

TESIS DOCTORAL



**LA GESTION DE PROCESOS
CREATIVOS EN LA DANZA
CONTEMPORÁNEA UNIVERSITARIA DE
BOGOTÁ**

**Departamento de Didáctica y
Organización Escolar**

Eugenio Cueto Barragán

Director:

Dr. Manuel Lorenzo Delgado

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Eugenio Cueto Barragán
D.L.: GR.1599-2008
ISBN: 978-84-691-4886-0

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	Pág. 1
INTRODUCCIÓN	Pág. 3

PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO

CAPITULO 1. DANZA Y MOVIMIENTO EN LA EDUCACION	Pág. 11
1. TRADICIÓN HISTÓRICA DE LA DANZA Y EL MOVIMIENTO EN LA EDUCACIÓN	Pág. 12
1.1. El movimiento del cuerpo y la danza en la educación de las Civilizaciones Antiguas	Pág. 15
1.2. El movimiento del cuerpo y la danza en la educación de la Edad Media	Pág. 28
1.3. El movimiento del cuerpo y la danza en la educación del Renacimiento	Pág. 34
2. APORTES DE ALGUNOS PENSADORES A LA EDUCACIÓN DEL MOVIMIENTO CORPORAL	Pág. 37
3. ORÍGENES Y EVOLUCIÓN DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA	Pág. 51
CAPITULO 2. DANZA Y EDUCACION EN COLOMBIA	Pág. 61
1. COLOMBIA Y LA DANZA	Pág. 62
2. LINEAMIENTOS CURRICULARES DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL PARA LA EDUCACIÓN BÁSICA EN DANZA	Pág. 65
3. MOVIMIENTO, EXPRESIÓN Y COMUNICACIÓN	Pág. 68
4. DANZA Y EDUCACIÓN	Pág. 69
5. EL CONOCIMIENTO POR LA DANZA	Pág. 71
6. EL LENGUAJE DE LA DANZA	Pág. 75

7. ELEMENTOS ESPACIALES Y TEMPORALES	Pág. 75
8. LOGRO GENERAL ESPERADO	Pág. 77
9. LOGROS ESPERADOS POR PROCESO	Pág. 78
9.1. Proceso contemplativo	Pág. 78
9.2. Transformación simbólica de la interacción con el mundo	Pág. 78
9.3. Proceso reflexivo	Pág. 79
9.4. Proceso valorativo	Pág. 79
10. RECOMENDACIONES PEDAGÓGICAS Y METODOLÓGICAS	Pág. 79

CAPITULO 3. EL MOVIMIENTO, UN CONCEPTO PARA LA GESTION DE PROCESOS CREATIVOS EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA UNIVERSITARIA DE BOGOTÁ

Pág. 83

1. COMPONENTES DEL CONCEPTO DE MOVIMIENTO EN RELACIÓN CON LA DANZA

Pág. 86

1.1. El cuerpo	Pág. 89
1.2. El espacio	Pág. 94
1.3. El tiempo	Pág. 98

2. NIVELES Y DIMENSIONES DE EXPRESIÓN DEL MOVIMIENTO

Pág. 100

3. EL MOVIMIENTO, UN CONCEPTO ÚTIL, INTEGRADOR E INTERDISCIPLINARIO PARA LA CREACIÓN DE DANZA CONTEMPORÁNEA UNIVERSITARIA EN BOGOTÁ

Pág. 105

SEGUNDA PARTE: MARCO EMPÍRICO

CAPITULO 4. LA DANZA CONTEMPORÁNEA UNIVERSITARIA	Pág. 110
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	Pág. 111
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	Pág. 114
3. OBJETIVOS	Pág. 115
4. METODOLOGÍA	Pág. 116

CAPITULO 5. LA DANZA CONTEMPORÁNEA UNIVERSITARIA Y SUS SIMBOLOGÍAS	Pág. 121
1. BASES CONCEPTUALES	Pág. 123
2. INTERPRETACIÓN METODOLÓGICA	Pág. 128
2.1. Ubicación del arte en la estructura social: contemporaneidad y danza	Pág. 128
2.2. La estructura del campo artístico	Pág. 135
2.2.1. La organización material	Pág. 135
2.2.1.1. Medios de producción	Pág. 136
2.2.1.1.1. Tiempo de ensayo	Pág. 136
2.2.1.1.2. Condiciones del espacio de trabajo	Pág. 139
2.2.1.1.3. Financiamiento de la creación	Pág. 141
2.2.1.2. Relaciones sociales de producción	Pág. 143
2.2.2. El proceso ideológico	Pág. 150
2.2.2.1. La versatilidad de la creación	Pág. 152
2.2.2.1.1. Sentido del proceso	Pág. 158
2.2.2.1.2. Material corporal	Pág. 161
2.2.2.1.3. Puesta en escena de la creación	Pág. 163
2.2.2.1.4. Estructuración	Pág. 166

2.2.2.2. Los roles del arte escénico contemporáneo	Pág. 167
2.2.2.3. Decidirse jugando a la especulación, las metodologías	Pág. 172
2.2.2.3.1. La selección	Pág. 172
2.2.2.3.2. La improvisación	Pág. 176
2.2.2.3.3. La hipótesis	Pág. 185
CAPÍTULO 6. CONCLUSIONES	Pág. 193
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	Pág. 201
ANEXOS	Pág. 211
ANEXO 1. Matriz de la información recogida en entrevistas	Pág. 211
ANEXO 2. Matriz de la información recogida en los grupos de discusión	Pág. 267
ANEXO 3. Reseñas de las creaciones finales presentadas en el festival	Pág. 343
ANEXO 4. Historias de Vida	Pág. 347
ANEXO 5. Cuestionario usado en entrevistas y grupos de discusión	Pág. 357
ANEXO 6. Relación de tablas	Pág. 358

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero reconocer mi agradecimiento a las Universidades los grupos y sus directores por su inestimable colaboración.

Agradezco de manera especial a mi tutor, Dr. Manuel Lorenzo Delgado su invaluable apoyo, orientación, motivación y confianza en el desarrollo de este trabajo.

Finalmente agradezco a todos aquellos que me han permitido compartirles estas ideas: familiares, amigos, estudiantes y compañeros.

INTRODUCCIÓN

Si vemos el movimiento como actividad fundamental de los seres vivos, reconoceremos de inmediato algunas consideraciones que lo relacionan con diferentes ciencias o disciplinas desarrolladas a través de la historia de la humanidad. Podríamos entonces, tomar como ejemplo cualquier proceso vital y evidenciar que para su desarrollo y funcionamiento es indispensable una serie de movimientos microscópicos que ocurren a nivel intra e intercelular. Desde otros estadios de la clasificación de los seres vivos, también aparecen procesos que requieren de movimientos microscópicos, pero además requieren de otros niveles de movimiento que les permiten; mover los ojos para ver, mover la boca para comer, mover el sistema digestivo para nutrirse, o mover las patas para desplazarse. Los seres humanos no solo contamos con las mismas posibilidades de movimiento de los demás animales, sino que en las actividades físicas y mentales que desarrollamos se sustentan y expresan diferentes categorías del movimiento.

“El movimiento es un elemento básico de la vida. Existe en todos nosotros, pero para aprovechar su fuerza debemos tomar conciencia de lo que significa, y aprender a reconocer sus principios y experimentar sus formas.”¹

El movimiento como fundamento de la vida es un criterio suficientemente claro, sin embargo su uso cotidiano no deja de ser una aproximación pragmática alejada de la amplitud de su verdadera significación. Por lo general el concepto de movimiento no va más allá de un criterio superficial que se refiere únicamente a la condición fisiológica y funcional del mismo; a menos que exista un interés particular desde una disciplina sustentada en el movimiento como lo es la danza.

La gestión de la danza contemporánea en las universidades como referente de análisis, permite establecer entre otros criterios que el movimiento es instrumento apropiado de interpretación, herramienta lógica de creación, lenguaje propicio de comunicación y síntesis indiscutible de la expresión artística. Pero a pesar de las connotaciones biológica, psicológicas y sociales que conlleva el desarrollo de procesos

¹ Ullman, Lisa. Danza Educativa Moderna. Edición Revolucionaria. La Habana, Cuba 1987.

dinamizados con la danza en las universidades, el concepto de movimiento para quienes participan de esta actividad, es por lo general limitado y en la mayoría de los casos solo se contemplan categorías técnicas, estéticas o dramáticas; que aíslan y reducen el concepto impidiendo o dificultando la posibilidad de vincularlo con otras áreas del conocimiento y la actividad humana.

“El rescate de nuestra dimensión corporal es un proyecto político e ideológico de incalculables alcances, y quien aspire a hacer de la danza su vehículo de transformación del mundo, debe saber con hondura porque lo hace.”²

Sin duda alguna la danza ha sido desde los inicios de la historia de la humanidad una actividad propicia para la educación y el desarrollo del individuo. Pero en el mundo de hoy con un desarrollo tecnológico evidenciado en el uso de los medios sistematizados de información y comunicación, presenta un panorama cada vez más amplio de posibilidades para la coordinación de todo tipo de procesos, esta situación se debe expresar en una manera distinta de entender los conceptos y procesos, “implicando coordinaciones y concentraciones expandidas a niveles insospechados, encargadas de establecer las bases de las realizaciones”³.

La danza por lo general, ha sido entendida a través de la historia, como una disciplina referida particularmente a un adiestramiento técnico que permite la incorporación de destrezas físicas, enmarcadas en patrones estéticos previamente definidos. Esta tradición de la danza como expresión artística, se podría ubicar con mayor precisión a partir del desarrollo del ballet clásico, y su proyección en las propuestas que aparecieron a través de la historia. Sin embargo no podemos dejar de considerar la participación que la danza folclórica, popular y el baile social, han tenido como antecesores del desarrollo de la danza como actividad académica, artística y profesional.

Al aparecer la danza moderna en el siglo XX, se plantea en sus inicios una ruptura con el ballet clásico pero mantiene, sin embargo, posturas similares al ballet aunque

² Restrepo, Álvaro. *Magazín dominical del Espectador*. Bogotá, Colombia 1984.

³ Zalamea, Fernando. *“El Continuo Perciano”*. Editorial Universidad Nacional. Bogotá, Colombia 2001.

dentro de un criterio estético distinto. Haciendo un gran salto histórico en la evolución de la danza escénica, se puede hablar hoy de una diversidad de géneros y estilos que al relacionarse o fusionarse permite la co-existencia de una infinidad de posibilidades para la creación en danza. Este fenómeno lo que sintetiza de alguna manera el criterio de contemporaneidad en la danza como expresión artística. Pero entender la danza como expresión artística, significa asumirla como una actividad de creación y más allá del aprendizaje memorístico de estructuras o esquemas de movimiento; diseñados con muchos años de anticipación y conservados bajo criterios de fidelidad a su creación original. Sin embargo, en esta actividad a la que se llamaría repertorio y no creación, se puede reconocer la necesaria transformación de la obra coreográfica, puesto que se hace en una época distinta, con una espacialidad que ha cambiado y con unos seres humanos (bailarines), que no obedecen a los prototipos que se tenía en el momento de creación de la obra original. Visto de ésta manera, la creación coreográfica contemporánea se convierte en un espacio de relación humana donde los artistas involucrados (bailarines, corógrafo, diseñados, luminotécnico, etc.), participan de un proceso de transformación en el que surge la obra de danza. Este hecho constituye la razón de ser en la danza contemporánea y según esto se puede proponer que: la creación coreográfica puede ser considerada como una experiencia pedagógica, y además de sus posibilidades como producto artístico para la escena, puede ser útil como herramienta o estrategia en la movilización del desarrollo humano.

La danza contemporánea en sus procesos de creación, formación, e investigación; ofrece a la universidad una amplia posibilidad para el estímulo de la reflexión alrededor del cuerpo y su movimiento, sabemos que es el cuerpo el lugar donde suceden las transformaciones de los individuos y espacio común del aprendizaje, por esta razón el vínculo entre danza y universidad despierta oportunidades insospechadas de desarrollo para las actividades específicas de la universidad y la creación contemporánea.

Para ser coherentes con el concepto de Universidad – Universalidad, al que apunta el discurso pedagógico en la Academia, se hace imprescindible fomentar experiencias diversas en las que el estudiante tenga contacto con, y reflexión hacia modos diferentes de actuar, de concebir el oficio, el ser, la vida; de ahí la importancia de generar un espacio

de reflexión, de charla, de profundización en el que los estudiantes visualicen la incidencia de los otros sobre su trabajo y viceversa, desde áreas del conocimiento o actividades humanas como la danza contemporánea, consideradas en algunos casos totalmente ajenas a su saber.

Es compromiso de la Academia formar integralmente a los estudiantes, e incentivar el interés por revertir sus conocimientos en acciones hacia la comunidad, generando de este modo, un aporte concreto al desarrollo de la Identidad Cultural y un abordaje del oficio artístico como espacio constructor de imaginarios y referentes colectivos.

Pensando en establecer un criterio amplio sobre la danza y sus posibilidades como experiencia artística, se tratará de establecer con este trabajo, ideas sobre los posibles componentes, categorías, factores, niveles o elementos del concepto de movimiento corporal humano, por considerarlo fundamento indispensable en la estructuración de procesos coherentes de desarrollo en danza contemporánea. La idea entonces, es propiciar desde la gestión universitaria un vínculo entre la danza contemporánea y diferentes disciplinas o actividades humanas aparentemente lejanas a ella, propiciando así procesos interdisciplinarios de desarrollo humano integral.

La preocupación por explorar en el contexto universitario lo que usualmente se plantea desde la danza a cerca del movimiento, obedece a una circunstancia actual de contexto social que se enfrenta inevitablemente a una idea de globalidad del conocimiento y la actividad humana. Pero esta idea de globalización a que se hace referencia, debe ser entendida no solo en lo que tiene que ver con las relaciones políticas y económicas de las naciones, sino en la manera distinta de plantearnos cualquier fenómeno y los conceptos que lo sustentan.

En la presente investigación se reconoce un carácter innovador puesto que no existen estudios similares anteriores, y el tema aunque parece obvio en esta área de estudio, no se le ha dado la importancia y posibilidades que este trabajo plantea. Así mismo la pertinencia del trabajo radica en la necesidad de posibilitar la

interdisciplinariedad, especialmente en la gestión de las instituciones de educación superior.

PRIMERA PARTE:

MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO I

DANZA Y MOVIMIENTO EN LA EDUCACIÓN

1. TRADICIÓN HISTÓRICA DE LA DANZA Y EL MOVIMIENTO EN LA EDUCACIÓN

El movimiento corporal, evidentemente ha sido fundamental en la constitución y evolución de la especie humana, y se cree que el baile fue el comienzo del movimiento corporal organizado, debido a que el lenguaje no era suficientemente efectivo. El baile representaba una manera de comunicación y expresión, y se cree que existía un baile para todas las emociones humanas y sus manifestaciones sociales. De hecho, en las tribus primitivas se empleaba el baile para ceremonias religiosas, para implorar lluvia, como un medio curativo de enfermedades o como preludio a la acción bélica. Podemos deducir la presencia de la actividad de baile en estas comunidades primitivas, porque estos individuos se movían al ritmo de un sonido proveniente de algún instrumento rudimentario de percusión como el tambor, y comúnmente esto ocurría alrededor de una hoguera. Los juegos también eran parte importante del diario vivir para las poblaciones primitivas, en ésta época, el juego representaba aquella parte de la actividad total donde se participaba por simple diversión y espontaneidad. Además, el juego era un medio para preparar a los jóvenes para la vida adulta, puesto que el jugar era tomado de las actividades cotidianas diarias y representaba un medio reconocido para mejorar las cualidades físicas necesarias para sobrevivir, tales como la fortaleza muscular, velocidad y destrezas motoras particulares.

El Movimiento Corporal en el Primitivismo

La evolución humana tuvo su origen con el movimiento, el desarrollo del Homo Sapiens en el paleolítico dependía enormemente de la acción de sus músculos esqueléticos. La meta educativa principal de la sociedad primitiva era la supervivencia (a nivel individual y como grupo), existían continuas demandas físicas y proyecciones en la vida diaria del ser primitivo, que se hacia necesario tener una buena aptitud física, de manera que pudiera subsistir en el medio ambiente hostil donde se vivía. La actividad física primitiva estaba relacionada con actividades de supervivencia, tales como la búsqueda continua de alimento, vestimenta, albergue, protección de un ambiente hostil y

la propagación de las especies. La educación ofrecida a los varones jóvenes se concentraba en la educación del movimiento, puesto que esto ayudaba al desarrollo de la fortaleza para ser más hábiles en términos motores. En otras palabras, “la educación para esta época estaba casi en su totalidad dirigida hacia el mejoramiento de la capacidad física del ser humano primitivo, de manera que se pudieran desarrollar las destrezas de supervivencia y la conformidad”⁴. Las necesidades fisiológicas fundamentales del hombre primitivo en esta época (el hambre), lo obligaban a ejecutar regularmente una variedad de actividades físicas o destrezas de supervivencia, tales como la habilidad para defenderse por sí solo y a otros; el desarrollo de destrezas requeridas para la búsqueda de alimentos (lanzar, pescar, trepar, nadar, correr, cazar); habilidades para conseguir ropa y encontrar albergue y las destrezas necesarias para vivir como un individuo en el mundo. A largo plazo, estas actividades físicas cotidianas mantenían a este ser primitivo en buenas condiciones físicas. Por otro lado, las destrezas de conformidad estaban diseñadas para asegurar la supervivencia del grupo por poner las destrezas individuales al servicio del colectivo. Era necesario el trabajo cooperativo para satisfacer las necesidades del grupo, de lo contrario, el grupo no podría sobrevivir.

El ambiente físico de la sociedad primitiva requería que se tuviera una buena capacidad física. Por ejemplo, las inclemencias del tiempo, las cuevas como albergue, poca ropa para protegerse del frío y otras condiciones primitivas demandaban una apropiada fortaleza muscular, capacidad explosiva, agilidad, entre otras cualidades físicas. El ser humano primitivo pudo subsistir en estas condiciones adversas debido a su gran nivel de aptitud física. Este desarrollo físico fue posible por la activación constante de sistemas orgánicos como los músculos esqueléticos y el sistema cardiorrespiratorio, entre otros. Esta circunstancia propiciaba, a largo plazo, una diversidad de adaptaciones fisiológicas en el ser primitivo. Todo indica, entonces, que una apropiada aptitud física para el ser humano primitivo era necesaria e imperante para poder sobrevivir en la difícil vida diaria que tenían.

⁴ Freeman, W. H. *Physical Education and Sports in a Changing Society* (2da. ed. Burgess Publishing Company p. 20). Minneapolis, Minnesota 1982.

Se puede especular que el desarrollo del movimiento corporal requerido para la sobre-vivencia en esta época fue enseñado a los hijos de generación en generación. El padre adiestraba a sus hijos en el uso del arco y la flecha, cómo trepar árboles, el empleo de sus extremidades para correr y nadar, entre otras destrezas. Conforme las poblaciones primitivas fueron evolucionando socialmente y las maneras de controlar su ambiente, de la misma manera fue cambiando también la actividad de movimiento. El Neolítico se caracteriza por una agricultura primitiva, la construcción de utensilios o instrumentos para su uso doméstico y bélico (construidos con materiales de cobre y hierro), la domesticación de animales, así como la caza y pesca. Más tarde surge la Edad de Bronce. Para esta época aparece la primera civilización conocida por el ser humano. Se reconoce la necesidad de formar grupos sociales o tribus. En esta edad se inicia la especialización. Por ejemplo, emergen líderes (un cacique), considerado como figura de prestigio y a quien los demás se dirigían en busca de apoyo y seguridad. Lo que se conoce como ocio, tuvo presencia cuando las poblaciones primitivas desarrollaron destrezas para controlar su ambiente mediante la cultura, conforme la civilización se tornaba más compleja, así también ocurría con su movimiento. La evolución hacia civilizaciones más estructuradas y complejas demandó que se organizaran actividades de movimiento, como el juego y el entrenamiento militar. Al surgimiento de la civilización occidental en las cuencas de los ríos Eufrates y Tigris, la mayoría de estas sociedades primitivas optaron por establecerse en áreas fértiles y propicias para la agricultura, pesca y caza, dejando atrás su vida nómada. Estos grupos que formaban unas comunidades fijas, eran en ocasiones invadidos y atacados por aquellos que aún eran nómadas, desarrollándose acciones bélicas (guerra) entre las comunidades. Es por esto que a partir de allí la educación del movimiento se orienta como una preparación militar para la guerra. Las transformaciones en el movimiento corporal humano fueron evidentes según se evolucionaba a través de las diferentes épocas; Eolítica, Paleolítica y Neolítica. Sin embargo, había poca necesidad para actividades físicas organizadas en la sociedad primitiva.

1.1. El Movimiento del Cuerpo y la Danza en la Educación de las Civilizaciones Antiguas

En contraste con otras civilizaciones, la antigua China (2500 antes de Cristo a 1200 después de Cristo) no se consideraba como un pueblo bélico y se caracterizaban por sus creencias espirituales e intelectuales. Su vida se fundamentaba en las prácticas religiosas según las enseñanzas del Taoismo, Confucionismo y Budismo. Estas actividades religiosas fomentaban una filosofía de vida intelectual, sosegada y sedentaria, donde la familia se consideraba muy respetada y se practicaba la adoración. Debido a este fenómeno, no existía mucho margen para las actividades físicas, sin embargo, “la necesidad de movimiento y juego que requerían los niños estimuló la práctica de ciertas actividades físicas, tales como juegos de organización sencilla, juegos de persecución, lucha informal, entre otros”⁵.

