaba un Bullerengue y se iba con él hasta el final. También hay cambios en la manera de entrada, hay cantadoras que hacen introducciones largas. Se pierden algunos códigos porque dependiendo del inicio del jereo la cantadora ya estaba marcando si era Senta'o, Chalupa o Fandangó.</p> <p>Una cosa es un Bullerengue que se prepara para ir a un festival, para ir a una tarima, con una preparación para ese espacio específico. Otra cosa es el Bullerengue que se realiza como una expresión, hay una especie de entrega, tocan toda la noche y mientras más tocan más se eleva.</p> <p>- Observando el video del velorio de Johnny Rentería: se ve el factor de una espontaneidad que se daba en plena calle.</p> <p>P.J.L.: Era una eferescencia extraña, suerte de poética salvaje que rompía marcos respecto al Bullerengue.</p> <p>MS: Hay un éxtasis, un dolor, que estamos expresando todo y eso lo eleva a uno a otro nivel.</p> <p>Claramente la institucionalización del Bullerengue ha influido generando transformaciones, porque ya no se aprende en los mismos espacios callejeros, espontáneos, pero también son procesos que se dan por el paso del tiempo, porque los tiempos cambian, las personas que hacen el Bullerengue han cambiado.</p> <p>Por mencionar un ejemplo: Anteriormente era natural moverse grandes distancias a pie, la gente antes circulaba mucho entre los pueblos, se iban de aquí a Necoclí a pie para jugar un partido de fútbol". El carro más full era un burro. Esa preparación física se daba de forma natural y eso generaba otras cosas como de apropiación, de identidad. Y además cada pueblo donde llegaban si eran bullerengeros iban haciendo su rueda de Bullerengue.</p>

Tema	Preguntas	Respuestas
<p>Otros temas que surgen en la conversación</p>	<p>Sobre Variantes y Estilos o modalidades:</p> <p>Otros en relación con la práctica</p>	<p>El Bullerengue ha estado involucrado el San Juan desde su fundación, después que tuvo un decaimiento por la muerte de algunas cantadoras tradicionales, el decaimiento de la economía local, con el surgimiento de los picó (pickup) entonces desde hace varias décadas la labor de la Casa de la Cultura ha sido importante en el sostenimiento. Cuando no había políticas culturales ni se pensaba en rubros para cultura en los municipios, los grupos prácticamente tenían que pedir dinero, no había atención del Estado (administración municipal) entonces la Casa de la Cultura tiene un papel en la reactivación.</p> <p>¿Cuántas variantes hay en el bullerengue?</p> <p>MS: Tengo conocimiento de 4: Chalupa (Rápido), Senta'o (Lento), Porro (Medio), Fandango (conocido como "bambuquiao", ternario en ritmo binario). Aclarando que la variante de Porro no es muy conocida porque no se realiza en los festivales. Pero los mayores hablan de Porro o Bullerengue aporriao.</p> <p>Luisa Fernanda (LF): Tiene diferentes características según la región, en unas (hacia la zona costera) es una velocidad intermedia entre Senta'o y Chalupa. En otras (Turbo y Sabana) es mucho más lento que el Senta'o. No se bailaba, sino que era usado para versear largamente.</p> <p>P.JL: En cuanto a estilo: Están dados por el lugar, la relación que existe entre el territorio y la técnica. Los estilos están dados por tres factores:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Las técnicas están profundamente ligadas a la geografía 2. La particularidad del maestro, 3. Los clanes, familias u organizaciones que poseen una manera particular de entender el constructo o estructura dancística musical danzada. Clanes que poseen un capital, desde allí hablamos de capital simbólico. Cada uno tiene un cuerpo teórico que lo soporta. se pueden hacer intercambios, pero para ello se requiere que las personas que integran ese grupo conozcan en profundidad tanto la técnica como la teoría. (Profesor José Luis) <p>Nosotros no hemos reconocido nuestros árboles genealógicos, por tanto, ni los maestros ni los saberes, de manera que nuestra danza se convierte en una repetición</p> <p>Sobre la embriaguez, es reiterativo en los bullerengueros menciones como "sin ron no hay Bullerengue" y otras expresiones comunes dentro de los cantos que refieren ese papel protagonista o central del licor en la fiesta y el encuentro. Esto es un rasgo de varias expresiones populares tradicionales y se puede leer como la forma de entrar en un estado para cantar y bailar, para la interconexión de sus componentes.</p> <p>P.JL: Hay sociedades tradicionales donde tienen técnicas del cuerpo ebrio, pero lo controlan, en una suerte de éxtasis. Existe un sistema, uno de los más evolucionados en cuanto a sistemas de la Danza, se denomina "El Sol Ebrio". El Danzante bebe un vino dulce, lo callenta en la boca y retiene para que el alcohol no lo domine.</p>