A través de artefactos, retratos, esculturas y otras evidencias se puede especular que China inició el desarrollo del movimiento corporal organizado mediante los juegos y actividades físicas como el baile, la lucha, las actividades de arco y flecha (arquería) y la higiene, entre otras⁶. Durante la Dinastía Chou, se desarrolla una vida cultural muy particular y organizada, dando origen a las leyes, costumbres, la organización de la familia y de los sistemas, entre otras facetas culturales. Para aquella época, la educación del movimiento se caracterizaba por el arte del tiro, el fútbol, los bailes, el boxeo, la esgrima, las carreras de barcos, el lanzamientos de piedras (similar a los eventos de campo del tiro de la bala y el disco), halar sogas (con una longitud de aproximadamente una milla) y las carreras de carruajes. “Aproximadamente para el año 2,698 antes de Jesucristo, la sociedad China desarrolló una destreza motora gimnástica que incluía también ejercicios respiratorios, dirigida particularmente hacia la prevención de enfermedades y a mantener el cuerpo en buenas condiciones físicas”⁷. De este movimiento gimnástico de naturaleza terapéutica surgió lo que conocemos hoy en día como el Kung Fu. Después de la dinastía de Chou, se continuaron incluyendo otras actividades físicas como el polo, volar chiringas y las destrezas de caballería (montar a caballo). En lo que tiene que ver con la

5 Sambolin Alsina, L. F. Historia de la Educación Física y Deportes (Imprenta Universidad Interamericana p. 22). San Germán, Puerto Rico 1979.

6 Barrow, H. M. & Brown, J. P. Man and Movement: Principles of Physical Education (4ta. ed., Lea & Febiger. p. 65). Philadelphia 1988.

7 Sambolin Alsina, L. F. Historia de la Educación Física y Deportes (Imprenta Universidad Interamericana p. 3). San Germán, Puerto Rico 1979.

danza en China “existieron las danzas de antorchas para alejar los espíritus, las danzas de cojera y de grulla que terminaban en sacrificios humanos y las danzas astrales por su afición a la astronomía. Mas tarde estos antiguos ritos de entretenimiento cortesano hacen que la danza se convierta en espectáculo real”⁸

La danza China presenta como características generales: la ausencia de escenografía, la presencia de explicaciones detalladas y sencillas, la utilización de fastuoso vestuario, la utilización de amplias series de movimiento con códigos exactos, y el uso de común de mascarar que mas tarde se sustituyen por un elaborado maquillaje. “La danza China, aunque convencional, es de una delicada expresividad, la danza dramática se canaliza en las danzas extáticas de los bailarines médiums que narran historias ocurridas al muerto. Estas danzas son el preámbulo del teatro chino en el que se aúnan la danza, el canto, y la declamación en un espectáculo característico”⁹

En los últimos siglos (desde el periodo correspondiente a la Edad Media europea) hasta el presente, se popularizaron y especializaron artes marciales chinas como el boxeo, la lucha y la esgrima. “Es posible que un juego similar al golf fuera practicado en China durante el siglo once¹⁰. En adición, a estos juegos existían otras actividades corporales, muchas de las cuales enfatizaban la enseñanza moral así como la ejercitación y el cuidado del cuerpo. Como todos sabemos, en la actualidad china es reconocida por la práctica de las artes marciales, actividad que se ha extendido tanto en el continente Americano como en Europa.

La sociedad antigua de la India (2500 antes de Cristo a 500 después de Cristo) enfatizaba en la espiritualidad y en sus prácticas religiosas, y la educación del movimiento no se consideraba parte del proceso educativo de sus habitantes. Se participaban juegos y actividades físicas, pero la naturaleza general del sistema, junto con el énfasis en la virtud, la piedad y las religiones místicas, creando una posición cultural muy particular. Este enfoque de la antigua India fue muy parecido al desarrollado en occidente durante la Edad Media, en la India se firmaba que para disfrutar de una vida eterna, el ser humano no

⁸ Gómez, Amarilis y María Teresa Valdés. Historia Universal de la Danza. Ed. Pueblo y Educación pp. 12 La Habana, Cuba 1979.

⁹ idem

¹⁰ Barrow, H. M. & Brown, J. P. Man and Movement: Principles of Physical Education (4ta. ed. Lea & Febiger. p. 65). Philadelphia 1988.

podía participar en actividades físicas mundanas, ya que éstas podrían apartarlo de su fin espiritual más importante (unirse a Brahman), esto era parte de su creencia religiosa. Este tipo de práctica religiosa fomentaba la importancia de lo espiritual y rechazaban todo aquello vinculado con lo material, tal como era según ellos el movimiento físico. Esta sociedad antigua no permitía la individualidad y expresión personal, la educación general no contemplaba como importante a la educación del movimiento, la cual contaba con metas limitadas.

En esta cultura la mayor parte de las actividades físicas estaban relacionadas con la religión, la danza tenía que ver con la mitología y las leyendas sobre el origen del mundo. “Los dioses tomados de las manos, en los mares primitivos y en la materia primitiva, bailaban una ronda tan salvaje que solamente se veía volar el polvo; la fuerza mágica del baile tuvo poder no solo sobre la formación de la tierra, sino, sobre la aparición del sol que estaba escondido hasta entonces.”¹¹

El Baratha Natyam es el estilo clásico de la danza en India, posee complicadas combinaciones rítmicas y de movimientos de pies, manos y cabeza. Se caracteriza por su plasticidad escultórica y un limitado uso del espacio al punto de surgir danzas en posición de sentados arrodillados, limitando el movimiento a la utilización de brazos y cabeza. El baile, además de practicarse en ceremonias religiosas, se ejecutaba en bodas y en festivales. El baile, además de practicarse en ceremonias religiosas, se ejecutaba en bodas y en festivales, y junto con la música y otras actividades formaban parte de la educación integral, particularmente para la clase alta¹². Como parte de las actividades espirituales y religiosas de la población Indú, se practicaba con regularidad una serie variada de movimientos corporales coordinados y posturas, conjuntamente con ejercicios de respiración.

Las naciones que componen el antiguo Cercano Oriente como Sumeria, Egipto, Palestina, Siria y Persia contrario a las creencias de las civilizaciones del antiguo lejano Oriente (China e India), entendían que el ser humano tenía el derecho natural de

¹¹ Gómez, Amarilis y María Teresa Valdés. Historia Universal de la Danza. Ed. Pueblo y Educación pp. 12 La Habana, Cuba 1979.

¹² Sambolin Alsina, L. F. Historia de la Educación Física y Deportes (Imprenta Universidad Interamericana. pp. 3). San Germán, Puerto Rico: 1979.

involucrarse en actividades físicas productivas en su vida diaria. Fundamentalmente la educación del movimiento en estas sociedades, se dio con el fin de formar al individuo física y moralmente, de manera que estuviera preparado para conflictos bélicos; este enfoque no era preventivo ni terapéutico, sino simplemente militarista. Sumeria y Egipto son comúnmente reconocidas como la cuna de la civilización (5000 antes de Cristo). A estas sociedades, le siguieron las naciones de Asiria, Babilonia y los hebreos. Estas civilizaciones no fueron afectadas por el culto religioso, filosofía mística y sociedad rígida que caracterizaba las naciones del antiguo Oriente Lejano. Fueron sociedades dinámicas y visionarias, donde la participación en actividades físicas era impulsada particularmente por razones de índole militar y en parte por el avance espiritual. Sus habitantes se involucraban en una gama amplia de actividades, desde la equitación y arquería hasta los juegos con bolas y el baile. Estas actividades formaban parte de su vida diaria común. Posiblemente, la civilización que mayor impacto tuvo en la educación del movimiento fue la Hebrea. Esto se debe a su influencia Judeo-Cristiana y la idea de hermandad y fraternidad con la humanidad.

Egipto (2000 a 30 antes e Cristo) incorporó la educación del movimiento con el fin de fortalecer la juventud, aunque tenía un significado religioso. Los jóvenes participaban en programas de ejercicio físicos con el fin de poder desarrollar su fortaleza muscular y tolerancia. Fuera de propósitos militares y de salud, el desarrollo físico de los egipcios estaba dirigido hacia un fin vocacional, recreativo o religioso. El clásico guerrero entrenaba físicamente en cacería, carreras de carruajes, uso de armas y lucha. Desde el punto de vista recreativo, sus habitantes (de todas las clases sociales) practicaban la natación, la cacería y jugaban juegos de bola. El baile y la lucha comúnmente se practicaban como rituales religiosos. En resumen, se practicaba la lucha, levantamiento de pesas, deportes acuáticos, música, el baile, gimnasia y juegos sencillos con una bola. Todo esto estaba vinculado con la adoración de algún Dios.

La danza mas antigua en Egipto era realizada por mujeres que se acompañaban con instrumentos como flautas largas, arpa, y el chasquido de los dedos. También se hacían danzas de pareja en actitudes rituales, con sencillos vestuarios que dejaban ver la esbelta figura de los bailarines, sin embargo en épocas posteriores las mujeres bailaban

con ricas prendas. En las danzas rituales, los sacerdotes vestían elementos suntuarios utilizándolos en honor a los dioses y para su máximo prestigio. En épocas remotas las danzas acrobáticas se mostraban en banquetes y fiestas y las danzas de la corte no tenían carácter público. Con el tiempo las danzas evolucionan perdiendo su hieratismo y ganando agilidad, así se convierten en espectaculares y acrobáticas, organizándose técnicamente.

En Persia por razones de ambiciones imperiales, el entrenamiento físico alcanzó su nivel y prestigio más alto. Persia era una nación de conquistadores, donde su meta principal era la agresión militar. Se consideraba a la educación del movimiento corporal como un instrumento para desarrollar individuos fuertes y vigorosos, con el objetivo principal de preparar física y moralmente a su ejército. El estado Persa estructuró un programa de entrenamiento dirigido hacia la educación física y moral de los jóvenes. A la edad de seis años se iniciaba en los niños un programa de entrenamiento riguroso constituido por caballería (montar a caballo), arquería, marcha, caza y juegos activos para el entrenamiento de lo físico y para un compromiso hacia la verdad en la educación moral.

El énfasis era que estos niños aprendieran aquellas destrezas motoras necesarias para el desarrollo óptimo de un soldado, listo para el combate. Una vez se alcanzaban los doce años, el niño se sometía a una prueba de sobrevivencia en un ambiente remoto y hostil. Bajo estas circunstancias, el prospecto de soldado tenía que cruzar ríos a nado con su armadura, protegerse contra los fenómenos climatológicos y desarrollar otras estrategias para poder subsistir. La educación del movimiento corporal y su salud eran fomentadas y dirigidas por los líderes militares. Este abarcador y organizado sistema de entrenamiento muy particular en la nación Persa la condujo a un triunfo rotundo durante sus confrontaciones bélicas. Para fines del año 529 después de Cristo, el Rey Cyrus el Grande logró constituir un imperio (el Cercano Oriente). Persia contaba entonces con uno de los ejércitos más poderosos. No obstante, este éxito obtenido durante las campañas militares tuvo su fin cuando el vicio y la corrupción debilitaron internamente esta nación al pervertirse los principios morales y físicos de sus habitantes. Como consecuencia, el ejército Persa fue derrotado por los estados Griegos emergentes.

La sociedad de la Grecia Clásica antigua se le considera como la cuna de la civilización Occidental. Estas influencias griegas incluyen el arte, el drama, la historia, la matemática, la oratoria, la filosofía, la poesía, la ciencia y la escultura, así como los primeros juegos atléticos o deportivos registrados en la historia. Esta sociedad dinámica y progresista reconocía la importancia de educar al individuo como un todo. La sociedad Griega antigua concentró sus esfuerzos en el desarrollo del intelecto, así como en la perfección y logro físico. La civilización Griega alcanzó su apogeo en las áreas del gobierno, la literatura, el arte, la arquitectura, la filosofía y la gimnasia (lo que se conoce como educación física o el equivalente al ejercicio). Definitivamente, la educación física y los deportes alcanzaron su edad de oro durante la civilización de la Grecia Antigua.

La Grecia Antigua estaba compuesta de un grupo de ciudades estados (conocidas como polis), cada una con posiciones filosóficas y culturales diferentes. Estas ciudades estaban continuamente en guerra entre ellas mismas o con adversarios extranjeros. Entre las ciudades estados que más se destacaron en Grecia están Atenas y Esparta. En estas dos polis (Esparta y Atenas), el entrenamiento físico, que desempeñaba un papel privilegiado, tenía por objetivo la preparación para los diferentes juegos helénicos (Olímpicos, Píticos, Nemeos, entre otros), y la preparación militar. Ambas ciudades tenían filosofías opuestas en cuanto a las metas de la educación del movimiento corporal. Los atenienses creían en el desarrollo simétrico del cuerpo y enfatizaban la belleza corporal así como el desarrollo intelectual, veían en el deporte y la gimnasia un instrumento para la paz. La educación ateniense representó el primer sistema dirigido hacia el desarrollo general e integral del individuo, tanto mentalmente como físicamente. El viejo refrán que vislumbra a la meta educativa como una mente sana en un cuerpo sano expresa el balance esencial que representaba la mejor calidad de la educación Ateniense. Este proceso enfatizaba el entrenamiento físico, el culto o veneración pública (el cual incluía música) y el aprendizaje de las tradiciones, y costumbres del estado. Más tarde se incluyó en esta lista el aprendizaje de libros, puesto que la lectura y la escritura se convirtieron en destrezas vitales y necesarias para esta sociedad. En Grecia (particularmente Atenas), existían clases sociales donde solo unos pocos poseían ciudadanía. El resto de la población eran esclavos encargados de hacer el trabajo fuerte (la construcción de los

templos y edificios públicos, la explotación de minas, entre otros). La ciudadanía era un privilegio que se adquiría por nacimiento.

Los Espartanos (766 antes de Cristo a 371 después de Cristo) era una ciudad estado localizada en el distrito Peloponeso de Grecia. Los espartanos (siglo VII antes de Cristo) consideraban a la educación física como un medio para desarrollar a un individuo vigoroso y saludable con miras en crear un ejercito poderoso. Para el siglo VIII antes de Cristo, Esparta inicio el despliegue de su poderío militar y la conquista de otras naciones. Un nuevo código de disciplina se desarrollo y fue impuesto entre los habitantes de las tierras conquistadas por Esparta. Esto no representaba el ideal griego según lo fue en época Homérica. Evolucionó un nuevo sistema educativo que enfatizaba la importancia de servir al estado. Todo era controlado por el gobierno de Esparta, incluyendo la educación.

Desde muy temprano se inculcaban a los ciudadanos la necesidad de fortalecerse y prepararse físicamente, incluso con prácticas violentas y hasta sangrientas, como la flagelación de los niños ante el altar de Artemisa. El cuerpo humano recibía su valoración principal en cuanto a su capacidad para luchar y defender la patria. Aparece en Esparta la gimnasia militar, como un conjunto de ejercicios sistemáticos destinados a capacitar para la guerra. Naturalmente, a estos ejercicios militares se les rodeaba de valores morales, como la resistencia personal, la disciplina, el amor a la patria, entre otros. Vemos pues, que Esparta siguió los principios bélicos que tenían los persas. Si los neonatos tenían defectos de nacimientos o eran muy débiles y pequeños, eran abandonados en el Monte Taigeto. Los niños a los seis años pasaban a ser parte del estado. Desde esta edad, empezaban a adiestrarse en los ejércitos gimnásticos y a adquirir el sentido de solidaridad, compañerismo, disciplina y obediencia. A la preparación gimnástica se agregaba una preparación de orden espiritual. Comenzando a los 20 años de edad, los jóvenes se involucraban en maniobras militares intensas. Si el joven no podía pasar este entrenamiento riguroso, entonces era privado de todo futuro honor. Una parte principal de este entrenamiento consistía de una variedad de actividades físicas, tales como el correr, la lucha, los saltos, los lanzamientos de jabalina y disco, la marcha, correr caballos y la cacería. Las mujeres espartanas comenzaban su acondicionamiento físico a una edad muy temprana (aproximadamente a los siete años); luego, continuaban con gimnástica en

público hasta que estuvieran casadas. Los espartanos no solo dominaron en términos militares, sino también en los juegos Olímpicos.

El fin de la educación para los atenienses era la areté, la síntesis del valor físico y la disciplina de lo militar juntos¹³. Esta era una cultura que no se planteaba la separación entre cuerpo y alma. Durante los primeros años, el niño vivía exclusivamente en el hogar, entregado a sus juegos. Los varones comenzaban a concurrir a la escuela a la edad de siete años. Estos niños eran acompañados por un esclavo, llamado pedagogo. La gimnasia poseía un papel importante en la educación, particularmente a partir de los 14 años. Al mismo tiempo que se afinaba la inteligencia, se fortalecía y desarrollaba armoniosamente el cuerpo. El ideal educativo tendía a lograr el equilibrio entre lo físico y lo espiritual. Bajo esta visión helénica un pensador de dicha época concretó: "deseamos para cada hombre un alma de oro en un cuerpo de hierro"¹⁴. El cultivo de lo físico era más importante que lo militar. Los atenienses creían en el desarrollo del individuo como una unidad total e integrada en todos los aspectos de la vida.

Los griegos creían mucho en la gimnasia (o educación física), como un instrumento para desarrollar al ser humano. El balance entre lo físico, lo mental y lo espiritual era reconocido por los griegos. Los Griegos Atenienses enfatizaban en la gimnasia como un medio para desarrollar la fortaleza, aptitud física y la belleza. Estas búsquedas los llevo a conformar sus ideas de belleza, simetría y perfección del cuerpo, siendo un reflejo de su sentido artístico y su alto interés por la salud y la aptitud física. Para ellos, la gimnástica podría ser empleada como un medio educativo para el individuo en términos holísticos. Las ciudades se preocupaban mucho por la construcción de gimnasios y campos de atletismo. Para aquella época, existían tres grandes gimnasios a saber, La Academia, el Liceo y El Cinosarges. Sin embargo, en Atenas, los dos gimnasios más concurridos eran el de la Academia y el Liceo. Estos lugares eran considerados centros de enseñanza y cultura, pues servían como lugares de reuniones para maestros y discípulos.

¹³ Vázquez, B. La Educación Física en la Educación Básica (Gymnos Editorial. p. 59). Madrid, España 1989.

¹⁴ Secco Ellauri, O., & Baridon, P. D. Historia Universal: Grecia (Editorial Kapelusz p. 64). Buenos Aires 1972.

El programa de educación del movimiento corporal para los varones adultos se concentraba en el gimnasio. El nombre para este tipo de escuela de entrenamiento en Grecia se deriva de la palabra desnudo, puesto que los Griegos se ejercitaban y ejecutaban el entrenamiento corporal al desnudo¹⁵. El gimnasio era relativamente elaborado, y debido a que se necesitaba un considerable espacio para las actividades de correr y lanzamientos, se construyó fuera de la ciudad. Una versión más pequeña del gimnasio, la palestra o escuela de lucha, estaba localizada dentro de la ciudad, y estaba destinada principalmente para el entrenamiento de niños de la edad escolar. La palestra era una edificación que contaba con cuartos para las diversas actividades físicas, para el baño en aceite y el enarenamiento de los cuerpos. Además, la palestra tenía un espacio abierto para ciertas actividades físicas, tales como los saltos y la lucha. Las palestras más importantes eran Taureas, Timeas y Siburtios¹⁶.

Al maestro de ejercicio físico en la palestra se le llamaba paidotribo y era similar a lo que es hoy en día un instructor de educación física. Los hombres que entrenaban a los atletas para la competencia eran llamados "gimnastas"¹⁷. El gimnasta era un especialista responsable del entrenamiento de los jóvenes para las diferentes contiendas gimnásticas. Estos instructores eran comúnmente atletas campeones retirados, y sus deberes eran similares a los que tiene hoy en día un entrenador. Cada gimnasio reconocía una divinidad particular. Por ejemplo, la Academia reconocía a Atenas, el Liceo a Apolo y el Cinosarges a Hércules. El objetivo principal del proceso educativo en un gimnasio y en la palestra no era el desarrollo de lo físico por sí solo propiamente; estaba diseñado para el desarrollo de las cualidades del individuo a través de uso de los medios físicos. Las actividades utilizadas en la palestra y el gimnasio eran esencialmente las mismas usadas por los espartanos, con la excepción de otros ejercicios dirigidos hacia el desarrollo de ciertas destrezas motoras particulares, tales como la postura y la mecánica de un movimiento elegante. Los espartanos enfatizaban el desarrollo de un hombre en acción, mientras que los atenienses visualizaban el desarrollo armonioso del individuo dentro de un marco físico e intelectual. Debido a este balance, la educación de lo físico representaba un aspecto importante dentro de la educación general del individuo en comparación con otras

15 Freeman, W. H. *Physical Education and Sports in a Changing Society* (2da. ed., p. 29). Minneapolis, Minnesota: Burgess Publishing Company. 1982.

16 Wuest, D. A. & Bucher, C. A. *Foundations of Physical Education and Sports* (13 ed., WCB/McGraw-Hill. p. 152). Boston 1999.

17 Freeman, W. H.. *Physical Education and Sports in a Changing Society* (2da. ed., Burgess Publishing Company p. 29). Minneapolis, Minnesota 1982.

civilizaciones previas o posteriores a la de Atenas. Pero aún puede señalarse en este tiempo un tercer tipo de gimnasia, procedente ésta de las doctrinas hipocráticas: la gimnasia médica utilizada por Hipócrates como medicina preventiva, a la que acompaña de régimen dietético. No es difícil ver en lo anterior prácticas predecesoras de las que utilizan hoy los naturistas.

En cuanto a la danza los griegos rompieron con la convención hierática oriental y aparece una expresión natural basada en la libertad del cuerpo: se usaron vestuarios ligeros que permitían libertad en el cuerpo para manifestar alegría y riqueza imaginativa, también se perdió el sentido religioso. En Grecia “surgen las danzas corales o colectivas que utilizan coros o agrupaciones circulares. Se emplea mucho el espacio, líneas de bailarines enlazados por las manos, uso de grandes círculos concéntricos, con diseño libre y espontáneo; los movimientos son simples y encaminados a lograr un fin, la belleza en los movimientos corpóreos¹⁸. Se puede decir que la danza en Grecia es lírica, acompañada de instrumentos como la lira, la flauta y percusiones con córtalos. En los ejercicios militares se incluyeron las danzas pírricas (en honor al rey Pirro II), para dar sentido de disciplina, fortaleza y energía a la tropa, es decir como una preparación psicológica para la guerra. En las danzas dionisiacas (en honor al dios griego del vino Dionisio) que se hacían al aire libre, los bailarines se embriagaban entregados a danzas frenéticas y en ocasiones servían para narrar historias de la mitología, de allí se desprende el desarrollo del teatro griego como arte independiente. En la evolución de la danza griega, ésta se hace más abstracta y expresiva que junto al lirismo crean el estilo clásico helénico, que se caracteriza por la gracia simétrica, el equilibrio y el balance. En Grecia la danza se realiza en cualquier oportunidad de la vida social, con un balance en el uso total del cuerpo y desarrollando danzas de giros, de saltos, corales, extáticas, religiosas y espectaculares.

Roma nació en el siglo VIII antes de Cristo. En sus inicios esta naciente ciudad era simplemente un conglomerado de cabañas de pastores que ocupaban una serie de colinas en torno a un lugar estratégico apto para atravesar el río Tíber. En el curso del siglo VII antes de Cristo, “Roma fue conquistada por los etruscos y estos la fortificaron

¹⁸ Gómez, Amarillis y María Teresa Valdés. Historia Universal de la Danza. Ed. Pueblo y Educación p. 16 La Habana, Cuba 1979.

rodeándola con un cinturón de siete murallas, saneando los valles pantanosos mediante canales de desagües, terraplenando el suelo, uniendo las riberas del Tíber con un puente y levantando capitolios nuevos en honor a sus dioses”¹⁹. En Roma se produce la ruptura completa entre los ejercicio atléticos y los ejercicio higiénicos. En la palestra los jóvenes romanos practicaban una gimnasia (salvando las distancias) parecida a la sueca. Los juegos atléticos tenían en Roma un carácter de espectáculo. Los jóvenes Romanos sólo frecuentaban el anfiteatro como espectadores, dejando estas prácticas en manos de profesionales reclutados entre los pueblos bárbaros. El ciudadano Romano promedio creía que el ejercicio era solamente necesario para la salud y para el entrenamiento bélico. No se vislumbraba el valor del juego como algo placentero durante el tiempo libre. En los primeros tiempos de Roma la educación era predominantemente campesina y militar, oponiéndose los viejos romanos a la penetración de las costumbres helénicas. En gimnasia los romanos no innovaron y nunca se pusieron de acuerdo sobre la educación física, no la abandonaron ni tuvo la consideración de la época griega clásica; como ya señalamos, la influencia griega sobre Roma fue toda de la época helenística, en la que la importancia de la educación física había disminuido ostensiblemente. El tipo de gimnasia que más proliferó en Roma fue la gimnasia atlética y profesional que se manifestaba en los espectáculos de lucha y que despertaba pasiones muy fuertes entre los espectadores, la educación física romana se puede comparar con la desarrollada en Esparta. Se competía en natación, lucha y atletismo, todo hacia un desarrollo físico de los jóvenes romanos con fines militares. En el hogar los padres les enseñaban destrezas físicas necesarias para la milicia, tales como el uso de la espada, la lanza, el escudo, la jabalina y la monta de caballo. En resumen, se enfatizaba desde edades tempranas el desarrollo de aptitudes físicas especializadas (fortaleza, agilidad, tolerancia y destrezas motoras particulares) que son necesarias para desarrollar un eficiente soldado romano.

El entrenamiento físico para los niños estaba orientado casi exclusivamente hacia fines militares. Los ciudadanos entre las edades de 17 y 60 años eran responsables de cumplir con el servicio militar. Se consideraba a la actividad física importante para el desarrollo de una buena condición física y para servir al estado cuando así se los solicite la nación. Los soldados seguían un itinerario de entrenamiento riguroso e inflexible, el cual

¹⁹ Secco Ellauri, O., & Baridon, P. D. Historia Universal: Grecia (Editorial Kapelusz. p. 22). Buenos Aires 1972.

consistía de una gran variedad de actividades físicas, tales como la marcha, correr, los saltos, la natación y los lanzamientos de la jabalina y disco. Los romanos no tenían una valoración estética del cuerpo, no buscaban la síntesis entre armonía física y el desarrollo mental, el cuerpo era para ellos un instrumento a someter a la razón y a la voluntad, o una fuente de placeres. Los romanos no creían en la belleza y simetría del cuerpo, ni en la armonía o el desarrollo equilibrado del individuo, se enfatizaba en el juego bruto, sucio y sangriento. Sin embargo, era considerado de gran importancia un alto sentido de la moral. Los romanos no tenían una filosofía educativa que proyectara el desarrollo integral del individuo. Eran más bien espectadores que participaban en deportes, prefiriendo el profesional y el de gladiadores. Como espectadores, los romanos, demandaban una violencia insaciable.

Los espectáculos del circo y del anfiteatro provocaron críticas, extendiéndose esta reprobación al conjunto de los ejercicios físicos. Séneca, en una de sus cartas a Lucilius, escribía: ejercer sus músculos, fortificarlos, son trabajos inútiles para el hombre juicioso. Séneca incluso pone en duda el interés higiénico del ejercicio físico. Los romanos veían en este tipo de actividades una manera de pasar el tiempo o de embellecer el cuerpo, aspectos más propios de gentes ociosas que de hombres íntegros. En la época del imperio, sin embargo, se extiende la preocupación por el cuerpo entre los patricios, de lo que quedan patentes muestras en las monumentales termas romanas, que tenían añejas palestras donde también se practicaba algún tipo de gimnasia que no tenía fines educativos ni estéticos, ya que las termas eran, sobre todo, centros de reunión social y no centros educativos, como podría suceder con los Gimnasios y Academias en Grecia. La atención al cuerpo entre los romanos cultos tenía más que ver con una vida regalada y de placer que con un fin formativo. Esto es lo que da lugar a que algunos pensadores como Polibio elogien a los jóvenes y que Scipión Emiliano, que se interesaba por cazar a caballo, mientras los otros jóvenes se dedicaban a la vida regalada o a las conversaciones en el Foro. Otras veces, por el contrario y como es el caso de Cicerón, se muestran contrarios a la gimnástica salvo en la medida en que haga del cuerpo un buen instrumento de la voluntad, es decir, para subordinarlo a la "humanitas" que requiere costumbres sobrias.

El tipo de gimnasia que más proliferó en Roma fue la gimnasia atlética y profesional que se manifestaba en los espectáculos de lucha y que despertaba pasiones muy fuertes entre los espectadores que buscaban estos espectáculos como contrapunto a su vida ociosa. También el pensamiento filosófico se preocupa en Roma de la educación del movimiento corporal. Séneca considera que el cuerpo debe estar subordinado al alma y que debemos conservar las cualidades corporales y todo lo que se encuentra relacionado a nuestra naturaleza, pero como cosas pasajera y sin convertirnos en esclavos. Por eso Séneca hace notar lo absurdo de dedicar tanto cuidado a los músculos, a la apariencia: "Una gimnasia cultivada en exceso no solamente es ridícula sino que es nefasta; el espíritu es acaparado por los ejercicios físicos y embotado por un alimento superabundante. Concedamos a nuestro espíritu un servidor obediente"²⁰. En seis siglos la inversión de valores se consuma. Después de un período de olimpismo y de culto a la belleza y a la fuerza corporal, el espíritu adquiere cada vez más relieve, desplazando al ejercicio físico, que se atrinchera en su función higiénica, lo cuál es incluso contestado en la Roma imperial.

Roma fue un pueblo más constructor que danzante, en sus inicios la danza romana tiene similitudes al estilo arcaico (utilización de las manos), esto se pierde mas adelante, y los movimientos dejan de ser sutiles, finos y delicados para convertirse en movimientos bruscos, violentos y brutales. El origen del drama romano se produce con las sátiras o fesceninos, que surgen a raíz de la tradición de cantar y danzar en coro durante la cosecha; y a la imitación de un espectáculo traído por actores etruscos durante una epidemia. En el imperio la danza en Roma es llevada al circo como un espectáculo brutal que mezcla, gladiadores, fieras y quema de cristianos. Hacia el final de esta época la danza pasa a integrar los festines y banquetes imperiales, como entretenimiento de carácter secundario y exhibición erótica.

Hasta ahora se ha descrito el antagonismo entre la educación del cuerpo y el movimiento, por una parte, y las preocupaciones de la educación intelectual, por otra. La casi totalidad de los filósofos condena la práctica deportiva; el único entrenamiento que preconizan es una gimnasia higiénica y muy limitada en sus posibilidades.

²⁰ Vázquez, B. La Educación Física en la Educación Básica (Gymnos Editorial. p. 62). Madrid, España 1989.

En el comienzo del cristianismo la danza forma parte del ritual religioso como en las religiones orientales, luego se toman como juegos simples relacionados con la magia. Los aristócratas de la iglesia excluyen la danza de la liturgia cristiana en el siglo XII y en el siglo XIII se prohíbe a los sacerdotes la participación en danzas y el uso de mascararas, así la danza es desterrada de la iglesia.

1.2. El Movimiento del Cuerpo y la Danza en la Educación de la Edad Media

La Edad Media es un período que mucha gente no ha entendido bien. Algunos la han llamado la Edad Oscura por creer que el desarrollo del conocimiento humano declinó o por creer que existían en aquellas épocas habitantes incivilizados. Sin embargo, todo esto no es verdad. En esencia, la Edad Media representó un período de transición entre el tiempo en que decayó la civilización Romana y la época en que comienza el Renacimiento. No obstante, las personas que vivieron la Edad Media sí estaban algo rezagadas en cuanto a su civilización. El sistema Feudal representaba la forma social y política predominante de esta época. En la edad media, la gimnasia higiénica desaparece completamente de las preocupaciones de los teóricos de la pedagogía. No obstante, y a pesar de las concepciones filosóficas ascéticas, la vida física es intensa, ya que el caballero se debe preparar para la guerra. La filosofía cristiana va alejándose progresivamente del platonismo y, acercándose a Aristóteles, culminando esta orientación en la obra de Santo Tomás de Aquino, lo que hace que en lo que respecta al ser humano, no se puede aislar el cuerpo del alma, ya que ésta no es más que la forma de aquél, y por lo tanto inseparable del mismo. Para aquella época, la iglesia católica se oponía a la educación del movimiento corporal por tres particulares razones. Primero, la Iglesia no concebía el concepto romano de los deportes y juegos. Segundo, la iglesia consideraba que estos juegos tenían un origen pagano y se alejaba de los preceptos religiosos. Tercero, se desarrolló un concepto de lo malo en el cuerpo. Se debe fortalecer y preservar el alma, mientras que el cuerpo no debería de recibir placeres carnales ni beneficios derivados de los ejercicios físicos. Para esta época, la Iglesia intentó suspender y abolir todo juego y práctica deportiva, puesto que se consideraba pecaminosa. El baile también

estaba censurado porque se consideraba como un acto que estimulaba la pasión sensual de la carne.

Sí es verdad que desaparecen los ejercicios corporales con fines educativos, lo mismo que los espectáculos atléticos, pero es probable que subsistiera la gimnasia médica, aunque muy mediatizada por los árabes ya que los textos clásicos de la medicina no se conocían y, al igual que en otras áreas del saber clásico, el acceso directo a las fuentes no se produce hasta el siglo XV. Con ello la "gimnástica" no reaparece claramente entre los médicos más que con un conocimiento auténtico de Galeno. Las actividades corporales no desaparecieron por completo, fueron transformadas. Empezaron a proliferar distintos juegos en los que aparecían mezclados restos de los juegos clásicos (salto, carrera, lanzamiento, entre otros) con formas nuevas derivadas del tipo de vida propio de la época, como los torneos, justas, caserías, entre otros. Más aún, se practicaban otros juegos, tales como los de pelota. Estas actividades estaban reservadas a los nobles y a veces eran simulacros y entretenimiento guerreros. Se cree que estos juegos y ejercicios físicos tenían poco que ver con la educación o la escuela. Eran más que todo actividades con que llenar el ocio disponible entre operaciones bélicas. Los cristianos eran seguidores de Jesús y se privaban de las cosas mundanas como el lujo y las extravagancias, llevaban una vida de privaciones y dedicada a la oración, la meditación y castigo corporal. En esta época lo más importante es el alma y su salvación, de manera que se pueda llegar a la vida eterna. El cuerpo y la educación de su movimiento no eran importantes. El cuerpo representaba lo material y lo mundano. En el año 394 después de Cristo se abolieron los Juegos Olímpicos y las competencias deportivas debido a su influencia pagana. En la Edad Media surgen dos movimientos, llamados el ascetismo y escolasticismo.

El ascetismo se aplicaba para las personas dedicadas a la vida cristiana. Bajo esta postura, se rechazaban los placeres y las cosas mundanas, de manera que se pudiera asegurar la vida eterna (el cielo). Ellos creían que la vida debería ser utilizada como un medio de prepararse para la próxima vida. Se tenía pensado que las actividades físicas eran intereses insensatos porque estaban diseñados para el mejoramiento del cuerpo. El cuerpo era malo, perverso (poseído por Satán) y debería ser torturado en vez de mejorar su calidad. Los ascéticos usaban cilicios, se sentaban sobre espinas, flagelaban su cuerpo,

caminaban sobre brazas ardientes, cargaban cadenas alrededor de sus piernas, ayunaban y meditaban. Estas prácticas terminaban en un decaimiento de la salud y el quebrantamiento del sistema nervioso. Los ascetas predicaban que la mente y el cuerpo eran dos entidades separadas y que una no estaba relacionada con la otra. La educación del movimiento corporal no tenía cabida bajo esta filosofía cristiana. Para esta época surgen los monasterios, ubicados en áreas remotas (pantanos, montañas). Existía un ambiente de estricta disciplina de trabajo, enfatizando en la oración, meditación, la lectura y el estudio de las escrituras sagradas, así como de otras filosofías, como la griega, de hecho, fueron en los monasterios donde se preservaron y reprodujo la literatura de la época griega y romana clásica. El emperador Cristiano Teodosio abolió los juegos Olímpicos en el año 394 porque los consideraba paganos. La propagación del Cristianismo produjo el auge del ascetismo. Existía la creencia que lo malo estaba en el cuerpo, de manera que uno se debía subyugar al espíritu, el cual era puro. Se fomentaba que el individuo pasa su tiempo solo y meditando. Vemos que, al principio, el Cristianismo no permitía que la Educación Física fuera parte del currículo educativo del ser humano.

Bajo el escolasticismo, lo intelectual era lo más importante. Se creía que los hechos, eran los factores más importantes a ser estudiados en la educación. La clave para una vida exitosa era conociendo los hechos y desarrollando las potencialidades mentales e intelectuales del individuo. La educación general no incluía la educación física ni el deporte, solo las matemáticas, medicina, teología, literatura, entre otras. Durante esta época (siglo XII después de Cristo) surgen las primeras universidades, dominadas bajo el poder eclesiástico y gubernamental. Los profesores universitarios se llamaban escolasticistas. Como resultado de la descentralización del gobierno durante la Edad Media, surge el sistema feudal (siglo IX-XIV). Este sistema representaba una forma de vida que involucraba los componentes sociales, políticos, económicos y militares de una sociedad. Muchos ciudadanos buscaban protección de nobles y de otros que construían castillos pues tenían abarcadores terrenos siendo estables y fuertes. La nobleza joven tenía dos caminos a seguir, el sacerdocio o la caballería.

El feudalismo era un sistema de arrendamiento de tierras basado en la lealtad y servicio a los nobles o al soberano señor.

El señor que era dueño de la tierra, delegaba sus deberes a su subordinado que era conocido como vasallo a cambio del uso de esta tierra, el vasallo era dueño de este arrendamiento y tenía ciertas obligaciones a su señor. Sin embargo, la mayor parte de la población estaba constituida de siervos, los cuales trabajaban la tierra pero compartían muy poco de las ganancias. La educación que un niño recibía al convertirse en un caballero era prolongada y abarcadora. Durante este periodo, el entrenamiento físico jugaba un papel importante. A la edad de los siete años un niño era comúnmente enviado al castillo de un noble para su entrenamiento y preparación como caballero. Se aprendía cortesía y etiqueta de la corte y ayudaba en tareas de la casa. Durante el resto del tiempo participaba en diversas formas de actividad física que lo ayudaban a desarrollarse como un caballero. Practicaba eventos, tales como boxeo, correr, esgrima, saltos y natación. A los 14 años el niño pasaba a ser un escudero y era asignado a un caballero. Durante esta época, se le daba más énfasis a las diversas formas de actividades físicas que lo pudieran ayudar a ser un buen y eficiente Caballero. Se practicaba la caza, escalamiento de paredes, arquería, carreras pedestres, escalamiento, combates con espada y montado a caballo. A los 21 años el escudero, de cumplir con los requisitos, se convertía en un caballero. La educación del movimiento corporal durante la época feudal estaba separada de lo intelectual. Una diversidad de exhibiciones de justas entre dos caballeros o de torneos entre más caballeros servían de entretenimiento y de preparación física para las funciones de un militar. Del siglo XI al XV la batalla montada a caballo entre caballeros era modalidad, pero con invención del fusil y proyectiles a base de pólvora, esta modalidad desplazó a la caballería. Consecuentemente, la visión de la educación física era equipar al individuo para poder subsistir en una batalla montada.

El desarrollo de la danza como expresión del movimiento en la edad media, estuvo bastante limitado por la iglesia, sin embargo aparecen en esta época danzas de varios tipos como:

- Las originadas por la histeria y oscurantismo religioso.

- Las danzas macabras: fueron muy populares y masivas en el siglo XIV, se hacían por rebelión a la iglesia en cementerios y campos para honrar a la muerte, eran danzas histéricas y extáticas pero sin contenido religioso. Fueron danzas de imagen usadas en época de epidemias y guerras.
- Las danzas de brujas: danzas alegres y salvajes para agasajar a brujas y demonios con la idea de obtener sus favores, comenzaban con el sacrificio de un animal seguido por muecas y el uso de mascararas. Terminaban con una mezcolanza sexual, después de un baile frenético.
- Las danzas de san vito: bailes de éxtasis producido por la emoción y la sugestión individual, fueron muy populares del siglo XI al XIV, se celebraban en aniversarios mortuorios o festividades cristianas.
- Las danzas de los flagelados: nacen en Italia y se extienden por toda Europa apoyadas por el criterio cristiano de que la flagelación aturdiría la carne y la dominaba, se entonaban canciones con estribillos que se repetían durante la flagelación, llegando a un efecto hipnótico que les hacia caer en una catarsis rígida y temblorosa que atenuaba el dolor, finalmente danzaban rítmicamente.
- Bailes campesinos: Con menos presión eclesiástica que en la ciudad, en el campo surgieron danzas a la vida y la alegría de vivir, que mantenían la consigna de ligazón con la tierra. Estas danzas, basadas en la idea de fertilidad, se realizaban en ocasión de la cosecha, la vendimia, la llegada de la primavera, y celebraciones fúnebre, de boda, o nacimiento. Por el acompañamiento del tamborín, estas danzas poseían gran fuerza rítmica, se desarrollaban estilizando movimientos de pantomima o cambio de pañuelos como bailes de pareja o rondas corales en filas, hileras o círculos, al rededor de un árbol florecido, una pareja de recién casados, un bebe. Estas manifestaciones dan origen a lo que conocemos como baile folclórico.

- Danzas juglarescas y espectaculares: El juglar es el único exponente del espectáculo en la edad media, este personaje truhanesco que es acróbata, prestidigitador, bailarín, payaso, cantante, músico, malabarista y contador de historias y anécdotas, tenía la función de transmitir y mantener vivas las tradiciones de danza. El juglar es un bailarín solista que elabora y profana las viejas danzas religiosas, su baile es de gestos distorsionados, con gran trabajo de manos, curvaturas de torso, cabeza desarticulada, piernas agitadas al aire, y rápidos cambios de velocidad en los movimientos. En los siglos XII y XIII aparece danza juglaresca en ferias, caminos, ciudades, y más tarde en los castillos de las cortes. “La danza en la edad media, aunque fue combatida por la iglesia, se mantuvo viva en la creación de las masas populares y en el arte de los juglares.”²¹
- Danzas cortesanas y de nobleza (danzas de salón): Estas danzas junto con las campesinas son la raíz de la danza social, estas danzas que no tienen mayor presencia en la primera mitad de la edad media, toman auge en la segunda mitad por convertirse en las principales manifestaciones de la vida social; su característica general es el uso de movimientos suaves, lentos, medidos, disciplinados y reglamentados. Las danzas cortesanas son adaptaciones de los nobles a los bailes populares con condiciones y normas de la corte; en ellas no se salta, se camina cogidos de la mano en parejas deslizando los pies; los movimientos siempre son suaves y va a estar la nota amorosa presente; en el vestuario las mujeres usan trajes pesados de larga cola y muchos aditamentos, mientras que los hombres usan pantalones estrechos, chaquetas, capas, sombreros, zapatos de puntera, etc. Las imágenes de estos bailes son las mismas de los bailes campesinos, solo que refinados y amanerados según la necesidad de la época. Los instrumentos más usados para acompañar estas danzas son el violín, la viola, el arpa, la lira, las gaitas, las flautas, la zamorana, la vihuela, tambores y cencerros.

²¹ Gómez, Amarillis y María Teresa Valdés. Historia Universal de la Danza. Ed. Pueblo y Educación pp. 12 La Habana, Cuba 1979.