Tema	Preguntas	Respuestas
	<p>Experiencia del Colectivo Danza Región</p>	<p>P.JL: se ha dado una reactualización de la Tradición, con su fuerza, con esa nostalgia. El Colectivo Danza Región es pionero de llevar el Bullerengue desde otras narrativas, para introducir otros códigos físicos.</p> <p>Este proceso ha sido un reconocimiento a los saberes de la región, poder llevar lo que hacemos a otros lugares, recuerda uno todos los esfuerzos todas las condiciones adversas en las que hemos tenido que trabajar, y ese esfuerzo se ve reflejado. Es un trabajo que es necesario seguir circulando en Colombia, y que lo conozcan más en las regiones.</p> <p>"Combate de Negros en un Sótano por la Noche" parte de las bases (del Bullerengue), pero rompe con los códigos establecidos. Nosotros como cultores tenemos que dejar otro legado, hay que crear.</p> <p>MS: El Bullerengue vive la Tradición Contemporánea. Se respeta y se siguen realizando las ruedas del Bullerengue tradicionales, pero se establecen variantes.</p> <p>Darlina agradece la experiencia que ha tenido con el Colectivo Danza Región porque es cantarle a la danza que están haciendo, una forma distinta, pero es el mismo bullerengue.</p>

Bibliografía

Variación Temporal I

- Bolívar, S. (2015). *Carta de Jamaica. 1815 - 2015*. Comisión Presidencial para la Conmemoración del Bicentenario de la Carta de Jamaica. <https://albaciudad.org/wp-content/uploads/2015/09/08072015-Carta-de-Jamaica-WEB.pdf>
- Campoo Schelotto, D. (2015). *Danza y educación nobiliaria en el siglo XVIII: el " método " de la escuela de baile en el Real Seminario de Nobles de Madrid*. Revista del Departamento de Historia de la Universidad del País Vasco. *Ars Bilduma*: Número 05
- Cochrane, C. S. (1994a). *Viajes por Colombia .1823 y 1824[recurso electrónico] Vol. I* (C. Calderón, F. González, D. Jaramillo, J. Melo, & C. Reyes (Eds.); Primera). Banco de la República. <https://www.biblioteca-digital-de-bogota.gov.co/resources/2083075/>
- Cochrane, C. S. (1994b). *Viajes por Colombia 1823 y 1824[recurso electrónico] Vol. II* (C. Calderón, F. González, D. Jaramillo, J. Melo, & C. Reyes (Eds.); Primera). Banco de la República. <https://www.biblioteca-digital-de-bogota.gov.co/resources/2083075/>.
- Di Cori, P. (2015). ¿Qué es un lugar? La topología espiritual de Michel de Certeau. *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, 17, 86-100. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5738863>
- Escobar, A. (2010). *Una minga para el posdesarrollo, lugar, medio ambiente y movimientos sociales en las transformaciones globales*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <http://www.unc.edu/~aescobar/text/esp/escobar.2010.UnaMinga.pdf>
- González, A. (1980). La música del Caribe colombiano durante la guerra de Independencia y comienzos de la República. *Historia Crítica*, 4, 85-125. <https://doi.org/10.7440/histcrit4.1990.05>
- González, M. (2012). *Ceremoniales, Fiestas y Nación. Bogotá: Un Escenario*. Intercultura. <http://interculturacolombia.com/publicaciones-intercultura/>.
- Guerrero, J., Meléndez, J. (Ed.). (2016). "La Suerte del Nuevo Reino" La campaña de la tercera división expedicionaria en los Llanos Neogranadinos en 1819. En *Gentes, Pueblos y Batallas. Microhistorias de la Ruta de la Libertad* (p. 146). UPTC.
- Hamilton, J. P. (1955). *Viajes por el interior de las provincias de Colombia* Tomo I. En Publicaciones del Banco de la República (Vols. 15-16). Imprenta del Banco de la República. <https://www.biblioteca-digital-de-bogota.gov.co/resources/2083075/>.
- Ibáñez, J. (1994). *El Regreso Del Sujeto: La Investigación Social de Segundo Orden*. <https://www.casadellibro.com/libro-el-regreso-del-sujeto-la-investigacion-social-de-segundo-orden/9788432308338/107317>
- Jiménez Meneses, Orián. (2017). *Juras y celebraciones políticas en el Nuevo Reino de Granada, 1746-1812*. *Secuencia*, (99), 37-64.
- Jiménez, O. (2010). *Viajeros en la Independencia*. Panamericana Formas e Impresos S.A. <http://sedboyaca.gov.co/wp-content/uploads/2019/02/coleccion-bicentenario-viajeros.pdf>
- Lleras, C. (2011). *Las historias de un grito y los mitos sobre el origen de la nación en el museo Nacional de Colombia*. En Cuadernos de Curaduría. Museo Nacional de Colombia. <http://www.museo-nacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Paginas/default.aspx>.
- Mejía, J. (2002). *Perspectiva de la Investigación Social de Segundo Orden*. *Cinta de Moebio*, 14. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10101405%0ACómo>