1.3. El Movimiento del Cuerpo y la Danza en la Educación del Renacimiento

En el Renacimiento, se comienza a darle de nuevo la importancia que tiene al ejercicio como medio terapéutico y como juego a nivel educativo. Esta época representa el período en la historia entre la edad medieval y el comienzo de los tiempos modernos. Comprende los siglos XIV al XVI. Representa una época que se conoce en la historia Europea como el revivir del saber. Se vuelven a resaltar las grandes enseñanzas filosóficas de los griegos y romanos, donde la educación física tuvo un impacto importante. Con la explosión cultural y humanista del Renacimiento cambia la concepción del ser humano, que viene a convertirse en el centro de atención de sí mismo y el cultivo y desarrollo de los valores individuales su principal tarea. Es una época de exploración, del uso del método científico, de un renovador espíritu de racionalismo. Fue evidente para esta época que la educación del movimiento corporal era de suma importancia para poder mantener una apropiada salud, para prepararse y entrenar físicamente en caso de surgir una guerra y como un medio para desarrollar efectivamente el cuerpo humano. La educación del cuerpo se enfoca hacia el mantenimiento de la salud, fundamentado en unos comportamientos simples, a saber, mucho aire, ejercicio, dormir y un régimen sencillo. La búsqueda del equilibrio en el hombre sitúa el cuerpo junto a otros valores humanos, lo que explica que el cuerpo sea el objeto de atención no sólo de los educadores sino también de los artistas, pintores y escultores ante todo. Se le da mucha atención al disfrute del presente y al desarrollo del cuerpo. Se populariza la idea de que el cuerpo y el alma eran inseparables, indivisibles y que uno era necesario para el funcionamiento óptimo del otro. Se creía que el aprendizaje se podía fomentar a través de una buena salud. Se postulaba que una persona necesitaba descanso e involucrarse en actividades recreativas para poder recuperarse de las actividades del trabajo y el estudio.

El conocimiento en el siglo XVI de la medicina griega da nuevo impulso a la gimnástica médica de origen galénico, que como se recordará, era no solo terapéutica sino especialmente preventiva. Básicamente debemos al Arte gimnástico de Mercurialis la recuperación más completa de la gimnástica griega en su orientación médica y galénica, aunque llega acompañada de otras aportaciones griegas, que trata también de adaptarla a su tiempo. El período renacentista ayudó, al público en general, a interpretar el valor de la educación física. También demostró cómo una sociedad que promociona la dignidad y

libertad del individuo y reconoce el valor de la vida humana también habrá de poseer un alto respeto al desarrollo y mantenimiento del cuerpo humano. La educación general y la educación física dentro de ella, recibe un fuerte impulso en esta atmósfera; la aparición de destacados pedagogos es la mejor muestra del cambio operado. El enfoque renacentista le dará énfasis a la dignidad humana y a la libertad individual. Se revive el valor de reconocer la importancia de la educación del movimiento para desarrollar y mantener el bienestar general, como medio recreativo o para fines militares. Los ejercicios físicos formarán parte de la educación de los jóvenes. Para esta época, los humanistas reconocieron la importancia de la educación del movimiento dentro de la educación general del individuo.

Con el Renacimiento aparecen nuevas formas danzarias y la danza se convierte no solo en el principal entretenimiento social, sino en un importante elemento cultural; la riqueza del baile campesino y la aceptación de los bailes juglarescos hacen que la danza entre en los círculos aristocráticos y se transforme. En el renacimiento surge la figura del maestro de danza quien recopila, estudia y adapta las danzas campesinas a las costumbres de la época, además de enseñar a bailar es coreógrafo y músico como también un maestro de buenas costumbres, ocupando un lugar destacado en la corte y posibilita la aparición de teorías sobre danza. En el siglo XV se dan a conocer las primeras reglas, nomenclaturas y teóricos como Domenichino di Piacenza y Guglielmo Hebreo, ambos maestros de cortes italianas, quienes elaboran tratados del arte de danzar donde además de explicar los pasos, reflejan aspectos sociales como: las costumbres, el comportamiento de damas y caballeros, el buen y adecuado vestir, las normas de decoro, corrección, conducta y moral.

Las danzas cortesanas renacentistas o preclásicas tienen su origen en las danzas folclóricas europeas y son muy difundidas a partir del siglo XV, como un entretenimiento de la sociedad; se denominan así por que son el antecedente del clasicismo en la danza establecido por el ballet. Estas danzas se dividían en altas y bajas, las primeras empleaban muchos saltos mientras que las otras no utilizan saltos sino deslizamientos pegados al piso. Paralelamente aparecen, entre aldeanos italianos, el balli que es un baile

popular de gran desarrollo pantomímico, todas estas manifestaciones son la raíz de un espectáculo mayor que aparece posteriormente, el ballet.

Las mascaradas, los intermezzos y el ballet de la corte, conforman la danza espectacular en el renacimiento, siendo el producto de tres elementos: el carnaval, los juglares y las danzas campesinas. Las mascaradas son propias de esta época y están influenciadas por las fiestas de carnaval, se usaban mascaradas en bailes sencillos de improvisación con movimientos bruscos, violentos y casi siempre obscenos, los temas eran acontecimientos específicos como la lucha entre moros y cristianos o la lucha entre cruzados y sarracenos entre otros. Los intermezzos son pequeños números de baile con argumento específico para presentarse en el centro de una obra teatral, la mitología griega y romana son sus temas aunque con influencia humanista. El ballet de la corte, como dijimos anteriormente, tiene sus raíces en el balli (baile de pantomima de los aldeanos italianos), y busca unificar en una línea argumental distintos elementos como la danza, la música, la poesía, los decorados y la pantomima. El desarrollo de este espectáculo danzario se da en Francia donde se conoce como entrees de ballet, y en Italia donde es llamado solamente ballet. Francia logra por primera vez el argumento del ballet cuando Catalina de Medicis se casa con Enrique II, y lleva las costumbres florentinas a los palacios franceses.

A partir del Renacimiento la educación del movimiento corporal queda garantizada como parte del currículo en la educación formal de las diferentes instituciones, asumida desde los principios de la gimnástica griega en su orientación médica y galénica; y con la intención de promover tanto la competición deportiva, como los valores higiénicos. La danza por su parte establece su desarrollo a partir de escuelas especializadas, que se encargan de dinamizar las principales transformaciones, en sus dos categorías: el entrenamiento corporal técnico, y la creación para la conformación del espectáculo escénico. Es así como en las épocas posteriores al renacimiento la danza espectacular toma un camino de desarrollo y perfeccionamiento, que inicia hacia finales del renacimiento con El Ballet Cómico de la Reina.

El Ballet Cómico de la Reina (1581), marca el inicio del ballet y los siglos XVII - XVIII se caracterizan por evoluciones de estos espectáculos, como la Comedia-Ballet y la Opera-Ballet. En esta época, “Van apareciendo progresivamente los coreógrafos, guionistas, músicos y bailarines profesionales formados en la Real Academia de la Danza, fundada por Luis XIV en Paris”²², luego aparece el escenario en un plano mas elevado que el espectador y con un solo un solo foco de visión, lo cual replantea el vestuario, la técnica y la maquinaria teatral. A comienzos del siglo XVIII, con la separación del canto y la danza en los espectáculos, aparece el ballet de acción creado por Juan Jorge Noverre, como una fusión entre danza y pantomima. “He aquí el surgimiento del ballet como espectáculo dramático autónomo y completo, con acción precisa y que mediante la técnica clásica de danza, quedaba fundido con la expresión mínima.”²³ El ballet continúa su desarrollo en los años posteriores al renacimiento, instalando una serie de parámetros que durante mucho tiempo, funcionaron como la verdad absoluta de la danza académica y escénica. A finales del siglo XIX algunos pedagogos inquietos con la expresión del movimiento, motivan a los bailarines de la época quienes comienzan a sentir, que el universo de la danza puede ser más amplio, siendo así como se dan las primeras ideas hacia una nueva danza que estructuras sus criterios en oposición a los planteamientos del ballet.

2. APORTES DE ALGUNOS PENSADORES A LA EDUCACIÓN DEL MOVIMIENTO CORPORAL

Sócrates (470 a.C. - 399 a.C): Para Sócrates todo ciudadano debería mantenerse en condiciones óptimas, de manera que pueda servir a su estado de Grecia cuando así se solicite. Este filósofo enfatizaba la importancia del entrenamiento físico para una buena aptitud física y salud.

Platón (427 aC - 347aC): Platón tratará especialmente en dos de sus obras los temas del cuerpo y la educación física, aunque con distintos acentos. Platón expresaba que existen dos disciplinas esenciales: la música, para la educación del alma; la gimnasia para la

²² Márquez Romero, Guillermo. Danza Moderna y Contemporánea. Ed Pueblo y Educación p. 2. la Habana 1988.

²³ Márquez Romero, Guillermo. Danza Moderna y Contemporánea. Ed Pueblo y Educación p. 2. La Habana 1988.

educación del cuerpo. Según Platón, en una de sus obras la gimnasia tiene más importancia en cuanto a la preparación para defensa de la ciudad (gimnasia militar) que en cuanto a la formación del espíritu en la *Paidea*. En otras obras en cambio, la gimnasia tiene importancia en el segundo sentido, al considerar que una formación insuficiente del cuerpo puede ser un obstáculo insuperable en la ascensión del alma hacia el bien: el cuerpo solo no es verdaderamente bello. Y el alma, si el cuerpo no le ayuda, no podría ser buena. Y la educación, que es la ascensión hacia el bien, consistirá para Platón en dar al cuerpo y el alma toda la belleza y la perfección de que son susceptibles. Platón aseguraba: que la falta de actividad destruye la buena condición de todo ser humano, mientras que el movimiento y ejercicio físico metódico la asegura y lo conserva. Platón recomendaba como ley (ley Platónica) que los habitantes de la ciudad deben de integrarse en un programa de ejercicio desde la niñez hasta la edad de el envejecimiento.

Según fue expuesto previamente, los lugares donde se desarrollaba el pensamiento y se cultivaba el alma era el gimnasio y el paidotribo, así mismo el gimnasta y el citarista se ocupaban de la educación de los niños encargándose de guiar y cultivar el desarrollo del cuerpo. Por otro lado, asistimos al nacimiento de una concepción de cultura corporal higiénica y estética. A pesar de ello, con Platón y Aristóteles, no disminuye el antagonismo entre la formación corporal concebida como formación de campeones y la educación general. Platón critica el entrenamiento atlético especializado de su época. La función de la educación y del cuerpo, en el sistema de Platón, consiste en la formación armoniosa del cuerpo, como elemento de perfección del alma es un deber hacer penetrar un elemento de belleza; de esta manera, se impulsa el alma hacia el bien. Bajo esta óptica, la cultura del cuerpo se inscribe en un proyecto estético e higiénico (hasta los 11-12 años) y comporta dos partes: la lucha y la danza. La lucha tiene una vertiente utilitaria de preparación para la guerra; la danza es el elemento educativo por excelencia, ya que, gracias a la música, establece la relación entre el cuerpo y el alma. Platón integra en la educación corporal toda la higiene (alimentación, reposo, entre otras) y sobre ello insiste mucho. En la educación platónica se da preponderancia al intelecto. La educación del cuerpo tiene un fin esencialmente higiénico y de preparación militar.

Aristóteles (384 aC - 322 aC): Aristóteles pone la gimnasia al lado de la medicina, puesto que ambas, según él, persiguen el mismo fin (la salud). También le reconoce valor educativo, pero siempre que no se trate de la gimnasia de los atletas, que estima desproporcionada. Considera Aristóteles que el valor sólo se adquiere atenuando la brutalidad de la gimnasia con el contrapeso de otras artes como la gramática, la música o el dibujo. Aristóteles plantea que la educación de los hombres libres no consiste en formar atletas, en su obra llega a detenerse en aspectos específicos y metodológicos de la gimnasia en razón de la edad y otras diferencias individuales. Se notará, sin embargo, que Aristóteles relega la gimnasia a una técnica para fines por él considerados como secundarios, la salud o la defensa de la ciudad, pero no contribuye a la gran tarea del hombre: "la tarea verdaderamente humana es la tarea de la parte racional, liberada del cuerpo"²⁴. Esta consideración del cuerpo por Aristóteles no se corresponde con una filosofía que se niega a separar el alma del cuerpo. Aristóteles dijo: "El fin principal de la gimnasia es la educación de toda la juventud y no la de simplemente esa minoría de personas favorecida por la naturaleza"²⁵.

Vittorino Da Feltra (1378-1446), fue el primer humanista en desarrollar un currículo de educación del movimiento. Su programa incorporaba arquería, carreras, bailes, la casería, la pesca, natación, esgrima, lucha y los saltos²⁶. Según Vittorio, la educación física debería ser considerada como cualquier otra disciplina académica dentro del proceso educativo del individuo, ya que es indispensable para el aprendizaje en otros campos del saber. Además, era importante para disciplinar el cuerpo, la preparación de la guerra y para el descanso y la recreación. Se le atribuye a él la creación de ejercicios especiales para niños con incapacidades físicas.

Martín Lutero (1483 - 1546), fue el líder de la reforma protestante. Visualizó a la educación física como un medio para obtener elasticidad del cuerpo, un medio para promover la salud y un sustituto de las actividades mundanas o vicios, tales como el beber y las apuestas.

²⁴ Vázquez, B. La Educación Física en la Educación Básica (Gymnos Editorial. p. 60). Madrid, España 1989.

²⁵ idem

²⁶ Wuest, D. A. & Bucher, C. A. Foundations of Physical Education and Sports (13 ed., WCB/McGraw-Hill. p. 157). Boston 1999.

Michel de Montaigne (1533 - 1592), dedicado al género del ensayo en Francia, Montaigne recalca que la educación física era importante para el cuerpo y el alma, que era imposible dividir al individuo en tales dos componentes, puesto que son indivisibles en el individuo que está siendo entrenado.

John Milton (1608 - 1674), poeta inglés que abogaba por la educación física en su *Treatise on Education*. Aquí se discutía la importancia de la educación física para el desarrollo del cuerpo. Enfatizaba que la educación física representaba un medio para la recreación y la preparación para la guerra.

John Locke (1632 - 1704), famoso filósofo inglés y estudiante de medicina. Locke expresaba el valor de la educación física en su trabajo titulado *Some Thoughts Concerning Education*. Para Locke, la educación física era un medio de preparación ante posibles emergencias de salud que involucraban dificultades y fatiga. Además, este educador vislumbraba a la educación física como forma de lograr el desarrollo de un cuerpo vigoroso y listo para cualquier acción que se necesite.

Jean Jacques Rousseau (1712 - 1778), escritor francés famoso por la publicación de su libro titulado *El Emilio*. En esta obra se resalta una educación ideal, donde la educación física posee una función importante. Menciona Rousseau que esta disciplina puede contribuir al logro de los objetivos establecidos para la salud y el desarrollo de un cuerpo vigoroso. Enfatizaba que la mente y el cuerpo son una entidad indivisible y que ambos se encuentran integrados.

Johann Bernhard Basedow (1723 - 1790), fue un educador que comenzó su carrera en Dinamarca. Para esta época, la educación física formaba parte de un programa de entrenamiento físico y mental. Este pedagogo regresó a Alemania donde institucionalizó una variedad de reformas en la educación física. En el 1774 fundó una escuela modelo, donde la educación física tenía una función vital en el currículo de la educación integral del estudiante. Este programa incluía la incorporación de una gama amplia de actividades deportivas, tales como los bailes, esgrima, montar a caballo, correr, saltos, lucha, natación, patinaje y la marcha. Esta escuela innovadora Europea representa la primera en

admitir niños de todas las clases sociales. Además, fue la pionera en cuanto a la integración de la educación física en el currículo general escolar. Estos cambios curriculares radicales importantes que efectuó Basedow sirvieron de base para que otros escenarios educativos, en Alemania y en otras partes del mundo, incorporaran la educación física dentro de su programa regular educativo.

Johann Christoph Friedrich Guts Muths (1759 - 1839), trabajó en el Schnepfenthal Educational Institute, fundado por Christian Gotthilf Salzmann (1744 a 1811). Durante su estadía en este instituto adquirió una vasta experiencia con respecto al campo de la educación física. Más tarde, Guts Muths laboró como instructor de educación física durante casi toda su vida en esta institución. Este educador se destacó por haber publicado varios libros vinculados con la educación física, entre los más importantes se encuentran, *Gymnastics for the Young* y *Games*. Estas obras muestran diversas ilustraciones de ejercicios y piezas de aparatos, argumentos en favor de la educación física y discusiones sobre la relación de la educación física con instituciones educativas. Vemos que Guts Muths tuvo una gran influencia en el movimiento de la educación física como asignatura académica para esta época. Debido a dicha vital contribución, se le considera a este destacado educador como el fundador de la educación física moderna en Alemania.

Friedrich Ludwig Jahn (1778 - 1852), algunos lo consideran como el padre de la Gimnasia Alemana, debido a la creación un sistema de gimnasia conocido como el movimiento Turner. Motivado por razones nacionalistas y la independencia de su nación, se dedicó a desarrollar un programa de educación física (mediante el movimiento Turner de naturaleza gimnástica), con el fin de mejorar las capacidades físicas de los jóvenes y ciudadanos Alemanes. Como resultado, Jahn fundó una asociación de gimnasia llamada Turnverein. Este movimiento gimnástico fue diseminado no solo a través de Alemania sino también por todo el mundo, incluyendo los Estado Unidos. La sociedad Turnverein sirvió de un medio para que los individuos pudieran ejercitarse y desarrollaran sus aptitudes neuromusculares (fortaleza muscular y motora). Además, este tipo de club se utilizaba

como una especie de institución social²⁷. En el 1810, Jahn trabajó como maestro de educación física en Plamann's Boys School. En dicha escuela, reunía a un grupo de jóvenes en un área de ejercicio al aire libre, llamado "Turnplatz"²⁸. En este lugar, Jahn preparó un conjunto de estaciones de ejercicio, tales como una pista de correr en figura de ocho, una palestra designada para la lucha y una fosa de saltos, dedicada para la práctica de salto alto y salto con pértiga (Hackensmith, 1965, p. 133). Además tuvo el ingenio de diseñar y crear una variedad de aparatos gimnásticos, tales como las barras paralelas, las barras horizontales, burros de saltos, entre otros. Empleando como base su sistema gimnástico, Jahn escribió una guía para instructores llamada Die Deutsche Turnkunst. Aún después de su fallecimiento, el movimiento Turnverein continuó a través de los años, tanto es así que todavía existen algunas sociedades Turnverein en ciertas partes del mundo.

Adolph Spiess (1810 - 1858), éste pedagogo fue el que realmente incorporó la gimnasia en las instituciones educativas de Alemania. En el 1833, Spiess comienza su carrera como maestro de gimnasia y educación física en la escuela de Pestalozzi. Spiess implantó un programa de gimnasia, donde los estudiantes participaban durante dos horas corridas, tres veces a la semana. Además, confeccionó un programa especial para niñas y realizó modificaciones y adaptaciones para niños más jóvenes. Spiess desarrolló su propia teoría y filosofía de la educación física, la cual enfatizaba el desarrollo total/holístico del niño (físico, mental, emocional y social). Según Spiess, el programa de educación física debe poseer el mismo nivel de importancia que otras disciplinas académicas. Recalcaba que la educación física debía ser requisito para todos los estudiantes, a menos que posean alguna limitación física. Se debe proveer un programa de educación física bajo techo (en interiores) paralelo a otro programa que se lleve a cabo al aire libre (en exteriores). Los niños de escuela elemental deberán de tener como mínimo una hora diaria dedicada para la educación física, donde el maestro común del salón de clase sea el que ofrece dichas clases. Para los grados superiores, se deberá incorporar clases de educación física a una escala menor, pero enseñadas por un especialista. Este programa de educación física deberá implantarse en una manera progresiva, comenzando con ejercicios simples y luego añadiendo otras actividades más complejas. El programa de educación física se deberá

²⁷ Barrow, H. M. & Brown, J. P. Man and Movement: Principles of Physical Education (4ta. ed., Lea & Febiger. p. 75). Philadelphia 1988.

²⁸ Hackensmith, C. W. History of Physical Education. (Harper & Row, Publishers. p. 133) New York 1966.

adaptar para las niñas y niños. La combinación de ejercicios con música ofrece la oportunidad para expresiones abiertas. Los ejercicios de marcha ayudan en la organización de las clases, la disciplina y el desarrollo de la postura. “Se debe evitar la práctica del formalismo, puesto que esto elimina los juegos, los bailes y deportes del currículo de educación física”²⁹.

Per Henrik Ling (1776 - 1839), uno de los pioneros suecos en el campo de la educación física y fundador de un sistema gimnástico en Suecia. Estableció la Royal Central Institute of Gymnastics en Estocolmo, donde los estudiantes se entrenaban en una de las tres fases de su programa, a saber, gimnasia educativa, gimnasia militar y gimnasia médica. Su experiencia académica en medicina y en el campo de la educación física le sirvió de base para fomentar un currículo de educación física desde el punto de vista científico, incorporó la anatomía y la fisiología en el currículo de la educación física. Para este educador, todo maestro de educación física debía adiestrarse en cursos que lo capacitaran para entender los efectos morfofuncionales (anatómicos y fisiológicos), en los sistemas corporales, que resultan de la práctica de ejercicios. Ling afirmaba que estas ciencias pueden ayudar a que los estudiantes comprendan mejor el organismo humano, escogiendo y aplicando una actividad física en forma sabia y prudente. Aunque no realizó investigaciones científicas para evidenciar su teoría de la educación física, Ling postulaba que por medio de la educación física el individuo sería capaz de desarrollar sus capacidades musculares, incluyendo la fortaleza y tolerancia muscular, así como su estabilidad y ciertas aptitudes motoras (la agilidad). El estudio de la anatomía y fisiología le permitió a Ling realizar un análisis teórico en cuanto a la manera en que el cuerpo humano trabaja en forma óptima durante la práctica deportiva y los ejercicios. Su meta era determinar los efectos de la actividad física sobre una diversidad de sistemas orgánicos, tales como el cardiovascular, el muscular, entre otros. Similar a los educadores físicos alemanes, Este pedagogo sueco tenía la creencia que la educación física era necesaria para toda la población, ya sean débiles o fuertes. Postulaba que el ejercicio debería de ser prescrito tomando en consideración las diferencias individuales. Además, afirmaba que la mente y el cuerpo interaccionan en forma coordinada y armoniosa. Ling también contribuyó al desarrollo de otros aparatos y actividades de naturaleza gimnástica, tales

²⁹ Wuest, D. A. & Bucher, C. A. Foundations of Physical Education and Sports (13 ed., WCB/McGraw-Hill. p. 159). Boston 1999.

como las barras fijas, las argollas, escaleras oscilantes, sogas para trepar, entre otras. “El sistema de educación física de Ling fue eventualmente adoptado en todas las escuelas Suecas. Más tarde (en el 1981), este sistema fue también incorporado en los Estados Unidos gracias a Baron Posse”³⁰.

Lars Gabriel Branting (1799 - 1881), siguió los pasos de Ling luego de su fallecimiento, se convirtió en el siguiente director de la Royal Central Institute of Gymnastics. Este educador físico se concentró en la enseñanza de la gimnasia médica. Branting creía que el ejercicio físico y los deportes podían producir cambios tanto en el sistema muscular como en el nervioso y circulatorio.

Gustaf Nyblaeus (1816 - 1902), fue el sucesor de Branting se dedicó particularmente a la gimnasia de naturaleza militar. Bajo su administración, fue cuando por primera vez las mujeres fueron aceptadas en los programa académicos en las escuelas de Suecia. La incorporación del programa de educación física en las escuelas de Suecia no se materializó tan rápido como muchos de los líderes en este campo hubieran esperado. No fue hasta el 1820 cuando se pasó una ley indicando que era requisito un curso de educación física en las escuelas superiores (nivel secundario). Más tarde se aceptó la importancia que posee la educación física para el crecimiento y desarrollo de los niños.

Hjalmar Fredrik Ling (1820 - 1886), fue quien se encargó de la organización gimnástica en Suecia. Se le acredita a Fredrik Ling el convertir a la Educación Física en una asignatura esencial para los jóvenes (varones y mujeres) de todas las instituciones educativas (y en todos los niveles) en Suecia.

Franz Nachteggall (1777 - 1847) en su juventud fue un deportista, destacándose en eventos gimnásticos tales como los saltos y también en la esgrima. En el 1804, este pedagogo se convirtió en el primer director de una Escuela de Entrenamiento para la Preparación de Gimnasia en el Ejército. En la cumbre de su carrera, Nachteggall fue nombrado como el Director de Gimnasia de toda Dinamarca. Este educador fue el principalmente responsable para la incorporación de la educación física en el currículo de

30 Barrow, H. M. & Brown, J. P. Man and Movement: Principles of Physical Education (4ta. ed., Lea & Febiger. p. 75). Philadelphia 1988.

las escuelas públicas en Dinamarca, así como para la preparación de maestros en este campo. Como vemos, para esta época, Franz Nachtegall tuvo una gran influencia en la educación física de las escuelas en su país y fue debido a él que la educación física se convirtió en requisito para los sistemas escolares elementales y superiores de Dinamarca. A raíz de esto, se incrementó la demanda para la preparación y empleo de futuros profesionales en el campo pedagógico de la educación física. Nachtegall tomó la iniciativa en el desarrollo de cursos de estudio dirigidos hacia la preparación de educadores físicos. Para el 1809, las escuelas de educación elemental comenzaron un programa de educación física con maestros preparados en este campo. No fue hasta el 1814 que se añadieron a esta lista las escuelas superiores de Dinamarca. Posterior a Nachtegall, y debido a su influencia, continuó el progreso de la educación física en Dinamarca. Entre los cambios innovadores más sobresalientes que ocurrieron en el campo de la educación física para esta época en Dinamarca se encuentran la organización de los Clubes Daneses de Rifle, las sociedades gimnásticas, la incorporación de sistema gimnástico de Ling, el desarrollo de programas supervisados de educación física para la población general (dirigidos por educadores físicos no militares), mejoras en los programas para la preparación de maestros de educación física y la incorporación de otros deportes y juegos en el currículo de educación física de las escuelas de Dinamarca.

Archibald Maclaren (1820 - 1884), combinó su conocimiento en medicina, deportes y gimnasia para desarrollar un sistema gimnástico para el ejército Británico y la marina. En el 1860 fue designado para diseñar un programa de educación física para el ejército. Este era un programa para suplementar los deportes y juegos que ya se empleaban. Su sistema fue una copia del programa previamente establecido en Alemania y Suecia. No obstante, su contribución fue basada mediante el legado de sus escritos. Como resultado de la encomienda que tuvo dentro de la milicia, escribió un manual llamado *A Military System of Gymnastic Exercises for Use of Instructors*. Este sistema fue adoptado por los militares. Además, Maclaren contribuyó con otra variedad de escritos, entre los más importantes se encuentran *National Systems of Bodily Exercises*, *A system of Fencing*, *Training in Theory and Practice* y *A System of Physical Education*. Sus obras enfatizan los siguientes puntos:

1) los programas de educación física deben tener como prioridad la salud, en vez de la fortaleza.

2) a través del movimiento corporal o actividad física se puede controlar y aliviar las tensiones, nerviosismo, preocupaciones y trabajo arduo.

3) los ejercicios recreativos evidentes en los juegos y deportes no es suficiente para los jóvenes en desarrollo.

4) la educación física es crucial para el crecimiento y desarrollo óptimo.

5) todo deportista debe entrenar tanto física como mentalmente.

6) la mente y el cuerpo representan una sola unidad en los seres humanos y una apoya a la otra (son interdependientes).

7) el ejercicio debe llevarse a cabo en una manera progresiva.

8) los ejercicios deben de adaptarse según sean las aptitudes físicas de cada persona.

9) la educación física debe formar parte del currículo general de toda institución académica³¹.

Dr. J. C. Warren, profesor en la Escuela de Medicina de Harvard. Promocionaba la educación física (la gimnasia y los deportes) durante su tiempo libre, reconociendo su valor y necesidad para el individuo. Este educador ayudó a establecer gimnasios en Harvard y Boston. Además, fomentaba la práctica de ejercicios apropiados entre las mujeres. El Dr. Warren fue uno de los primeros en emplear el término educación física y en usar la palabra calistenia. Este último término se deriva del griego, el cual significa "fortaleza bella".

Catherine E. Beecher (1800 - 1878), dirigió un seminario para mujeres en Hartford, Connecticut. En el 1952, Beecher fundó la "American Women's Educational Association". Ella incorporó la educación física en el currículo de esta institución académica. Fue básicamente un programa que incluía ejercicios del viejo mundo adaptados a las necesidades de este grupo joven de mujeres. Sus ideas de educación física fueron más tarde publicadas en dos libros. Podríamos decir que Miss Beecher fue la primera en desarrollar un sistema de educación física. Sus ideas tuvieron mucha resistencia para esta

³¹ Wuest, D. A. & Bucher, C. A. Foundations of Physical Education and Sports (13 ed., WCB/McGraw-Hill. p. 161). Boston 999.

época puesto que confluían con las costumbres e ideas de los americanos y del concepto femenino en esta sociedad.

Dr. Dioclesian Lewes, fue el responsable para el establecimiento de un nuevo sistema gimnástico (1860), aceptado temporalmente en algunos planteles escolares. Su sistema consistía de una variedad de ejercicios que fueron obtenidos de diversas fuentes. Se concentraba en las personas débiles y de poco peso de la sociedad. Su programa se dirigía hacia el desarrollo de la agilidad, gracia del movimiento, flexibilidad y mejorar la salud general y la postura. Lewes estaba en contra del entrenamiento militar en los planteles escolares. Su dinámica personalidad le ayudó alcanzar su meta principal, la implantación de su sistema de educación física. Su legado para futuras generaciones fue de gran importancia para el desarrollo de la educación física en los Estados Unidos. Él pensaba que el deporte por sí solo no puede proveer un programa adecuado, de manera que se debería incluir también la gimnasia. Lewes reconoció la necesidad de maestros adiestrados en gimnasia. Esta idea culminó en el establecimiento de la primera escuela de gimnasia dirigida a la preparación de maestros en este campo, la cual se conoció como la "Boston Normal Institute for Physical Education", fundada en el 1861. Además, este educador fue el pionero en cuanto a la primera publicación de una revista profesional Americana dedicada exclusivamente a la educación física. Mediante sus conferencias y artículos, el programa de Lewes fue promovido y conocido a través de toda la nación norteamericana. Más tarde, el propuesto programa de Lewes fue aceptado en ciertas escuelas y empleado por el público en general. En síntesis, su sistema tuvo gran aceptación e impacto en esta nación norteamericana, lo cual sirvió de base para un futuro progreso exitoso de la educación física, particularmente en los escenarios educativos.

Dr. George Baker Winship enfatizaba en la práctica gimnástica como un medio para desarrollar fortaleza y grandes músculos. Esto tuvo considerable aceptación en la población norteamericana, este evento histórico ocurrió desde el año 1859 hasta el principio de la década del 1870.

Hartvig Nissen (1856 - 1924), en la década del 1880 se hizo popular el Swedish Movement Cure, gracias a la intervención de Hartvig Nissen, el cual era el director del Swedish Health Institute en Washington. Este sistema estaba fundamentado en el concepto de Ling o gimnasia sueca.

Francois Delsarte (1811 - 1871), huérfano a los seis años tuvo que vivir como vagabundo y trabajar para subsistir, gracias a un religioso y compositor Italiano, estudió sin éxito en el conservatorio, luego trabajó en la ópera cómica y el teatro de variedades. Sus aportes están vinculados con los estudios sobre el gesto humano; elaboró un sistema de leyes para controlar el movimiento y perfeccionó un método de enseñanza del gesto para los alumnos de canto y teatro. En la década del 1890 fue incorporado el Delsarte System of Physical Education Culture por Francois Delsarte. Este sistema estaba basado sobre la creencia de que al contribuir con el deporte, elegancia, belleza y salud ciertos ejercicios físicos ayudaban a mejorar la ejecución en el drama y el canto.

Mrs Hemenway (1820 - 1894) y **Amy Morris Homans** (1848 - 1894), fundaron una escuela normal para maestros en Framingham, Massachusetts. Ellos fomentaron el desarrollo de la gimnasia sueca. Además, ofrecieron cursos sobre la instrucción de la gimnasia sueca a los maestros de las escuelas. Más aún, estos educadores participaron en el establecimiento del Boston Normal School of Gymnastics.

Niels Bukh (1880 - 1950), fue el responsable para la promoción y establecimiento de la "gimnasia primitiva" en Dinamarca, según fue concebida originalmente por Ling. Este concepto tenía la finalidad de crear un físico óptimo mediante la práctica de un conjunto de ejercicios continuos. Este sistema estaba compuesto de movimientos corporales específicos para diversas regiones del cuerpo, a saber, los brazos, piernas, abdomen, cuello, espalda y una variedad de articulaciones. En el 1925, Bukh y algunos de sus estudiantes sobresalientes tuvieron la oportunidad de viajar a los Estados Unidos para promocionar la gimnasia primitiva.

Emile Jaques Dalcroze (1865-1950) profesor de música suizo, pianista, director de orquesta y compositor. Creó la Eurytmia como un sistema que analiza el movimiento del cuerpo en su sentido rítmico. Se le considera el creador de la Gimnasia Rítmica y por él, el cuerpo es el vínculo necesario entre pensamiento y música. Dalcroze pensaba que el movimiento del gesto por sí mismo no tenía valor, el gesto debía responder a un sentimiento, a una emoción humana. Su sistema ha sido estudiado y utilizado por los bailarines modernos.

Rudolf Von Laban (1879-1958), importante investigador, teórico y pedagogo húngaro que estudió el movimiento corporal en el trabajo de los artesanos profesionales en Alemania, y los obreros industriales en Inglaterra. Su trabajo encuentra aplicación en la danza, disciplina que le interesó desde que estudió en la Escuela de Bellas Artes de París. Creó la Coreutica a partir de un profundo análisis del movimiento corporal, un sistema de notación danzaria conocido como Labanotación. “Estableció una teoría coherente y ordenada cuya esencia está determinada por la similitud de las leyes del movimiento en todas las diferentes actividades de la vida, pese a sus diferencias, en el deporte, en el trabajo, en la gimnasia y en la danza”³²

Young Men's Christian Association YMCA (1844), esta organización tuvo una función e influencia importante para el desarrollo de la educación física y deportes en los Estados Unidos. Su base filosófica era el desarrollo del carácter cristiano y adecuados estándares de vida. En el 1885 se fundó una Escuela Internacional de Entrenamiento que formaba parte de la YMCA, establecida en Springfield, Massachusetts. Para esta época, el profesor Robert J. Roberts era instructor de Educación Física de la YMCA. Este pedagogo tuvo una gran influencia positiva para el desarrollo de la educación Física. En el 1866 se establece la Young Women's Christian Association (YWCA). Esta organización fue fundada en Boston por Mrs. Henry Durant. Similar a la YMCA, esta organización fomenta la educación física y deportes entre sus miembros.

Dr. Dudley Allen Sargent (1849 - 1898), aportó significativamente al desarrollo de la educación física en los Estados Unidos. Estuvo encargado de dirigir el departamento de

³² Márquez Romero, Guillermo. Danza Moderna y Contemporánea. Ed. Pueblo y Educación p. 16. La Habana 1988.

educación física en el Colegio de Amherst. El Dr Sargent se destacó por su trabajo en el campo de las ciencias del ejercicio, tales como en la medición de pruebas antropométricas, el diagnóstico físico como una base para la actividad, diseño y creación de equipos de ejercicio, equipo correctivo/terapéutico, participación en investigaciones científicas y experimentos. Además ayudó en la preparación de maestros, y en la la organización y administración de universidades.

Thomas Dennison Wood, asistió al Oberlin College y fue el primer director del departamento de educación física en la Universidad de Stanford. Más tarde, este educador fue asociado con Teachers College de la Universidad de Columbia en Nueva York. Thomas tenía la creencia que el programa de educación física le debe dar más énfasis a los juegos y destrezas de juegos. Tuvo la oportunidad de presentar su nuevo programa llamado Gimnasia Natural.

Clark Hethering fue el asistente de Thomas D. Wood en la Universidad de Stanford. Hethering ayudó a que se entendiera mejor las actividades de juego de los niños en términos de sobrevivencia y participación continua. Esto también aplicaba para el atletismo y destrezas atléticas. Este pedagogo se convirtió en el director del departamento de educación física de la Universidad de Nueva York. Conjuntamente con su sucesor (Jay B. Nash) fue responsable para que esta institución académica fuera uno de las escuelas principales para la preparación de maestros en la nación.

Robert Tait MacKenzie, científico-cirujano y escultor. Trabajo en la Universidad de McGill y en la Universidad de Pennsylvania. Su contribución fue notable en la escultura, por su dedicación en ayudar a que individuos atípicos y con deficiencias en el desarrollo físico pudieran sobrellevar sus problemas. Además, se destacó por sus obras escritas, tal como su libro *Exercise in Education and Medicine* publicado en el 1910.

Jessie H. Bancroft, contribuyó notablemente en el campo de la postura y mecánica del cuerpo y fue el primer miembro vivo de la AAHPER en recibir el Premio Gulick por sus servicios distinguidos a la profesión. La profesora Bancroft se destacó también por la publicación de su libro: *Games for the Playground, Home, School, and Gymnasium*.

3. ORÍGENES Y EVOLUCIÓN DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA

Establecer con exactitud el momento exacto en que aparece la danza contemporánea, puede ser una difícil tarea, sin embargo se pueden establecer algunos antecedentes históricos que permitieron su aparición, en éste orden de ideas se puede decir que la danza contemporánea aparece a partir de desarrollo de la danza moderna ubicado entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Los artistas de la danza en ésta época sintieron demasiadas restricciones para expresarse en el ballet clásico, y deciden ir a “las bases primitivas de la danza como manifestación orgánica del cuerpo y la mente, dejan que el torso como centro y eje emocional del cuerpo origine el movimiento, y que la pelvis con su violenta acción se incorpore a la totalidad cinética de la danza. Se busca la rudeza de la acción primitiva y surge una compulsión hacia el suelo, se investiga en la danza arcaica y la complejidad en las acciones de partes aisladas del cuerpo, así como en su poderosa y tensa concentración y en sus ritmos de difícil interpretación. Se investiga en la distorsión medieval, y en todo ese pasado se encuentran procedimientos y técnicas desarrollados siglos atrás, que fueron olvidadas y oscurecidos en el renacimiento. Se descubren las raíces de la danza académica occidental en el folclor europeo, heredero de las danzas primitivas antiguas”³³.

La danza empieza a ser mirada a través de puntos de vista contemporáneos, observando en su temática una visión de matices psicológicos que la época y los conflictos sociales han puesto en evidencia, de la misma manera se comenta sobre la época que se vive con una mirada hacia el pasado y el futuro desde una perspectiva de presente. Las creaciones se resuelven por los caminos del expresionismo, del abstraccionismo y del surrealismo, es decir se pone en consonancia con los experimentos utilizados en otras ramas de la cultura, para expresarse en diferentes modos y estilos. Se explora también la capacidad de las nuevas tecnologías y los nuevos sistemas eléctricos de la iluminación teatral en las representaciones, y al utilizar los ideales del antiguo arte griego se inspiran las formas más naturales de la danza.

³³ Guerra, Ramiro y Hernandez Lissette. *Apreciación de la danza*, Universidad para todos p. 9, Cuba 2002.

La transformación de las ideas alrededor de la danza en ésta época, se inicia con las propuestas de Isadora Duncan (1877-1927) quien deja de lado las zapatillas de punta, el vestuario acorsetado, la música por encargo y la escenografía. Sin una técnica definida y enrolándose en un tipo de danza de improvisación la Duncan sentará las bases de la gran revolución del siglo XX en la danza, influenciando con sus ideas a quienes continúan este proceso. También se debe mencionar a Loie Fuller (1862-1928), otra norteamericana que apoya a la Duncan y montaba espectáculos en los que era tan importante la danza como el juego con telas y luces. En parte las nuevas ideas tenían su fundamento en las teorías de François Delsarte, quien había hecho un estudio completo de la musculatura, los gestos y los movimientos llegando a la conclusión de que cada gesto tenía una intención emocional.

En 1900 se dan los primeros recitales de Loie Fuller en la exposición universal de Paris y de Isadora Duncan en Londres. Loie Fuller trabaja en la transformación de su cuerpo en una flor o una mariposa, explorando la capacidad de las nuevas tecnologías, al bailar en una nube de seda iluminada por los nuevos sistemas eléctricos de la iluminación teatral. Isadora Duncan utilizó los ideales del antiguo arte griego para inspirar formas más naturales de danza. Duncan utilizó el cuerpo humano como un instrumento de expresión emocional, su vida y su muerte hicieron de Ella una figura mística de la danza.

En 1915, Ruth St. Denis y su esposo Ted Shawn, estudiante de teología, fundan la escuela Denishawn en Los Angeles, USA. En esta escuela se exploran movimientos de la danza india, la danza española y bailes africanos, incorporando además movimientos de las artes marciales como el tai chi, lamentablemente la escuela cerró en 1932 tras la separación de Ruth y Ted.

Las ideas de Delsarte, las de Duncan, y sobretodo las de Jacques Dalcroze, influenciarán a los alemanes, quienes crearán el movimiento de Danza Expresionista. Dalcroze sostenía que la rítmica, el solfeo y la gimnasia estaban en la base del equilibrio físico y moral del hombre. Así crea su Eurytmia, que influenciará a músicos y bailarines alemanes. Utilizar el cuerpo humano como un instrumento de expresión emocional fue la forma natural que llevó a Europa a crear un análisis científico del movimiento humano: la

Coréutica, atribuida a uno de los artistas influenciados por las teorías de Dalcroze, Rudolf Von Laban (1879-1958), quien da origen a un sistema de movimiento coral en el que intervenían conocedores y neófitos. El trabajo de Laban se basaba en una notación geométrica que mostraba como al estirarse o agacharse, el cuerpo se ajustaba en un espacio. El movimiento según él se considera desde varios aspectos: tiempo, peso, espacio, flujo y energía; igualmente establece diferentes tipos de bailarines de acuerdo a su cuerpo y su movimiento. Laban estableció una metodología para la creación coreográfica, sin estereotipar el movimiento sino para que cada quien creara su interpretación personal del mismo; así mismo creo un sistema de notación danzaria denominado labanotacion. En sus investigaciones Laban descubre que la unión simultanea del peso, el tiempo y el espacio, producían una combinación de factores que originaban ciertos movimientos. Estas ideas se siguen utilizando para estudiar y enseñar danza contemporánea siendo la base de la danza expresionista. Laban “Descubrió que la calidad del movimiento es el factor mas importante para conocer como se mueve una persona a partir de determinado estimulo o motivación”³⁴

El término expresionista había sido acuñado por Horwath Walden en 1910 al fundar la revista *Der Sturm* (La Tormenta) y surge como contrapartida al Impresionismo, en el cuál la naturaleza deja huella en el artista. En el Expresionismo el movimiento se da del sujeto hacia el mundo, el artista se proyecta imprimiendo su huella en el objeto. Paralelo a los dos movimientos expresionistas de las artes plásticas, *El Puente* y *El Jinete Azul*, el expresionismo en la danza tendrá un alto y perdurable valor. Artistas de la talla de Mary Wigman (1886-1973), Kurt Jooss (1901-1978), Harald Kreutzberg y sus seguidores harán de este movimiento una escuela. Kreutzberg llevará sus obras a EE.UU., donde se conocerá como *German Dance*, al igual que Wigman, quien instalará una escuela allí de la mano de Hania Holm. Mary Wigman es considerada actualmente como el más alto exponente de la danza expresionista alemana, nació en la ciudad de Hannover y comenzó a estudiar danza a los 20 años. Sus ideas, teorías y prácticas dancísticas provienen de sus estudios con Jaques Dalcroze, Rudolf von Laban y las investigaciones realizadas sobre el gesto y el movimiento de Francoise Delsarte. Mary Wigman consolidó la

34 Sanchez, Paula y Morales, Xiomara. Educación Musical y Expresión Corporal. Ed. Pueblo y Educación p. 83. La Habana 2000.

autonomía de la danza como una forma de arte trabajando con el silencio y con apoyos mínimos.