- Molina, S. (2015b). *La investigación de segundo orden en ciencias sociales y su potencial predictivo: el caso del proyecto de Identidad y tolerancia*. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 44, 17-46. <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2001.182-3.48344>
- Ocampo, J. (2016). *Boyacá en su Historia, su Cultura y su Folclor*. Boyacá: Jotamar.
- Riaño, M. del P. (2011). *Los bogas del río Magdalena en la literatura decimonónica Relaciones de poder en el texto y en el contexto*. Universidad de los Andes -Facultad de Ciencias Sociales. <https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/11311/u441200.pdf?sequence=1&isAlIowed=y>.
- Saffray, C. y Edouar, A. (1968). *Geografía pintoresca de Colombia: La Nueva Granada vista por dos viajeros franceses del siglo XIX*. Biblioteca Nacional de Colombia. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=224202>.
- Sans, J. (2012). Baile y poder en la Colombia de Bolívar. *Ensayos. Historia y Teoría del arte*, 3(22), 136-170. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46167>.
- Tahua, J. (2019). *La tradición contemporánea en danza. Un debate sobre nuevas emergencias epistemológicas*. Imaginarios y Representaciones.
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus Vásquez, J., Mejía, J., & Aguilar, P. (2020). *Colonialidad del Poder y el cuerpo-territorio*.

Documentación Cámara de Danza

Variación Temporal II

- Bushnell, D. (1994). *Colombia una Nación a pesar de sí misma, de los tiempos precolombinos a nuestros días*. Planeta Colombiana Editorial S.A. Bogotá, Colombia. <https://historiadecolombia2.files.wordpress.com/2012/09/bushnell-david-colombia-una-nacion-a-pesar-de-si-misma.pdf>
- Caballero, L., (1938). *Memorias de la Guerra de los Mil Días, Testimonio de uno de los causantes de la absurda confrontación fratricida en Colombia (1899- 1902)*. Editor Tipografía Bermúdez. Bogotá, Colombia. <https://play.google.com/books/reader?id=-8gnCwAAQBAJ&hl=es&pg=GBS.PA4>
- Cáceres, R., (2011). Walter J. Ong: Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra. *Revista Razón y palabra*, N°75, Fondo de Cultura Económica, México. http://www.razonypalabra.org.mx/N/N75/motematico_75/14_Dominguez_M75.pdf
- Erazo, E. (2008). Construcción de la Nación Colombiana. *Revista Historia De La Educación Colombiana*, N°11, 33-52. http://editorial.udenar.edu.co/revistas/rudecolombia/files/r11_33.pdf
- Fernández, A., (2012). El concepto de poder simbólico como recurso para comprender la dimensión política de la comunicación masiva: hacia una posible articulación entre las propuestas de Pierre Bourdieu y John B. Thompson. *Mediaciones sociales*, N°10, 3-34.
- Jaramillo, R., (2002). Rencor Ante la Ciudad. Universidad Nacional de Colombia, en *La Ciudad: Hábitat de Diversidad y Complejidad* (pp. 155-166). Editorial Unibiblos, Bogotá D.C.
- Larosa, M. y Mejía, G., (2014). *Historia Concisa de Colombia (1810-2013)*. Ministerio de Cultura, Pontificia Universidad Javeriana, Universidad del Rosario. https://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/10560/Historia_concisa_digital.pdf?sequence=4
- López, J. (2008a). Lenguaje y autoridad: totalidades localizadas. Algunas facetas del pensamiento de Miguel Antonio Caro, 1-40. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. https://www.academia.edu/4096039/Lenguaje_y_autoridad_Totalidades_localizadas