Hacia 1930 surge en Nueva York una segunda ola de bailarines modernos entre los que se cuentan Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman. Para estos bailarines la fuente del movimiento era más interna que externa, recurriendo a acciones naturales como el respirar o el caminar. Martha Graham estudió en la escuela Denishawn y creó su propia técnica y escuela en 1927, su propuesta se divide en trabajo de piso, de centro y de desplazamiento; caracterizándose por la contracción muscular y la relajación para producir energía motora. También puede observarse el juego con el peso del propio cuerpo y el contraste de posiciones cerradas con abiertas, lo más importante de su técnica es sentir los movimientos. Las obras de Graham están inspiradas en la historia americana (Primitive Mysteries, Frontier, Appalachian Spring) y en la mitología (Cave of the Heart, Errand into the Maze, Hérodiade, etc.). Dejó de bailar en el escenario a los 75 años y su última coreografía (Mapple Leaf Rag) la creó a los 96 años.

Otra ex-alumna de St Denis, Doris Humphrey quien pone en práctica la técnica de control y abandonamiento, de la búsqueda de equilibrio en el desequilibrio del cuerpo con sus coreografías (The Shakers, New Dance Trilogy, Salón México). Víctima de artritis en 1945, se dedica a dirigir la compañía, su alumno más destacado, José Limón.

El año 1945 podría ser el punto de partida para un nuevo momento de la danza moderna o quizás el inicio de la contemporaneidad en la danza, este período comenzó al finalizar la II Guerra Mundial y aún posee vigencia. Bailarines como Alwin Nikolais y Merce Cunningham, entre otros, fusionaron técnicas provenientes de la danza social, el ballet y la danza moderna. El mexicano de origen, José Limón crea en un estilo viril y feroz (La Pavane du Maure) que a la vez busca una profunda espiritualidad (There is a time). Su compañía es una de las pocas en Estados Unidos que han sobrevivido a su muerte. Alwin Nikolais opta por “una deshumanización del cuerpo del bailarín hacia conceptos abstractos, buscando convertirlo en formas geométricas oculto o fundido con vestimentas,

escenografías y objetos de utilería, subrayando tal objetivo con grandes efectos luminotécnicos”³⁵

Merce Cunningham, ex-alumno de Martha Graham, crea su compañía en 1953 donde enfatiza una posición vertical en piernas y brazos elegantes. “Plantea una premeditada desorganización del cuerpo de baile, fundido con la figura solista, quien frecuentemente desaparecía en el tumulto escénico, su pequeña compañía de bailarines, parte del aleatorismo improvisatorio de cada uno de los integrantes de acuerdo con los procedimientos musicales que John Cage impuso en aquellos días, basándose en la filosofía del budismo zen japonés, tan popular en los medios artísticos neoyorkinos. Según esos planteamientos, cada bailarín debía actuar según sus impulsos escénicos, planeados como un azar preconcebido por papeles escritos con alusiones a movimientos y direcciones espaciales, que eran repartidos entre los ejecutantes antes de comenzar la función. De esa manera, se impulso la improvisación danzaría sobre el racionalismo coreográfico establecido hasta el momento. Por su parte, el espectador debía también estar entrenado para que tal experiencia aleatoria lograra un sentido de adecuada recepción”³⁶.

Otros coreógrafos norteamericanos destacados, que le imprimieron a la danza un goce por la vida y un particular sentido del humor, fueron Paul Taylor, el étnico Alvin Ailey y Twyla Tharp, una de las mas renombradas coreógrafas del momentos que supo corporizar la idea del todo vale, y la mezcla de movimiento en una amalgama de estilos, tales como el Jazz, el baile de puntas, la danza de salón teatralizada, conocida como ball – room, la danza contemporánea de pies desnudos, el tap y el break–dance surgido en los barrios marginales neoyorkinos entre los adolescentes. También se nota la premeditada utilización de una ausencia de fraseo en el discurso danzario que provoca una infatigable continuidad, a manera de maratón danzario dentro de una incansable línea de acción. Ese quehacer coreográfico se extendió como manera de expresión en la década de los ochentas a muchos otros creadores y puede decirse que no ha desaparecido sobre todo

³⁵ Guerra, Ramiro y Hernández Lissette. *Apreciación de la danza*, Universidad para todos, p. 10. Cuba, 2002

³⁶ idem

en lo referente a la mezcla de códigos entre los más estilizados y populares de la danza del momento”³⁷.

En los años setentas surge principalmente en Alemania, un movimiento que actualmente mantiene su vigencia y que influyó por mucho tiempo la creación coreográfica, haciendo referencia a la danza teatro o el teatro danzado alemán que tuvo entre sus más destacados representantes a Susane Link, Johan Kresnik y por supuesto Pina Bausch. Esta manifestación del arte coreográfico, se ha caracterizado por llevar a escena situaciones construidas a partir de las vivencias subjetivas y originales de los bailarines, yuxtaponiendo reiteradamente, imágenes construidas con la utilización de todos los recursos escénicos incluyendo el texto, aunque no de una manera clara y explícita como usualmente se desarrolla en el teatro. Se podría decir que estas posturas creativas del teatro danzado alemán, tienen relación con las ideas milenarias del arte escénico oriental presentado por la Opera de Pekín, el Kabuki japonés o el Kathakali de la India, donde el actor bailarín usa la mayor cantidad de recursos expresivos, sin sentirse limitado por esa separación establecida en occidente entre la danza y el teatro. “Aún cuando Pina Bausch no esté presente en sus coreografías, es obvio que su obra consta de una enorme dosis de cuestionamiento social: apostando rigurosamente a la individualidad de sus bailarines, Bausch libera un enorme deseo atrasado de liberación social. En sus trabajos no refleja relaciones predeterminadas, como lo hace, por ejemplo Johann Kresnik. Lo que hace Bausch es liberar al individuo de un orden determinado, eso es lo revolucionario: niega el orden que otros estilos de danza, a su manera, fueron sedimentando”³⁸.

Los últimos años del siglo XX y los inicios del XXI, nos presentan una gran variedad de propuestas y criterios frente a la creación artística en danza contemporánea, estableciendo un infinito de posibilidades para resolver los problemas fundamentales de entrenamiento y la creación en esta expresión artística. En Estados Unidos por ejemplo, se desarrolla con mucha fuerza la danza contacto y la danza de improvisación que ya había tenido su origen en las experiencias de Cunningham. Oriente nos permite conocer una fusión entre criterios milenarios de su tradición escénica, con estéticas extremas

³⁷ Wesemann, Arnd. Apuntes sobre la danza alemana. www.goethe.de/hs/bue/spptanz 2003.

³⁸ idem

surgidas en la posguerra, esta danza conocida con el nombre de Butoh, se hace visiblemente presente con creadores como Tatsumi Hijikata, Kazuo Ohno, Ko Murobushi, Carlotta Ikeda y Usio Amagatzu. En Europa, además del trabajo desarrollado por la danza teatro, se renuevan constantemente generaciones de coreógrafos entre los que se pueden mencionar a Anne Teresa De Keersmaeker's, Lloyd Newson, Nacho Duato, Maguy Marín, Wim Vanderkeybus, Hans Van de Broeck, William Forsythe, Jerome Bel, Phillipe Decouflé, Carmen Werner, Joelle Bouvier, Regis Obadía, Mask Ek, Sacha Wals, David Zambrano, Marianela Boan, Álvaro Restrepo y Eugenio Cueto, entre muchos mas; estos artistas trabajan desde diversas ópticas, y promueven estilos coreográficos, metodologías de entrenamiento y filosofías de vida, influenciadas por las circunstancias que la época les presenta, así mismo el uso de las nuevas tecnologías se ve reflejado en las propuestas multimediales, y los nuevos productos artísticos o no, que resultan de la fusión entre diferentes géneros artísticos y disciplinas profesionales.

Con excepción de Cuba, el desarrollo de la danza contemporánea en América Latina, en la mayoría de los casos, no ha contado con un decidido apoyo gubernamental y su desarrollo en general se ha iniciado a partir de las influencias provenientes de los movimientos desarrollados en Estados Unidos y Europa. México cuenta con la tradición mas antigua desde 1939, por la llegada de Ana Sokolow quien compartió su conocimiento de la danza moderna norteamericana, y conformó la primera compañía de danza moderna mexicana; la cual vinculaba el tema nacionalista a los principios universales de la nueva expresión danzaria. Paralelamente Waldeen de Valencia desarrolla un importante trabajo a tal punto que en 1946 se crea el ballet Waldeen, fundado por Guillermina Bravo y Ana Mérida. A estas dos mujeres el gobierno encarga en 1947, de la dirección conjunta de la Academia de Danzas Mexicanas. En 1948 Guillermina Bravo funda el Ballet Nacional de México, que con el apoyo estatal cimentó el desarrollo de la danza moderna mexicana, teniendo como referente la técnica Graham por las visitas de maestros a la compañía, y por viajes de profesores mexicanos a Estados Unidos. En 1950, 1951 y 1961 José Limón trabaja en México y hace varios montajes y presentaciones. A partir de estos acontecimientos la danza moderna y contemporánea instaura su desarrollo en México.

En Argentina la danza moderna inicia su desarrollo en 1940 con la llegada de norteamericana Miriam Winslow, quien había sido miembro de la Denishawn. Winslow se establece en el país y es maestra de otras personalidades de la danza argentina como Ana Itelman y Renate Schottelius. Otra figura importante de los orígenes de la danza moderna argentina es María Fux, considerada la Isadora Duncan argentina y quien a pesar de su avanzada edad aun trabaja por la danza. El teatro San Martín es en Buenos Aires, la sede de la danza moderna argentina, allí trabaja una compañía no muy grande que cuenta con la estabilidad del apoyo oficial. Paralelamente a la compañía se desarrolla la Escuela Municipal de Danza en éste mismo teatro, que ha estado dirigida por Ana Stekelman y Mauricio Wainrot.

Cuba se presenta como un caso excepcional en el desarrollo de la danza moderna y contemporánea de la región, al lograr desarrollar una propuesta netamente cubana como producto de una investigación profunda, que logra fusionar las raíces africanas, españolas, las tradiciones populares y la idiosincrasia; con las técnicas de Graham, Humphrey y Limon. El proceso cubano está ligado a las transformaciones políticas de la revolución y cuenta con un apoyo estatal, que garantiza la estabilidad del conjunto y la dedicación de los bailarines al oficio. Danza Nacional de Cuba fue fundada en 1959 por el bailarín, profesor y coreógrafo Ramiro Guerra, y en su ininterrumpida labor ha propiciado el surgimiento de figuras nacionales como: Gerardo Lastra, Eduardo Rivero, Víctor Cuellar, Manuel Vázquez y María Nela Boan. Así mismo, danza Nacional de Cuba ha realizado numerosas giras internacionales y ha colaborado con el desarrollo de la danza moderna y contemporánea en toda la región. En 1965 se crea la Escuela Nacional de Danza Moderna y Folclórica, y a partir de 1971 sus egresados se encargan de hacer el relevo generacional en la compañía.

Los demás países de la región presentan una situación similar en cuanto al inicio y desarrollo de la danza moderna y contemporánea, siendo la década de los setentas el punto de partida para sus procesos. Se pueden mencionar algunas experiencias ejemplificantes como Danza Luz de Venezuela, danza UNA de Costa Rica, La Compañía Nacional de danza de Ecuador, La Escuela Nacional de Danza moderna y Folclórica de

Nicaragua, Triknia Kabelioz de Colombia y muchos mas que dan cuenta del proceso en Latinoamérica.

CAPITULO II

DANZA Y EDUCACIÓN EN COLOMBIA

1. COLOMBIA Y LA DANZA

Colombia es actualmente un país determinado artística y culturalmente por el sincretismo producido en razón del mestizaje, que según la historia se originó en los periodos de conquista y colonización, donde se mezclaron principalmente la raza europea y la raza negra africana con las razas indo-americanas que poblaban nuestro continente. Este fenómeno posibilitó una gran diversidad étnica que se fortaleció con las características geográficas del país, las cuales influenciaron a su vez, la conformación de la tradición mestiza en la producción artística y cultural de la nación. Con respecto a la danza la tradición cultural se estructura a partir de cinco regiones folclóricas que agrupan la creación de danza tradicional colombiana.

Lo anterior cobra relevancia en este trabajo, dado que en la educación formal colombiana se puede establecer una presencia constante de trabajo pedagógico en danza folclórica, estas experiencias habían sido habitualmente asociadas a la asignatura de educación física, por considerarlas de importancia para la formación corporal y el desarrollo de habilidades motrices. Sin embargo en 1994 con la promulgación de la ley general de educación (ley 115), se establece la educación artística, como área fundamental del currículo nacional en educación básica y media, siendo esta una oportunidad para implementar la educación danzaria con criterios artísticos, oportunidad que se empieza a evidenciar con la presentación de los lineamientos curriculares del Ministerio de Educación Nacional, para la educación danzaria en primaria y secundaria. Para su conocimiento, se incluyen estos lineamientos mas adelante.

Teniendo en cuenta que la proyección profesional es uno de los factores a tener en cuenta, cuando de planificar un proyecto educacional se trata, es importante considerar algunas características de los desarrollos profesionales de las tres principales manifestaciones de esta especialidad artística en Colombia. En primer lugar se debe considerar la danza folclórica por ser esta una expresión artística enormemente significativa dentro del patrimonio cultural vivo del país; a tal punto, que se podrían contar mas de tres mil grupos conformados al interior de instituciones educativas o como entidades privadas independientes, que presentan muy variados niveles de desarrollo. A

pesar de que existen agrupaciones de mucha trayectoria y se reconocen nombres como los de las maestras Delia Zapata Olivella, Sonia Osorio, Ligia Granados, etc.; es imposible pretender enumerar la cantidad de agrupaciones que realizan un destacado trabajo de investigación, recuperación y proyección folclórica de la danza colombiana. Sin embargo se pueden anotar algunas características que sintetizan la producción artística colombiana en este género de danza; principalmente se debe mencionar la inmensa diversidad que ofrece la danza folclórica en Colombia, partiendo de las cinco regiones y reconociendo en cada una de ellas un sinnúmero de ritmos, coreografías y dramaturgias, que aunque en ocasiones guardan alguna similitud generalmente pertenecen a bailes bien diferenciados por los conocedores. Otro elemento que determina en términos generales las coreografías folclóricas colombianas son los posibles caracteres argumentales que se presenta, encontrándose entonces danzas de laboreo, de cortejo amoroso, fúnebres, de celebración, y de riña principalmente. Finalmente es de destacar la riqueza dramática de las puestas en escena, que además de la composición coreográfica incluyen canto, texto, personajes y escenografía.

“Hay un enorme acervo musical y dancístico en Colombia, resultado también de nuestro caos. Ritmos y danzas de origen español y europeo se entremezclan con gaitas indígenas, flautas de millo y percusiones africanas. La riqueza dancística en Colombia es respetable y desconocida aún para nosotros mismos, porque tenemos un complejo de inferioridad, siempre hemos considerado que son estas formas menores y primitivas. Esto se debe también a la ausencia de rigor y disciplina en una sistematización de las técnicas, lo que ha contribuido a que, comparativamente con otras formas de danza y música en occidente, las nuestras no se desarrollen y permanezcan estancadas aunque paradójicamente se mantengan vivas y hagan parte de la vida cotidiana de nuestras comunidades. Estoy convencido de que esto tiene su origen sobre todo en una falta de educación en todos los frentes. Una educación reflexiva que nos sirva de espejo renovador para saber quiénes somos en realidad, para que lleguemos a ser algún día un punto de referencia para el resto del mundo; pero ante todo un punto de referencia para nosotros mismos” 39.

39 Restrepo, Álvaro. Lineamientos curriculares, Ministerio de Educación Nacional. Bogotá, Colombia 2003

Con respecto a la danza clásica, su aparición en el país esta relacionada con la influencia de los maestros extranjeros Cuarsevo y Pikieris, quienes iniciaron en Bogotá procesos de formación que mas tarde fueron tomando consistencia en lo que se llamó la escuela nacional de ballet y el ballet nacional. Este último desapareció hacia finales de los años ochenta, mucho después de que desapareciera el primero. Paralelamente a este proceso de carácter oficial, se iniciaron también experiencias de carácter privado en las principales ciudades del país, muchas de las cuales permanecen en la actualidad. Es de considerar las escuelas de ballet que se iniciaron en los setentas, en las ciudades de Bucaramanga y Cali, adscritas a entidades gubernamentales departamentales. En Bucaramanga el proyecto fue liderado por la maestra Sonia Arias Gómez y permaneció hasta 1994, año en que desaparece a consecuencia de una reforma en la organización estructural de la gobernación. El proyecto de Cali permanece vigente actualmente en la dirección de su creadora la maestra Gloria Castro, quien en su momento logro convertirlo en el colegio oficial de educación básica en ballet clásico Incolballet.

Incolballet es considerado actualmente como la institución colombiana de mayor nivel en la formación de bailarines clásicos, su carácter oficial le ha permitido desarrollar una labor que potencia el talento por encima de las circunstancias socioeconómicas de los estudiantes, y la convierte en el antecedente determinante de esta manifestación danzaria en el país. Lo anterior es demostrado con la compañía Ballet de Cali conformada por ex-alumnos, quienes durante muchos años representaron a Colombia en numerosos certámenes de esta disciplina. Actualmente y después de la desaparición de la compañía Ballet de Cali, algunos de los ex-alumnos de Incolballet y ex-bailarines de la compañía conformaron el Ballet Santiago de Cali, como una entidad privada que intenta continuar con la tradición de ballet clásico en la ciudad de Cali y el país.

Otra manifestación danzaria reconocida en Colombia es la danza contemporánea, que ubica sus inicios con el trabajo del maestro Jacinto Jaramillo, con el ballet cordillera que el dirigía y donde se desarrolla una propuesta eminentemente folclórica pero con la introducción de los criterios divulgados en Nueva York por Isadora Duncan. También se conocen otros indicios producidos a partir de fusiones experimentales del ballet con el teatro y el folclor, en las ciudades donde existieron escuelas de ballet; pero el alto

contenido de elementos propios de la técnica clásica era tan evidente, que se hacía difícil ubicar si estas experiencias eran danza neoclásica, teatro danza o propiamente danza contemporánea.

Hacia la segunda mitad de la década de los ochenta se podría decir que se establecen propuestas más definidas como danza contemporánea, influenciadas tal vez, por la información proveniente de Estados Unidos y Europa a través de bailarines colombianos que salían a formarse en el exterior, y de las compañías que visitaban el país en ocasión de los festivales internacionales de teatro. De esta época se conocen los trabajos de las compañías Triknia Kabelioz dirigida por Carlos Jaramillo, Gaudere Danza dirigida por Elsa Valbuena, el Ballet Nacional dirigido por Cristófer Fleming y los trabajos experimentales desarrollados por las escuelas de ballet en otras ciudades del país. En la década de los noventa aparecen nuevas agrupaciones de danza contemporánea, el programa de pregrado en danza contemporánea de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), el Festival Universitario de Danza Contemporánea y un reconocimiento nacional e internacional de la danza contemporánea colombiana, a través de directores como Álvaro Restrepo, Ricardo Rozo, Tino Fernández y Eugenio Cueto entre otros. Actualmente se está conformando una nueva generación de jóvenes coreógrafos liderada principalmente por egresados del programa de educación superior en danza contemporánea de la ASAB, y algunos bailarines que han estado formándose en escuelas de Europa y Estados Unidos.

2. LINEAMIENTOS CURRICULARES DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL, PARA LA EDUCACIÓN BÁSICA DE LA DANZA EN LAS ESCUELAS ESTATALES

Con las referencias anteriores es posible pasar a analizar algunas ideas, que frente a la educación en danza del país pueden ser significativas. Se puede comenzar hablando de los lineamientos curriculares que desde el Ministerio de Educación Nacional, se establecen con la idea de orientar la educación danzaria como una asignatura del área de artes en los planes y programas de las instituciones educativas. El Ministerio de Educación

Nacional, al proponer los lineamientos curriculares de la asignatura de danza, toma como referencia la necesidad de reconocer importancia a los procesos de desarrollo del movimiento, desde la concientización corporal y las posibilidades, expresivas, comunicativas, y de conocimiento involucradas en la acción educativa del proceso de enseñanza-aprendizaje. Así mismo se establecen orientaciones del proceso pedagógico en función de los desarrollos, corporales, sensoriales, motrices y culturales que se pueden alcanzar con la construcción de propuesta coherentes alrededor de este tema. A continuación se presentan los detalles de la propuesta tomados del documento oficial.

"Maestros y maestras: el rumbo de nuestro quehacer como educadores en danza está orientado por la ayuda que les podamos dar a niños y niñas para que den a luz sus metáforas corporales... para que llegando a ser poetas del movimiento iluminen el mundo... antes del comienzo y donde terminan las palabras... cada cual tiene un poema, un poema corporal..." 40

El movimiento que cada individuo realiza de manera tan particular cuando danza, nos lleva a evocar su cuerpo como un organismo viviente en el que se suceden juegos misteriosos de energías vitales. Un organismo que funciona rítmicamente, que tiene el poder de transmitir mediante símbolos de manera unificada y continua, los más profundos sentimientos y de presentar imágenes dinámicas expresivas para nuestro goce.

Las fuerzas secretas de la danza creadas por un bailarín mediante sus movimientos corporales y su gestualidad expresa sentidas vivencias y visiones del mundo que se aprecian en el siguiente relato que nos hace el antropólogo Reichel-Dolmatoff, refiriéndose al profundo sentido estético y religioso de los indígenas actuales: "Conocía un anciano sacerdote en la Sierra, que vivía solo en un viejo templo medio derruido. Pulía y brillaba sus adornos de oro y de tumbaga, arreglaba su gran penacho de plumas y luego, al son de una maraca se ponía a bailar alrededor del fuego. Me habló de sus cantos diciendo: a veces bailo como tigre; doy zarpazos al aire. Otras veces bailo como cangrejo. Digo en voz alta los nombres de los grandes mamos de tiempos antiguos. Tengo cascabeles.

40 Gómez, Ángela. maestra de danza. CASD Aldemar Rojas Plazas, Bogotá 2003

Cuando bailo así, el oro santo brilla y veo mi sombra enorme pasar por las paredes. Así bailaban los antiguos: con el oro, el oro santo"⁴¹.