- López, J. (2008b). Miguel Antonio Caro y el acto de escribir. Introducción a Miguel Antonio Caro. 1-156. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. https://www.academia.edu/4096085/Miguel_Antonio_Caro_y_el_acto_de_escribir
- Madrigal, A., (2012). La formación del estado-nación en Colombia durante el siglo XIX: el trazado histórico-social de la institución del orden político. *Revista Perspectivas Internacionales*, Vol. 8 N°1. <https://revistas.javerianacali.edu.co/index.php/perspectivasinternacionales/article/view/845>
- Martín - Barbero, J., (2000). Dislocaciones del Tiempo y Nuevas Topografías de la Memoria. Conferencia internacional sobre Arte Latina, Río de Janeiro, Brasil. https://eureka-univirtual.utp.edu.co/media/recursos/519/R_57ab5cda7af91.pdf
- Melo, J., (1990). *Colombia es un Tema*. Historia de la Población y Ocupación del Territorio Colombiano. Editorial Paipa, Bogotá. <http://www.jorgeorlandomelo.com/histpobla.htm>
- Melo, J. (1990). Algunas consideraciones globales sobre “modernidad” y “modernización” en el caso colombiano. *Análisis Político*, N°10, 23-36. <https://doi.org/10.15446/anpol.v0n10.74299>
- Mesa, L. (2013). La Iglesia católica y la formación del Estado-nación en América Latina en el siglo El caso colombiano. *Revista Almanack*, N°6, 5-25. <https://doi.org/10.1590/2236463320130601>
- Molano, A., y Vera, C. (1983). La política educativa y el cambio social del régimen conservador a la república liberal (1903-1930). *Revista Colombiana de Educación*, N°11. <https://doi.org/10.17227/01203916.5089>
- Muses, C. A. (2011). Estado y Movimientos Indígenas en Colombia: elementos para una aproximación histórica. Corporación Chilena de Estudios Históricos. Multicultu. https://www.academia.edu/1139129/Estado_y_Movimientos_Indigenas_en_Colombia_elementos_para_una_aproximacion_historica
- Ochoa, A. (2003) *Músicas locales en tiempos de globalización*. Enciclopedia latinoamericana de Sociocultura y comunicación. Grupo editorial Norma. Bogotá.
- Oszlak, O. (1978). Formación histórica del estado en América Latina: Elementos teórico- metodológicos para su estudio. In *Estudios, esitorial Cedes* Vol. 1, N°3. Buenos Aires, Argentina. <http://repositorio.cedes.org/handle/123456789/3455>
- Pérez , A. (2008). Los conceptos de raza, civilización e historia en la obra de Miguel Antonio Caro. La articulación de un modelo de representación sobre los habitantes del territorio nacional. *Algunas Facetas Del Pensamiento de Miguel Antonio Caro*, ISBN: 978-(Editorial Javeriana), 1- 40. https://www.academia.edu/2047026/Los_conceptos_de_raza_civilización_e_historia_en_la_obra_de_Miguel_Antonio_Caro_La_articulación_de_un_modelo_de_representación_sobre_los_habitantes_del_territorio_nacional
- Pérez., A. (2015). *Nosotros y los otros. Las representaciones de la nación y sus habitantes Colombia, 1880-1910*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. <https://play.google.com/books/reader?id=zp4xDwAAQBAJ&hl=es&pg=GBS.PT2>
- Pineda, M., (2003), *Los Muros de la Nación: La construcción de la Identidad Nacional a través de los murales*. Departamento de Antropología, Universidad de los Andes. Bogotá. 196. <https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/15677/u234644.pdf?sequence=1>
- Polo, J., y Gómez, M. (2019). Modernidad y colonialidad en América Latina. ¿Un binomio indisoluble? Reflexiones en torno a las propuestas de Walter Dignolo. *Revista de Estudios Sociales*, N°69, 2-13. <https://doi.org/10.7440/res69.2019.01>