La danza nos lleva también a evocar el pasado histórico-antropológico; escribe la maestra Gloria Castro Martínez, "la danza es tan antigua como el hombre mismo, los pueblos han transformado en danza ritmos internos, movimientos de los seres de la naturaleza, imágenes, símbolos acuñados por las diferentes tradiciones, pasajes de la vida cotidiana, canciones y composiciones musicales. Hay vestigios de formas simples y humildes de danza ritual en tiempos prehistóricos que se acompañaron con trajes, máscaras y decorados. Desde cuando la humanidad existe ha expresado sus sentimientos a través del movimiento. La danza es parte vital de la colectividad; celebrar acontecimientos especiales como son los nacimientos, las bodas, los entierros, la recolección de cosechas, la fundación de una maloca o el ruego por la lluvia, son los motivos de los bailes indígenas actuales y la base de las danzas folclóricas colombianas y del mundo" ⁴².

Aún en el contexto urbano de hoy los jóvenes se aíslan de la realidad de la vida convencional para vivir y expresarse en rituales danzarios en los que se sumergen en ritmos y mundos intensos alrededor de nuevas expresiones musicales. A las puertas del siglo XXI, los colombianos estamos conformados por pueblos y grupos que danzan para divertirse, para celebrar sus fiestas, y para honrar a sus difuntos.

Los Lineamientos e Indicadores de Logros de Procesos Curriculares que se sugieren para esta asignatura se proponen facilitar cambios culturales significativos en la comunidad educativa. Son un apoyo para desarrollar los Indicadores, publicados en la Resolución 2343 de 1996 que tienen como fuente los fundamentos y el texto de la Ley 115 de 1994. A través de proyectos pedagógicos estos Lineamientos de Educación en Danza se pueden articular fácilmente a otros procesos de formación artística como la educación en teatro para que los niños y niñas tengan la oportunidad de vivir y gozar su dimensión estética y de cualificar culturalmente cualquier campo del aprendizaje, además de tener

⁴¹ Reichel -Dolmatoff, Gerardo. Orfebrería y Chamanismo. Un estudio iconográfico del Museo del Oro, Ed. Colina, Medellín, 1990.

⁴² Castro, Gloria. Directora Incolballet. Cali 2003

experiencias artísticas integrales. Estos Lineamientos de Educación en Danza se consideran un apoyo para identificar un panorama del estado de la Educación en Danza en el contexto nacional y para trabajar sobre cuestiones pedagógicas y metodológicas que atañen a esta asignatura. La propuesta pedagógica comprende una metodología activa y flexible, mediante la cual se espera promover acciones educativas extraescolares de manera que la educación formal se revitalice con el apoyo de la educación no formal. Esta metodología es una herramienta pedagógica para invitar al maestro a desarrollar programas involucrando las expresiones culturales locales. Se espera que los docentes la enriquezcan a la luz de su propia práctica, diseñando currículos experimentales articulados al componente pedagógico de los Proyectos Educativos Institucionales.

Así que los maestros debemos estar alerta para mantener vivo el puente entre el ser biológico, emocional, social y cultural de nuestros estudiantes mediante una educación danzaria rigurosa, procurando ganar espacios en la institución escolar en los cuales niños y niñas refuercen su identidad personal y cultural, se sorprendan con el propio cuerpo danzante, sientan el deseo y la voluntad de cuidarse, de actuar sobre la vida de manera auténtica, de cultivar los vínculos afectivos y los lazos ancestrales que se comunican y expresan a través de la danza. Esta debe contribuir además a que las comunidades educativas colombianas desarrollen su sentido de pertenencia cultural en la trama de la interculturalidad que se vive en el mundo contemporáneo.

3. MOVIMIENTO, EXPRESIÓN Y COMUNICACIÓN

El ser humano necesita moverse para entrar en contacto consigo mismo, conocerse, estimarse, situarse ante los otros, conocer y transformar creativamente el mundo. La fuerza creativa es esencialmente el impulso motor que abre paso a lo maravilloso en nosotros, movimiento que se somete cuando la vida afectiva ha sido herida, afectando profundamente la autoestima y la sensibilidad hacia los demás. La posibilidad de movimiento expresivo se limita con frecuencia en la escuela y en el hogar debido a formas educativas autoritarias. El movimiento espontáneo también se frena debido a limitaciones espaciales a las que se ven forzados a veces los niños.

El ser humano, como ser gregario, necesita expresarse y comunicarse para madurar física, emocional, intelectual, social y culturalmente. Para intercambiar experiencias, reconocer intereses mutuos, llegar a acuerdos e identificar bienes. Para vivir y disfrutar la cultura. Pero con frecuencia la expresión sentida de niños y niñas es limitada en la escuela, en el hogar y en el ámbito comunitario; no se les escucha, se les ignora, se les descalifica o maltrata.

La necesidad de comunicación del ser humano se muestra, entre otras maneras, en el deseo de relacionarse armónicamente con otras personas compartiendo juegos de movimiento, ritmo y gestualidad en la danza. Por lo general, en los diferentes contextos culturales colombianos las personas se sienten inclinadas a la danza, movidas por la música o motivadas por un acentuado gozo de vivir que frecuentemente va unido al baile. En la danza cada uno se expresa con su propio estilo.

Puesto que niños y niñas necesitan conocerse, aceptarse, situarse y seleccionar entre los modelos familiares y sociales para llegar a ser ellos mismos en su singularidad y construir su propia vida comunitaria de maneras cada vez más armoniosas, es preciso que recurran a la danza, pues a través de ella afirman una posición, un estilo, una manera personal y particular de ser y de hacer. Tienen derecho a la danza porque tienen el derecho a la libertad de movimiento, de expresión y de comunicación.

4. DANZA Y EDUCACIÓN

Danzar bien requiere introspección profunda, autoafirmación, atención, interiorización rítmica, sensibilidad hacia las formas de movimiento y originalidad. No se deben separar los valores estéticos, artísticos y culturales de la danza como arte escénico del valor educativo que ésta contiene. En trabajos con estudiantes se ha comprobado cómo la educación en danza es una dialéctica permanente que los lleva a desarrollarse equilibradamente, propicia su salud psicológica (tan anhelada en las actuales circunstancias sociales del país), motiva su auto-valoración y enseña la comprensión y el respeto y ante todo la valoración del otro. Da sentido de trascendencia, de identidad, de

pertenencia, proporciona un marco orientador, necesidades éstas que, según Erich Fromm, se deben satisfacer para lograr la formación de una verdadera personalidad⁴³.

El hecho coreográfico "movimiento expresivo ritmo-plástico del cuerpo"⁴⁴ implica una interacción permanente entre procesos físicos, psíquicos superiores y circunstancias ambientales, sociales y culturales. El movimiento danzario exige toma de conciencia del propio cuerpo, de su unidad orgánica, del espacio que ocupa y del tiempo en que se mueve. En la base de esta tarea se encuentra el desarrollo psico-motriz. Con respecto a la psico-motricidad, nos dice la profesora Josefa Lora que ésta consiste en el conjunto de experiencias corporales que conducen a la toma de conciencia de sí mismo en óptima relación con las circunstancias particulares, con el objeto de incrementar la disponibilidad para actuar con eficacia y seguridad frente a cualquier situación que le planteen la vida y particularmente, los aprendizajes escolares. Al ejercitar el movimiento espontáneo del niño esta actividad contribuirá a desarrollar una personalidad libre, crítica y creadora, que ha de conducirlo con facilidad a su realización plena como ser individual y social⁴⁵.

La Educación Física así como la Educación en Danza se propone cultivar cualidades del movimiento y del desarrollo físico y psico-emocional del estudiante, son ambas proyecciones estéticas de la actividad; pero la educación en danza es ante todo una disciplina artística. De hecho, como arte, expresa sentimientos, ideas, visiones, relaciones, juegos del pensamiento y del corazón, mediante un lenguaje simbólico particular para darle un sentido a la vida y a la condición humana.

Por lo tanto, so pena de una carencia de integración global, de una expresividad frustrada o transformada en agresión, de una imaginación pobre, niños y niñas deben tener acceso a esta forma particular de expresión y de organización simbólica del universo. La educación en danza debe tener su sitio evidente en los Proyectos Educativos Institucionales.

43 Citado por Ángela Gómez, op.cit.

44 González, James. Aportes para la elaboración de los Lineamientos en danza, Armenia, Quindío.1996.

45 Josefa Lora, en documento de Ángela Gómez, tomado de conferencia dictada en el "Primer encuentro Latinoamericano de danza por parejas", Bogotá, 1990.

5. EL CONOCIMIENTO POR LA DANZA

Es difícil hacer una propuesta pedagógica favoreciendo el completo desarrollo del niño y de sus facultades creativas danzarias. Sin embargo, se debe considerar que "el impulso creador e investigativo es inherente a todo ser humano; para su correcto desarrollo, debe ser cultivado cuidadosamente, la persona como ser sensible y comunicativa debe poder y querer expresarse integralmente con el cuerpo, la voz, la música, el juego teatral, la plástica..."⁴⁶.

En la educación en danza, todo ejercicio puede suscitar la expresión de las fuerzas afectivas imaginativas de cada uno, el disfrute y el dominio técnico del movimiento corporal expresivo, el interés por los conceptos propios de la danza y la valoración del trabajo en equipo y del medio cultural. Los mismos componentes del movimiento, así como la música, los personajes y las situaciones, pueden servir de pretexto al acto simbólico, a la expresión personal creativa.

En danza se usan metáforas que aluden a la vida, que se refieren a la compleja síntesis de la vida interior que identifica a cada uno y cada una, a su naturaleza expresiva y a su tradición. Metáforas que manifiestan la complejidad y la riqueza de los sentimientos y respuestas que damos a la vida de la que somos parte; sus ritmos, su organización, tensiones, distensiones y posibles dimensiones anímicas. Se conoce más sobre el movimiento mismo: nos sensibilizamos a la vida vibrante en torno nuestro. En la experimentación misma de la danza se adquieren conocimientos sobre el esquema corporal, las facultades perceptivas, la orientación espacio-temporal, el ritmo y la simbología del gesto entre otros.

En la educación en danza se conoce mediante el pensamiento reflexivo. Por ejemplo se reflexiona acerca de causas, efectos y características del movimiento, aspectos de anatomía y fisiología, de salud física y mental, elementos conceptuales y técnicos de este arte, formas de comunicación corporal no verbal y aspectos de la cultura y de la historia.

⁴⁶ Arias Sonia, en Apuntes para la construcción de los Lineamientos de Educación en Danza. Bucaramanga, 1995.

*“Tal vez no lo sabes aún, pero la danza existe en tí, en todo momento. Basta con escuchar, mirar, sentir. También existe fuera de ti, en la naturaleza, en la gente que te rodea, en todo lo que forma parte de la vida”*⁴⁷.

Educación Corporal: La educación corporal debe estar continuamente ligada a la conciencia perceptiva de las diversas formas de movimiento del propio cuerpo. Sólo cuando se aprende a percibir sin temor la particularidad sensorial y expresiva del cuerpo, lo tocan las experiencias unificadamente y no de manera puramente funcional y mecánica. Cada grupo cultural y cada ser tienen una manera particular de aprender a sentir la armonía y los ritmos del cuerpo. La pedagogía de la danza, comprende la conciencia de la propia estructura, de la actitud o posición, de la respiración, de los movimientos, los ritmos y la gestualidad.

Educación Sensorial: Las percepciones cinéticas, del equilibrio, visuales, auditivas y táctiles, particularmente ejercitadas en la danza, están íntimamente ligadas a sensaciones y emociones placenteras o dolorosas en la vida de los individuos y a la valoración que se les da en los contextos culturales particulares. Estas percepciones maduran progresivamente con respecto a la edad cronológica y en condiciones afectivas, físicas, educativas y sociales favorables. Son factibles de desarrollarse, se les puede hacer seguimiento y evaluación. Por ejemplo, evocar la imagen del propio cuerpo móvil representando una acción es un indicador de maduración perceptiva global. Es indicador de maduración sensorial, por ejemplo, la postura correcta e indicadora del desarrollo sensible, la expresividad auténtica en la representación o la actitud respetuosa y armónica en la interacción con los demás. El niño puede recibir impresiones cinestésicas, acústicas, visuales, táctiles. Puede diferenciarlas, notar su influjo, describirlo y reaccionar a él de manera espontánea o intencional, formándose una noción de la experiencia vivida. Nociones éstas que, si se reflexionan secuencial y gradualmente, enriquecen la experiencia sensible. A continuación se presentan algunos criterios que establece el ministerio de educación nacional colombiano, en los lineamientos curriculares para la educación en danza, en los programas formales de educación básica.

⁴⁷ Kobmson, Jacqueline. La danza y el niño. pp 76. Ed. Paidós, Barcelona 1987

Educación del Movimiento: Todo movimiento danzario puede ser aprendido, renovado o inventado. Según Rudolf Von Laban, todos los movimientos de la vida cotidiana, los del trabajo y también los de la danza son referibles a cinco actividades corporales básicas:

- ✓ *Posición:* aparente inmovilidad exterior en actitud de rigidez, en relajamiento o laxitud o en una momentánea quietud en tensión equilibrada.
- ✓ *Géstica:* movimiento de partes del cuerpo que no sostienen el peso total de éste, movimientos de interrumpida o ininterrumpida gestualidad corporal. Por ejemplo el ademán de un abrazo, media rotación del tronco hacia un lado y de la cabeza hacia otro, cabecear, encogerse de hombros, señalar con la mano, balancear el pie.
- ✓ *Rotación:* giro de todo el cuerpo sobre un eje, el equilibrio.
- ✓ *Locomoción:* movimiento continuado de un lugar a otro, ya sea con pasos, brincando, rodando sobre el suelo, deslizándose, arrastrándose o haciendo la rueda.
- ✓ *Elevación:* erguimiento, acción de levantarse, salto; todos los movimientos que actúan en sentido contrario a la ley de gravedad. 48

En los niños de pocos años la materia prima procederá de los movimientos naturales de los juegos propios de su edad, correr, saltar, trotar, representar personajes y de temas fantásticos, hacer percusión corporal, etc. A la educación preescolar y escolar la danza le plantea la misión de desarrollar el potencial cinético existente en el niño y de motivarlo a observar e imitar las formas de movimiento que se dan en la naturaleza y en su entorno urbano, así como a reconocer su propio cuerpo en el espacio y sus propios ritmos. A variar y refinar luego ese potencial de manera individual y grupal, respondiendo a un propósito coreográfico.

48 Laban, Rudolf. Danza educativa moderna. Ed. Revolucionaria 1987

En el trabajo con los jóvenes y los adultos, se incluyen las prácticas técnico-corporales de los diferentes movimientos y estilos de danza, pues tanto el ballet clásico como la danza moderna, los bailes populares, el jazz, los bailes de sociedad, las danzas cortesanas poseen su propio vocabulario de movimientos y figuras. Los aspectos físicos del movimiento se pueden trabajar en coordinación con los profesores de educación física, biología y de educación ambiental.

Educación y Medio Cultural: En los diferentes pueblos y a través del tiempo, las danzas han estado íntimamente ligadas a profundas necesidades expresivas y culturales. En los grupos indígenas colombianos en los que se conserva una antiquísima tradición, "se canta para danzar colectivamente, la estructura del canto corresponde a la estructura de la danza y responde a sentimientos y formas definidas que implican la integración de la comunidad. La disposición natural del movimiento corporal, el pie descansa y se empina naturalmente, en armonía con su ritmo biológico, con su espíritu y con su entorno"⁴⁹.

Los hombres y las mujeres de la etnia afrocolombiana aún en el andar transmiten el pulso melodioso y misterioso del cuerpo. La danza juega en la población mestiza de este país un papel esencial en las celebraciones rituales ancestrales, en festivales, en carnavales tradicionales y fiestas populares y en celebraciones familiares y de amistad.

La representación de juegos y rondas, de las danzas tradicionales, de la danza clásica o de coreografías contemporáneas, corresponde a la puesta en escena de significativos símbolos acuñados por las distintas culturas. La conciencia histórica de las expresiones danzarias de los distintos pueblos le dan perspectiva cultural a la educación en danza. "Retomar aires tradicionales o folclóricos propicia la búsqueda de la identidad, el amor por lo propio y la oportunidad de formar grupos con proyección extraescolar que identifiquen su región, capaces de representar una localidad, un municipio, un departamento o el país, mediante procesos solidarios y comprometidos con el quehacer cultural"⁵⁰.

49 Useche de Quiñones, Ofelia y Quiñones Jesús A., Educación artística integral en educación básica y media vocacional. Ensayo. Bogotá, 1996.

50 González, James. Aportes para la elaboración de los Lineamientos en danza, Armenia, Quindío.1996.

6. EL LENGUAJE DE LA DANZA

En el lenguaje coreográfico se combinan impulsos internos, posiciones del cuerpo, movimientos rítmicos y gestualidad, para simbolizar individual y colectivamente sentimientos y situaciones en el espacio y en el tiempo. Son elementos propios del lenguaje danzario: el dinamismo interior, espacio imaginario; evocaciones de juegos expresivos, tradicionales o fantásticos, de retahílas rítmicas de rondas; de gestos que representan sentimientos; de movimientos corporales inventados; memoria de experiencias propias y de otros, de movimientos de la naturaleza, evocaciones de construcciones coreográficas, de formas de danza.

7. ELEMENTOS ESPACIALES Y TEMPORALES

Equilibrio Estático: El sujeto mantiene el equilibrio corporal sin desplazamiento, en el que además es necesaria la interiorización de sensaciones relativas a las diferentes partes del cuerpo y a la sensación global del mismo. Energía, tensión, relajamiento, respiración, conciencia del cuerpo, del eje de gravedad y de la base de sustentación, mantenimiento de la postura, contracción muscular, sensaciones plantares.

Equilibrio Dinámico: El sujeto mantiene en todo momento su equilibrio dentro del movimiento, es el más simple de realizar, en éste está en juego la acción inconsciente como la marcha, la carrera, el salto"⁵¹.

Es la actividad espontánea que se observa en el juego: el tono, la motricidad global, la postura corporal, el equilibrio, la coordinación, la adquisición de movimientos con ritmos incorporados, la lateralidad; orientación (de frente, de espalda, de lado, relación escenario público); dirección (subir, bajar, encima, debajo, adelante, atrás, diagonal...); lugar (aquí, allá, en otra parte, dónde estoy, dónde está el otro); niveles (alto, medio, bajo); flujo, acento, grafismo (formas, volúmenes, trazado del cuerpo); desde el lugar que ocupan el

51 Muñoz Castro, Ivonne. Importancia de la psicomotricidad en el desarrollo neuromaduracional del niño, estudio comparativo p. 12-68. Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali 1995.

individuo y la pareja hasta el de los otros, en otros lugares de la región, del país, del mundo.

Coordinación: Es la posibilidad de contraer grupos musculares diferentes, independientes los unos de los otros, implicando la inhibición de ciertos grupos musculares y la posibilidad de disociación de otros. Una buena coordinación implica una buena modulación de tono y una buena estructuración espacio temporal.

Ritmo: *"El ritmo del movimiento está dado precisamente por la organización temporal de las distintas secuencias del movimiento. Así, la ordenada sucesión de tiempos es mucho mayor que la de sus características puramente espaciales o topográficas. Puede afirmarse que una cabal educación de la percepción temporal propende por el desarrollo de la buena coordinación psicomotora"*⁵².

Ritmo Auditivo y Corporal: Implica escuchar, educarnos auditivamente en la producción y reproducción rítmica. Percepción del tiempo, secuencias de tiempo a diferentes velocidades con diferentes acentos, amplitud rítmica, desplazamiento (tiempos musicales, compases, acentos marcados, recorridos, antes, después), figuración rítmica de vivencias de la naturaleza, del propio cuerpo, de las tradiciones locales, regionales y universales.

Las cualidades del movimiento están estrechamente ligadas a la energía; pesado o liviano, fluctuante, resbaladizo, acariciador, tajante, sostenido, brusco etc., se identifican en el trabajo mismo.

El estudio de pasos de danza y de diferentes encadenamientos es una síntesis y una aplicación de los elementos constitutivos del lenguaje de la danza ya mencionados. Combinaciones de complejidad creciente de estos elementos pueden aprenderse a partir de juegos dinámicos asociados a la noción de velocidad, de dirección, etc.

⁵² Muñoz Castro, Ivonne. Importancia de la psicomotricidad en el desarrollo neuromaduracional del niño, estudio comparativo p. 12-68. Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali 1995.

La condición ideal sería que pasos y encadenamientos no fueran un fin en sí mismos, ni un depósito de fórmulas, sino un soporte puntual del perfeccionamiento de un habla corporal, de un estilo personal. Máxime cuando ciertos pasos forman parte del patrimonio local, nacional y universal de la danza.

*"Si los niños nuestros bailaran, cantaran, hicieran de su escuela un parque de diversiones, esa escuela se volvería una explosión de vitalidad...y entonces no habría más violencia, porque uno se vuelve violento cuando descubre que los que lo rodean no lo reconocen"*⁵³.

8. LOGRO GENERAL ESPERADO

- Se considera que estudiantes egresados de una institución en la que sistemáticamente se ha estudiado danza como un área del currículo (no se refiere a colegios con especialización en danza que tienen sus propias metas) conciben la danza como un fenómeno jubiloso de su vida cotidiana y aprovechan las ocasiones que se les ofrecen para bailar.
- Tanto educandos como educadores descubren y desarrollan capacidades expresivas y creativas del movimiento corporal de manera lúdica, autónoma, reflexiva y comprensiva del medio cultural; desarrollan una acción de enseñanza-aprendizaje participativa e investigativa que promueve climas de confianza y respeto entre los miembros de la comunidad educativa.
- Emplean la danza como un medio para dar forma a sus propias representaciones ideas o actos imaginativos e imitativos de fenómenos de la naturaleza y de su entorno en general. Describen el contenido, forma, expresión y ejecución de la danza y establecen vinculación con otros fenómenos de la vida, como la forma en que se mueve el mundo que los rodea.