- Poviña, A. (1944). Sociología del Folklore. *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*. Año 31. N° 5 noviembre-diciembre 1944, 1556 - 1598. Versión digital publicada en 2015 <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/REUNC/article/viewFile/11004/11582>
- Quijano, A. (2003). Notas sobre raza y democracia en los países andinos. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*. N°9, 53-59. <https://doi.org/1315-6411>
- Quijano, A (2000) *Colonialidad del poder, globalización y democracia*. Conferencia. Lima, diciembre de 2000. <https://www.rrojasdatabank.info/pfpc/quijan02.pdf>
- Restrepo, E., (2007). Imágenes del “negro” y nociones de raza en Colombia a principios del siglo Raza y Nación (II), *Revista de Estudios Sociales* N°27.46-61, Bogotá, Colombia. <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.7440/res27.2007.03>
- Rojas, C. (2008). La construcción de la ciudadanía en Colombia durante el gran siglo diecinueve 1810-1929. *Revista Poligramas*, junio 2008, 295-333. <http://hdl.handle.net/10893/3020>
- Rojas, C. (2010). Prácticas ciudadanas en Colombia durante el gran siglo diecinueve 1810-1929. *Identidad, cultura y política: perspectivas conceptuales, miradas empíricas* Cámara de diputados LXI legislatura; Universidad del Valle, 229-264. https://www.academia.edu/10129274/Practicas_ciudadanas_en_Colombia_durante_el_gran_siglo_diecinueve_1810_1929
- Rosenblat, A. (1977). *Sentido mágico de la palabra y otros estudios*, Vol. 6. Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela. <https://boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/46667>
- Santos Molano, E., (s.f.). La Guerra de los Mil Días. *Credencial Histórica* No. 173, Banco de la República. Bogotá. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-173/la-guerra-de-los-mil-dias>
- Tovar Pinzón, H. (2001). Emigración y éxodo en la historia de Colombia. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 3. <https://doi.org/https://doi.org/10.4000/alhim.522>
- Trujillo, D., (2018). Voces y paisajes del miedo: una mirada afectiva a la Guerra de los Mil Días (1899-1902). Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/77006>
- Vega, L. (2006). La Forma-Estado En Colombia: Fragmentación territorial y biopolítica molecular. *Revista Papel Político*. Bogotá. ISSN 0122-4409, Vol. 11, (No. 1, enero-junio 2006), 95-136. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0122-44092006000100005
- Vega, R. (2002). *Gente Muy Rebelde*. Ediciones Pensamiento Crítico - 484 páginas Veronelli, G. A. (2016). About the coloniality of language. *Universitas Humanística*, (81), 33-58. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-48072016000100003
- Villadiego, M., Bernal, P., & Urbanczyk, M. (2007). *La Modernidad Colombiana Contada Por El Relato Publicitario: 1900-1950*. <http://www.javeriana.edu.co/redicom/documents/LamodernidadColombianacontadaporelrelatopublicitario1900-1950.pdf>

Variación Temporal III

- Abudinén de Hasbún, L. (marzo, 2014) Seguridad Ontológica. *Periódico El Heraldo*. Recuperado de <https://www.elheraldo.co/cartas-de-lectores/seguridad-ontologica-145069>
- Ayala, C. (2003). Colombia En La Década De Los Años Setenta del Siglo XX. *Anuario Colombiano De Historia Social Y De La Cultura*, Vol. (30), 319-338. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/17106>
- Baril, J. (1987). *La Danza Moderna*. Buenos Aires, Argentina. Paidós SAICF. Recuperado de <https://www.academia.edu/37276386>
- Barbero, Jesús Martín & Herlinghaus Hermann. (2000) Contemporaneidad Latinoamericana y Análisis Cultural (Conversaciones al encuentro de Walter Benjamin). Ciudad: Madrid, Iberoamericana.
- Cepeda, I. (2006). Genocidio político: el caso de la Unión Patriótica en Colombia. *Revista CEJIL*, Vol. (2), 101- 112. Recuperado de <https://www.corteidh.or.cr/tablas/r24797.pdf>
- Colomé, D. (2007) *Pensar la Danza*. Madrid, España. Turner publicaciones.
- Costales, F. (2009). Del lenguaje simbólico en general y del lenguaje de la poesía en particular: la metáfora. En C. Costales, F. *El sustrato poético de la filosofía: de la metáfora poética al concepto filosófico ya la razón poética* (102-157). Quito: Bachelor's tesis. <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/5161>
- Danto, A. C. & Neerman, E. (1999). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia* (Vol. 16). Barcelona: Paidós.
- De Sousa, B. (2006) Capítulo I. La Sociología de las Ausencias y la Sociología de las Emergencias: para una ecología de saberes. *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos Aires)*, 13-41. Buenos Aires, Argentina: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/coediciones/20100825033033/2Capitulol.pdf>
- De Sousa Santos, Boaventura. (Editor César A. Rodríguez) (2003) *La Caída Del Angelus Novus*. Ciudad: Bogotá, Ediciones Antropos.
- Escobar, Arturo. (2012) *Una Minga para el Postdesarrollo: Lugar, medio ambiente y movimientos sociales en las transformaciones globales*. Ciudad: Bogotá, Ediciones Desde Abajo
- Escobar, A. (2010). *Una minga para el postdesarrollo: lugar, medio ambiente y movimientos sociales en las transformaciones globales*. Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Recuperado de: <https://opsur.files.wordpress.com/2010/11/escobar-2010-unaminga.pdf>
- Fernández B, M. (2011). El arte de lo espiritual. Fe y modernidad en la pintura de principios del siglo XX. *Interartive*. ISSN 2013-679X https://interartive.org/2011/06/fe-y-modernidad#_ftn5
- Feyerabend, P. (2003). *Provocaciones filosóficas*. Madrid, España: Biblioteca Nueva. Recuperado de Biblioteca virtual Banco de la Republica. <http://www.digitaliapublishing.com.banrep.basesdedatosezproxo.com/a/5534/provocaciones-filosoficas>
- Frillip, B. (1936). El arte de la danza en Alemania como expresión de un nuevo sentimiento de vida. *Revista de Arte*, 2(10), 18-21. Recuperado de <https://revistaatemus.uchile.cl/index.php/AR/article/download/22934/24265>
- Fundación Danza Común. (2013) Entrevista a Edgar Sandino por Gómez M. (111-127). *Huellas y Tejidos, historias de la Danza Contemporánea en Colombia*. Bogotá, Colombia. Ministerio de Cultura.

- García Schlegel, M., 2016. La fémina y la danza como experiencia de Nación. Ph.D Antropología. Universidad Nacional de Colombia.
- Gargiulo, T. (2016). El relativismo de Paul Karl Feyerabend. *Ideas y Valores*, 65 (160), 95- 1 20. <http://dx.doi.org/10.15446/ideasyvalores.v65n160.42248>
- Giddens, Anthony. (1995). Capítulo 2: Seguridad ontológica y angustia existencial. *Modernidad e Identidad del Yo*, 51-92. Barcelona, España: Editorial Península. Recuperado de: <https://sociologiyaycultura.files.wordpress.com/2014/02/giddens-anthony-modernidad-e-identidad-del-yo.pdf>
- Gil, G. (2007). Discurso de asunción de Gilberto Gil como Ministro de Cultura del gobierno Lula. Brasil. Recuperado de <http://ricardomurad.blogspot.com/2007/03/del-discurso-de-asuncin-del-msico.html>
- Godínez, G. (2014). Capítulo 1. La danza expresionista alemana. *Cuerpo, efectos escénicos y literarios. Pina Bausch (37-41)*. Gran Canaria. España. Universidad de las palmas de gran canaria. Recuperado de https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/13024/4/0707979_00000_0000.pdf
- Gombrich, E. H. (1999). *Historia del arte*. México. Editorial Diana. Recuperado de https://drive.google.com/file/d/1NJh-aVvNf5lUzkQQDURITmLlzSX6Oskz/view?fbclid=IwAR27IIGX5gMSuRE8BFuBm9GLrUL2oBXbbZTtPverZ_WGYsb7B8F2td648xg
- Heidegger, M., & de Reyna, A. W. (1958). La época de la imagen del mundo. *Santiago: Anales de la Universidad de Chile*. DOI: 10.5354/0717-8883.2011.10863
- Hughes, R. (2000). *El impacto de lo nuevo: el arte en el siglo XX*. Galaxia Gutenberg.
- Jiménez, C. (2009). Aplicación e instrumentalización de la Doctrina de Seguridad Nacional en Colombia. *Reflexión Política*, 11(22),158-174. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=110/11012487012>
- Leval, ST (1994). Debates teóricos de la década, identidad y postmodernidad en América Latina. En *Centro Wifredo Lam (Cuba), Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*. (11-33) Lima: Proyecto Regional de Patrimonio Cultural: Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000139260>.
- Llopis, B. F. (2018). Arte y represión: cuestiones sociales sobre el uso del arte en el control de los protestantes en territorio hispánico durante los siglos xvi y xvii. En *Reforma religiosa y disidencia religiosa: la recepción de las doctrinas reformadas en la Península Ibérica en el siglo XVI (145-161)*. Casa de Velázquez. <https://books.openedition.org/cvz/5657?lang=es>
- López Rubiño, D. *La ideología del arte universal y el legado artístico como una colección de Ready Mades*. Granada: Universidad de Granada, 2016. [<http://hdl.handle.net/10481/43588>]
- Malaver, R., Molina, M., Roa, L., & Cárdenas, J. (2015). LA COMUNICACIÓN DIGITAL, UNA PUERTA PARA EVOCAR EL FOLCLOR DEL BALLETO NACIONAL UN LEGADO DE SONIA OSORIO. (Undergraduate). Fundación Universitaria Panamericana.
- María Margarita, M. K. (2008). Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980. *revista de estudios sociales*, (31), 16-33. <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.7440/res31.2008.01>
- Martin, J. (1965). Characteristics of the Modern Dance. *The Modern Dance (1-34)*. A Dance Horizons Book Princeton Book Company, publishers Princeton. Recuperado de: <http://libgen.rs/book/index.php?md5=B4C64E33AE03F79ED62B79BF71349A1B>

- Martínez, Jhon. (2014). Impacto de las Reformas Económicas Neoliberales en Colombia desde 1990. In *Vestigium Ire*. Vol. (8), 78-91. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/151722841.pdf>
- Medina, C. (2012). Mafia y narcotráfico en Colombia: elementos para un estudio comparado. *El prisma de las seguridades en América Latina. Escenarios regionales y locales*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20120412011532/prisma-6.pdf>
- Morales, A. (2007). Historia de la Danza. *Danza clásica y moderna: Perspectiva histórica para un análisis en Chile* (50-58). Santiago de Chile. Universidad de Chile. Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/146314>
- Osorio, R., Cantini, J., Villa E & Rey L. (1993). *Los cien años del teatro colón*. Santafé de Bogotá. Colcultura. Recuperado de <https://mincultura.gov.co/areas/artes/teatro-colon/Documents/100%20A%C3%B1os%20del%20Teatro%20de%20Cristobal%20Col%C3%B3n.pdf>
- Ospina, W. (2013). *Pa' que se acabe la vaina*. Editorial Planeta. Bogotá, Colombia.
- Parra, R. (2014). Capítulo 2. Jacinto Jaramillo: Pionero de la Danza Moderna en Colombia. *El potro azul, vestigios de una insurrección coreográfica*. (46-121) Bogotá, Colombia. Ministerio de Cultura. Parra, R. (2019). Danza folclórica. *Revelaciones, Un Siglo de la Escena Dancística en Colombia* (24 -111). Bogotá, Colombia. Ministerio de Cultura. Recuperado de <https://issuu.com/plandanza/docs/revelaciones-unsigloescenadancisticacolombiana>
- Pecha Quimbay, P. (2006). *Historia Institucional del Instituto Distrital de cultura y Turismo, 1978-2003*. Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Periódico El País. (2006). Sonia Osorio a sus 82 años, pone de puntitas a sus 45 bailarines. *El País*, Santiago De Cali. Recuperado de <https://www.elpais.com.co/elpais/archivos/sonia1.pdf>
- Pozzoli, M. T. (2007). Transformar el conocimiento en la sociedad globalizada. Pensamiento complejo y transdisciplinariedad. *Polis. Revista Latinoamericana*, (16). Recuperado de: <http://journals.openedition.org/polis/4630>
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/razionalidad. *Perú indígena*, 13(29), 11-20. Recuperado de: <https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>
- Radiodifusora Nacional de Colombia., (1987) Entrevista con el maestro Guillermo Abadía Morales. *Radiodifusora Nacional de Colombia*. Bogotá, Colombia. Recuperado de <https://especiales.radionacional.co/historia/nota-de-prensa-entrevista-con-el-maestro-guillermo-abadia-morales-1987>
- Recuperado de https://institucionelporvenir.files.wordpress.com/2017/02/pa_que_se_acabe_la_vaina_-_william_ospina.pdf
- Restrepo, J. (2006). *Cuerpo Gramatical (Cuerpo, Arte y Violencia)*. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes. Recuperado de: <http://www.fpp.uchile.cl/content/docs/Restrepo-cuerpo%20gramatical.pdf>
- Rovelli, C. (2018). *El orden del tiempo* (Vol. 518). Madrid Barcelona: Anagrama. Valencia, H. (1992). Los Derechos Humanos en la Constitución del 91. *Estudios Políticos*. Vol. (02), 45-61. Recuperado de: [https://rVieweg, K. & Emel, C. \(2005\). El arte moderno como fin del arte: el romanticismo como superación del simbolismo y clasicismo. *Estudios de Filosofía*, \(32\), 109-126. \[http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-36282005000200009&lng=en&tlng=es\]\(http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-36282005000200009&lng=en&tlng=es\)](https://rVieweg, K. & Emel, C. (2005). El arte moderno como fin del arte: el romanticismo como superación del simbolismo y clasicismo. Estudios de Filosofía, (32), 109-126. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-36282005000200009&lng=en&tlng=es)

Villar, M. P. P. (2016). Arte y política: el arte mendocino de los setenta. Censura, circulación alternativa y debates del período. *Boletín de Arte*, (16), 58-64. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/55887>

REFERENCIAS DE VIDEOS:

Los Danzantes Industria Creativa y Cultural [Canal en YouTube] (2019, abril 19) Entrevista a Carlos Jaramillo - por Cesar Monroy. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pP6RhtcVKnU>

Alvarez, C. [Canal en Youtube]. (2012). *Síntesis y análisis del libro “La Desaparición de los Rituales” de Buyng-Chul Han*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=rIWn-tglAfY&ab_channel=ClaudioAlvarezTeran.

Manuel Zapata Olivella [Canal en YouTube] (2009, septiembre, 28) Rambao. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?time_continue=11&v=p4hRV2q2Xdo&feature=em_b_logo

Johan Jaramillo Brugos [Canal en YouTube] (2012, febrero 23) Manuel Zapata Olivella, abridor de caminos [Full]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3Dpc4w2Kp6l>

Señal Memoria [Canal en YouTube] (2017, agosto, 21) Delia Zapata, madre del folclor colombiano. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=F2Xg87wnehQ>

Musicalafrolatino [Canal en YouTube] (2018, marzo, 04) Delia Zapata Olivella, vida y obra. In Memoriam. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=VtYmQrOIBIM&t=758s>

Serrato Desing [Canal en YouTube] (2019, agosto 01) Entrevista Sonia Osorio 1990 por Magda Egas Café para tres. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=kdARlo2tG_I

Gustavo Petro [Plataforma facebook] Sobre las objeciones a la JEP 30 de abril del 2019 Plena-ria del Senado- Intervención Senador Gustavo Petro Recuperado de: <https://www.facebook.com/95972290770/videos/636481690112738/>

Banrepultural [Canal en YouTube] (2020, mayo 28) Conferencia | Manuel Zapata Olivella: los caminos de la inclusión. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=r0u0I3B_6gl

REFERENCIAS DE IMÁGENES:

Afro Mundo (Publicado en noviembre, 2019) Baile Tradicional de Bambuco Viejo 1995. Tumaco Colombia. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Ua3dZ_wpUR4

Aguilar, E.G. (Marzo, 2020). *Blog literario desde París*. [fotografía] Recuperado de <https://egarciaguilar.blogspot.com/2016/02/>

Cardona F. (Publicado en agosto, 2016) Calle del Coliseo Ramírez, hoy Teatro Colon. Proyecto Bogotá histórica. Recuperado de <https://bitacorasdebogota.blogspot.com/2006/10/el-teatro-maldonado.html?hcb=1&m=1> jueves, publicado el 25 de agosto, 2016.

Fundación Colombiana de Investigaciones Folklóricas (Publicado en septiembre, 2009). Teatro Anónimo identificador. Obra: Rambao. Plaza de Bolívar. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=p4hRV2q2Xdo>

Jáuregui, E. (marzo, 2020). *Víctor Humareda: arlequín de medianoche*. [fotografía] Lima Gris. Recuperado de <https://limagris.com/victor-humareda-arlequin-de-medianoche/>

Toro, J. (marzo, 2016). Así fue el paro de 1977, el más grande (y violento) de la historia de Colombia. *Revista Pacifista*. (Fotografías). Recuperado de: <https://pacifista.tv/notas/asi-fue-el-paro-de-1977-el-mas-grande-y-violento-de-la-historia-de-colombia/>

Villoro, J. (mayo, 2017). *Cara a Cara con Juan Rulfo*. El País. [fotografía] Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/05/03/babelia/1493829892_692603.html

POSFACIO

Castro-Gómez, S. (2000). *Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro. La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas.*

De Sousa (2003). *La caída del Ángelus Novus: ensayos para una nueva teoría social y una nueva práctica política.*

Dussel, E. (2020). *Siete ensayos de Filosofía de la Liberación.* Madrid: Editorial Trotta.

Komunyakaa, Y. (2014) *Dien cai dau.* Editorial: VALPARAISO

Quijano, A. (2014) *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO

Santos, M. (1998). *Más allá de las metáforas... Una geografía de la globalización.* Estudios geográficos



MINISTERIO DE CULTURA



ISBN: 978-958-753-551-8



9 789587 535518