⁵³ García Márquez, Gabriel. Un manual para ser niño, p.29. MEN 1996.

- Saben que la danza se puede poner en notación, han hecho intentos propios en tal sentido y pueden apuntar y leer notaciones sumamente fáciles (formaciones de grupos, direcciones, ritmos de pasos coreográficos).
- Pueden describir con sus propias palabras el juego coreográfico (improvisaciones y formas de danza ya fijadas). Reconocen y determinan, tanto en lo musical como en lo coreográfico, procesos formales sencillos (rondó, canon etc).
- Aprecian las representaciones de calidad. Tienen nociones del origen histórico de la danza. Conocen la historia de distintas danzas recibidas tanto de su tradición como de otras tradiciones. Seleccionan aspectos de este arte que les gusta, se interesan por indagar y escribir sobre la danza, están en capacidad de argumentar sobre la puesta en escena de una obra y en general de hacer JUICIOS de valor sobre ejecuciones danzarias.

9. LOGROS ESPERADOS POR PROCESOS

9.1. Proceso contemplativo. Implica:

- Desarrollo perceptivo de las propias evocaciones y fantasías sobre las formas y movimientos de la naturaleza, de los demás, de las cosas y de la producción dancística del contexto particular.
- Apertura al diálogo, cambios y generación de actitudes hacia la dinámica expresiva propia y del entorno.

9.2. Transformación simbólica de la interacción con el mundo. Contiene:

- ↳ Desarrollo expresivo de sensaciones, sentimientos e ideas a través de metáforas y símbolos dancísticos, mediante la expresión corporal.
- ↳ Desarrollo de habilidades comunicativas que impliquen dominio técnico y tecnológico.

9.3. Proceso reflexivo

- Construcción y reconocimiento de nociones, conceptos y formas coreográficas- expresivas propias de la expresión corporal y la danza.
- Desarrollo de habilidades para conceptualizar.

9.4. Proceso valorativo

- ⊗ Formación del juicio apreciativo de la producción dancística propia, del grupo al que se pertenece, de otros pueblos, en una perspectiva histórica.
- ⊗ Comprensión y aprecio de la calidad de la interacción con el mundo natural, social y cultural.

10. RECOMENDACIONES PEDAGÓGICAS Y METODOLÓGICAS

Para orientar el trabajo en las escuelas, podemos valemos de una clasificación de la danza como la que se comenta a continuación, de acuerdo con las edades de los escolares:

El equipo que elaboro el material presentado, recomienda trabajar con los niños menores de tres años en la estimulación temprana de su motricidad y en el desarrollo perceptivo de sus movimientos y los de los demás. Esto por medio de juegos rítmicos y de ubicación espacial y temporal y ejercicios de coordinación ojo-mano, ojo-pie. Se sugiere trabajar con preescolar en procesos de aprendizaje, lúdicos e imitativos, con métodos experimentales del movimiento, del sonido, del dibujo, de la expresión corporal, de la escenografía. Que los contenidos de estudio sean las formas y volúmenes de los objetos, los gestos, los espacios reales e imaginarios y los diferentes componentes del movimiento (tensión, relajación, respiración, equilibrio), los cuales se trabajarían en el ejercicio de música infantil y de juegos rítmicos.

De los 5 a 9 años de edad, danza libre y espontánea, pre-danza, movimientos expresivos de la propia inventiva; imitación y apreciación de la dinámica de la naturaleza y

de los animales, de las expresiones de los otros, juegos y rondas. Recreaciones en torno a las fiestas religiosas a través de juegos coreográficos, de mitos y fábulas. Iniciación al manejo de la cerámica, la cestería, la orfebrería y la pintura y manejo de instrumentos musicales folclóricos sencillos en función del conocimiento de las formas y movimientos de la naturaleza. En este nivel se brinda a los estudiantes la posibilidad de plasmar en sus movimientos sus propias imágenes, su personalidad, su emotividad, su originalidad y su energía emocional.

Entre 9 y 14 años de edad. Juegos coreográficos con variedad de ritmos, celebraciones religiosas de mayor complejidad y representaciones de creación colectiva, de las tradiciones populares propias y de otros pueblos. Se sugiere desarrollar este nivel en dos fases simultáneas: a) Educación del movimiento, con base en el desarrollo de las condiciones físicas, emocionales y cognitivas del alumno; en su habilidad para percibir y vivenciar el movimiento, en sus habilidades motrices, su capacidad corporal expresiva, etc. b) Formas de la danza, como: danza creativa, formas de danza creadas por los mismos niños, con o sin profesor. Ceremonial relativo a la celebración de rituales sagrados y de acontecimientos especiales, como el nacimiento, la construcción de viviendas, ciclos temporales, las enfermedades, el casamiento, la muerte etc. La danza social o popular hace parte de la vida social, recreativa, sin reglas, espontánea, la que ven los niños en las reuniones sociales, en las fiestas. Danza teatral, se presenta en espectáculos, festejos populares, para recrear al público en espacios al aire libre (parques, calles..) o en centros culturales o como parte de otros eventos artísticos. Danza tradicional heredada; danzas de la tradición local, incluyen danzas infantiles, sociales, teatrales, ceremoniales. Sus reglas han sido acuñadas por los ancestros y se siguen respetando. No es ésta una clasificación rígida de las formas dancísticas; se menciona como una posible ayuda para el docente en el desarrollo de su labor. La historia y el contexto cultural de estos eventos se investigan a través del conocimiento literario de coplas y leyendas y del trabajo más exhaustivo de las técnicas artesanales introducidas en los niveles anteriores. Además se introducen el huso y el telar, se investiga acerca de los trajes típicos de cada danza y las costumbres y alimentos de cada región.

Entre los 14 y 18 años de edad. Montajes coreográficos de danzas de las tradiciones de las distintas regiones de Colombia o de otros países; de danza clásica y de danza contemporánea, con aportes expresivos gestuales y coreográficos de los alumnos y alumnas. En este nivel se espera que el estudiante tenga un dominio técnico que le permita transmitir sus emociones, sentimientos e ideas danzarias con autonomía y estilo propio, con herramientas de los montajes enumerados. Su trabajo artístico debe denotar conocimiento de su contexto cultural particular y conciencia histórica. Muestra que sabe sobre danzas sacras y profanas de las regiones del país, la geografía, la forma de vivienda popular, los lugares donde se realizan las celebraciones. Se amplía el conocimiento de las formas de manufactura vistas hasta el momento (cerámica, cestería, orfebrería, cocina, trajes, instrumentos), de la tradición oral y la literatura de las regiones y se incluyen además investigaciones acerca de las plantas medicinales y la medicina popular.

Además se sugiere ampliar el manejo de telares, la preparación y utilización de tintes y colorantes y continuar con las prácticas artesanales que se han venido desarrollando a lo largo de toda la formación. También se hace la sugerencia de investigar acerca de la celebración navideña tradicional, trabajar en la elaboración de pesebres, en el montaje de villancicos y en la organización de novenas de aguinaldos.

Estos niveles deben funcionar como un sistema de vasos comunicantes; en cualquier nivel se pueden manejar cada una y todas estas formas de danza teniendo en cuenta necesidades, intereses y posibilidades según las regiones, las condiciones socio-culturales, los recursos y expectativas de las instituciones.

Como se puede apreciar en los conceptos presentados anteriormente, la dirección nacional de la educación en Colombia intenta plantear orientaciones metodológicas amplias, con respecto a la educación dancística como una asignatura del área artística, en los programas regulares de educación básica. Es de anotar que en todo el documento, no se encuentran referencias con respecto a la necesidad de formular un concepto de movimiento corporal. Estas orientaciones son tenidas en cuenta en el presente trabajo, puesto que de alguna manera deben establecer vínculo con los demás procesos de educación dancística del país, inclusive con el programa de pregrado que analiza esta

investigación. Vale la pena hacer la aclaración de que en el país existen dos proyectos muy significativos en educación danzaría, que se encuentran en el rango de edades de la educación básica, pero sus desarrollos tienen una intención muy diferente. El primero de ellos es Incolballet de Cali que se mencionó anteriormente por su importancia en el desarrollo del ballet clásico, y que aunque es una institución educativa formal su objetivo varía, puesto que está encaminado a la formación de bailarines profesionales. Por esta razón no se puede considerar para esta institución, los mismos criterios que el ministerio presenta para la generalidad de instituciones educativas del país. Esto mismo sucede con el Colegio Del Cuerpo en Cartagena, que funciona como un proyecto educativo informal, y ofrece formación de bailarines en danza contemporánea, a jóvenes que reciben la educación básica formal en otras instituciones.

CAPITULO III

EL MOVIMIENTO, UN CONCEPTO INTERDISCIPLINARIO EN LA CREACIÓN DE DANZA CONTEMPORANEA UNIVERSITARIA

El mundo de hoy con un desarrollo tecnológico evidenciado en el uso de los medios sistematizados de información y comunicación, presenta un panorama cada vez mas amplio de posibilidades para la coordinación de todo tipo de procesos, esta situación se expresa en una manera distinta de entender los conceptos, implicando coordinaciones y concentraciones expandidas a niveles insospechados, encargadas de establecer las bases de las realizaciones.

El movimiento corporal humano es uno de estos conceptos, y puede funcionar como vinculo de la danza contemporánea con el patrimonio del conocimiento humano, pero para explorarlo de esta manera es necesario aproximarse a él con una visión interdisciplinaria, que permita considerarlo desde su ubicación particular en la danza, pero en interrelación con infinitos criterios multiversales del mismo. La comprensión adecuada del concepto desde ésta postura, requiere que se establezcan *“niveles o reflejos del mismo en aproximaciones relativas y recursivas que evolucionen el grado de complejidad del mismo”*⁵⁴. Al reconocer el concepto de movimiento como esencia, sustento y fundamento de la danza, es imposible evitar aceptar que no siempre ha contado con una interpretación que le permita establecerse como elemento integrador del conocimiento en la educación para la danza.

Las anteriores razones incitan la elaboración de una estructura de conceptos sobre el movimiento corporal humano, con el apoyo de algunos criterios teóricos del C. S. Peirce. En esta dirección lo que interesa específicamente es la *“arquitectónica global”*⁵⁵, como una estructura general para caracterizar el concepto. La propuesta radica en ver el movimiento corporal humano como una expresión con características de continuo. Para elaborar una estructura de conceptos con las características de la *“arquitectónica global”*⁵⁶ de Pierce, se hace un acercamiento a procesos de *“decantación y simplificación”*⁵⁷ que permitan, referirse al concepto de movimiento desde otros ámbitos posibles.

54 Zalamea, Fernando. “El Continuo Perciano”. Editorial Universidad Nacional. Bogota, Colombia 2001.

55 Iden

56 Iden

57 Iden

“La obra global de Peirce proporciona un sofisticado arsenal instrumental de cruce entre los más aparentemente desconexos campos de la cultura, y abre así la posibilidad muy concreta y real de reconstruir un verdadero continuo general del saber, mas allá de las de las disyunciones a ultranza forzadas por las subdivisiones disciplinarias y las “pseudo-filosofías” localistas típicas del siglo XX⁵⁸”

De acuerdo con lo anteriormente expuesto, se hace referencia al concepto de movimiento, planteando una estructura de unidades dialécticas triádicas que conforman lo que podría llamarse una “arquitectónica”⁵⁹ del concepto de movimiento. La propuesta general del concepto se establece mediante tres “enclaves estructurales”⁶⁰ conformados por los componentes, los niveles, y las dimensiones del concepto de movimiento. Estos tres enclaves permiten desatar procesos diferenciales de realización del concepto de movimiento, mediante el análisis de cada uno de los tres factores que determinan cada enclave. El primer enclave se establece con la unidad dialéctica triádica que sintetiza los componentes del movimiento, y está constituido por los conceptos de cuerpo, espacio y tiempo; de la misma manera, el micro-movimiento, el macro-movimiento y el mezo-movimiento constituyen el segundo enclave, el cual se refiere a los niveles del movimiento; y finalmente las dimensiones del movimiento corporal humano se expresan desde el bio-movimiento, el psico-movimiento y el socio-movimiento.

58 Iden

59 Iden

60 Iden

1. COMPONENTES DEL CONCEPTO DE MOVIMIENTO, EN RELACIÓN CON LA DANZA

El movimiento es considerado por la ciencia moderna como un “fenómeno físico que se define como todo cambio de posición que experimentan los cuerpos en el espacio, con respecto al tiempo y a un punto de referencia, variando la distancia de dicho cuerpo con respecto a ese punto o sistema de referencia, describiendo una trayectoria. Para producir movimiento es necesaria una intensidad de interacción o intercambio de energía que sobrepase un determinado umbral”⁶¹. Así mismo desde la filosofía, el materialismo dialéctico aporta una completa definición del movimiento que servirá como punto de partida para las ideas expuestas en este trabajo.

“Al conocer el mundo que nos rodea, vemos que en él no hay nada absolutamente inmóvil e inmutable, que todo está en movimiento y pasa de unas formas a otras. En todos los objetos materiales tiene lugar el movimiento de las partículas elementales, de los átomos y las moléculas; cada objeto se encuentra en acción recíproca con el mundo circundante, y esta interacción lleva implícito movimiento de uno y otro tipo. Cualquier cuerpo, incluso el que se halla en reposo con relación a la Tierra, se mueve junto con ella alrededor del Sol y junto con el Sol, respecto a otros astros de la Galaxia; esta última se desplaza con relación a otros sistemas estelares. El equilibrio, el reposo y la inmovilidad absolutos no existen en ninguna parte; todo reposo y todo equilibrio son relativos, son un estado determinado del movimiento. Tomado en su aspecto más general, el movimiento es idéntico a todo cambio, a cualquier transición de un estado a otro. El movimiento es un atributo universal, una forma de existencia de la materia. En el mundo no puede haber materia sin movimiento, de la misma manera que no hay movimiento sin materia”⁶².

⁶¹ Enciclopedia Libre Universal en Español, Universidad de Sevilla, España. 1965

⁶² Konstantinov, F. B. Los Fundamentos de La filosofía marxista. Imprenta Nacional de Cuba. La Habana, 1977.

Las anteriores definiciones sugieren claramente los múltiples significados y connotaciones que podrían asociarse de alguna manera con la danza, puesto que el movimiento, como quiera que se defina es el sustento fundamental de esta disciplina artística. Sin embargo en los proyectos educativos de formación para la danza, generalmente, se asumen consideraciones eminentemente empíricas, prácticas y cotidianas sobre el movimiento corporal; que no estimulan la reflexión del estudiante de danza sobre otras áreas o disciplinas del conocimiento y la actividad humana. La danza contemporánea, surge en un momento histórico en el que las relaciones entre diferentes disciplinas son usuales y necesarias, lo cual constituye la razón que hace imprescindible la formulación de conceptos integradores alrededor de ella.

El movimiento es la base fundamental de la danza y su conceptualización deber ser el punto de partida para cualquier programa de educación en esta disciplina, sin embargo el manejo práctico y cotidiano de este concepto en las actividades danzarias, no ha permitido su desarrollo, profundización e incorporación a los programas de formación. El concepto de movimiento ha tenido un desarrollo pronunciado desde las ciencias naturales en la física, y existe suficiente información conceptual sobre el término desde la filosofía y la sociología, especialmente en lo referente a movimientos y movilidad social. Pero aunque estas aproximaciones al concepto de movimiento podrían sugerir posibilidades interdisciplinarias para abordarlas desde la danza, en la práctica se ven como entidades distantes. Sin embargo, la estructura de una conceptualización suficientemente amplia del movimiento reduce estas distancias para visualizar así las múltiples relaciones posibles entre la danza y otras manifestaciones del conocimiento y la actividad humana. En este orden de ideas la propuesta explora un concepto del movimiento humano con la suficiente amplitud para establecer múltiples relaciones con diversas áreas del conocimiento, disciplinas de estudio, o actividades humanas; un concepto del movimiento humano con características estructurales sintéticas que faciliten la comprensión del mismo.

El movimiento del cuerpo es la base fundamental de la danza, y también lo es de la vida, así como no podríamos imaginar una danza estática tampoco es posible considerar una vida sin movimiento.

Esta primera afirmación expresa el sentido amplio que se quiere dinamizar con esta propuesta, y es una invitación para darle piso conceptual a planteamientos definitivos en la danza contemporánea.

Como se sabe, la danza contemporánea establece una revolución en la danza académica y escénica puesto que surge en oposición a criterios tradicionales, cerrados y excluyentes de una danza prejuiciosa que contemplaba un solo paradigma. La danza contemporánea plantea la posibilidad de la diversidad, reconociendo que a partir de infinitas maneras de moverse se puede crear en danza, y es quizás esta la síntesis conceptual de esta manifestación puesto que recoge su excepcional valor. *La motivación fundamental de la danza contemporánea, es la búsqueda constante de nuevas maneras de moverse, en la necesidad de cambiar constantemente y no permanecer copiando o repitiendo movimientos preconcebidos.*

Los criterios de la danza contemporánea rompen con ideas excluyentes en la tradición danzaria escénica o académica, por que al aceptar la diversidad en los biotipos corporales, los ritmos, los temas, las puestas escénicas, las músicas, etc.; promueve también la fusión de diferentes expresiones, géneros y estilos, como una característica general en la creación contemporánea en todas las disciplinas artísticas. Como se puede ver, en la danza contemporánea se estimulan las ideas sobre una amplia conceptualización del movimiento, una conceptualización que va mas allá de lo que se entiende cotidianamente, permitiendo evidenciar que soñar, pensar, dormir, comer, saludar, abrazar, etc. también son movimientos y podrían ser usados en la danza. Cuando se manifiesta que todo movimiento puede ser usado como materia prima en la creación de danza contemporánea, no solo se estimula la ampliación del concepto de movimiento. También se reconoce en cada bailarín y por supuesto en cada ser humano, una manera particular de ejecutar el movimiento, con una significación y humanidad particulares que

aproximan el danzar y el vivir. Es decir *danzamos como nos movemos al vivir, y vivimos como nos movemos al danzar.*

Llegar a una consideración amplia del movimiento no debería revestir mayor complejidad, puesto que difícilmente se puede negar que todo lo que se hace es movimiento y que en la manera de moverse se imprimen individualidades; otra cosa muy distinta es comprender verdaderamente los alcances de esta afirmación, logrando incorporarla a la vida cotidiana y a una acción profesional como artistas de la danza. En un intento por contribuir con esa necesaria profundización y comprensión del concepto de movimiento, se presenta en este trabajo un acercamiento a conceptos considerados como componentes fundamentales del movimiento, ellos son: *el cuerpo* u objeto de movimiento; *el espacio* o lugar donde se realiza el movimiento; y *el tiempo* o momento en que se da el movimiento.

1.1. El Cuerpo

La conceptualización del cuerpo humano en la cotidianidad difícilmente va más allá de una consideración orgánica o biológica, cuando se hacen referencias a él seguramente se relaciona con sistemas orgánicos, órganos o consideraciones de medición, clasificación e identificación como talla, peso, contextura, etc.; evidentemente estos criterios sobre el cuerpo tienen una importancia innegable, por que finalmente tiene que existir una concreción orgánica del cuerpo para que exista cualquier dimensión humana, sin embargo la dimensión orgánica no es lo único que lo constituye, sino todo lo que a partir de ella se desarrolla, es decir: los sueños, las emociones, las experiencias entre muchas otras cosas que determinan al cuerpo, y por ende determinan sus maneras particulares de moverse. Las maneras de moverse, no son más que las formas en que los límites, los alcances y las características particulares del cuerpo, se constituyen en términos discursivos y se relacionan con elementos estéticos, científicos, legales, religiosos, morales, sociales y psicológicos.

*“la carne no es materia, no es espíritu, no es sustancia. Será necesario, para designarla, el viejo termino de elemento, en el sentido en que se empleaba para hablar del agua, del aire, de la tierra y del fuego... la carne es, en ese sentido un elemento del ser”*⁶³

El concepto de cuerpo es una construcción en la cual confluyen la filosofía, la cultura, la memoria y el poder. Ese acto de presencia en el mundo es determinante: se tiene conciencia del espacio por que se ocupa un espacio; constantemente se evidencia el condicionamiento a que somete un cuerpo determinado en la percepción del tiempo y a partir de contenidos que proyecta de si mismo, de su autorreconocimiento, de su afirmación o negación, de sus procesos y de sus limitaciones. El papel privilegiado del concepto de cuerpo en la construcción de la idea de realidad es tan evidente que no hay sociedad, ideología o religión que no plantee una particular ética hacia el cuerpo, reflejando en ella los más elevados valores de una cultura.

Para muchas culturas el hombre desciende del animal, los animales se humanizan (en la Sierra Nevada de Santa Marta-Colombia llaman parientes a los animales) o se vuelven divinidades, en estas circunstancias hombres, animales y medio ambiente viven en íntima armonía. Desde el hombre primitivo se ha buscado ampliar el cuerpo humano en su campo de percepción y de acción, apropiándose de facultades propias de los animales (fuerza, agilidad, visión, sigilo, vuelo, resistencia, etc.), hoy en día estas intenciones cobran alcances insospechados, con el desarrollo de la robótica en la fabricación de prótesis. Por otro lado las ideologías requieren de medios de propaganda para una eficaz penetración social, y utilizan en su intención cuerpos sanos, atléticos, solemnes, hieráticos, jóvenes, moralmente intachables, de pose teatral, viriles y ejemplarizantes, todo esto en la actualidad se vuelve alcanzable a través de los avances en la cirugía estética.

La concepción de la naturaleza humana como escindida entre lo material y lo sobrenatural ha llevado a que el cuerpo haya sido negado, exaltado, torturado, sujeto a penitencias y privaciones, transformado y aun mutilado en rituales muy complejos que involucran la idea de la muerte, la renovación, el sacrificio, la purificación o la exaltación sensual como caminos de aproximación a la espiritualidad.

⁶³ Merleau-Ponty, Maurice. Fenomenología de la Percepción. Ed. Península p. 64. Barcelona. 1975

“la primera cosa que hay que hacer ahora es desterrar de nosotras el amor a nuestros cuerpos”

SANTA TERESA DE AVILA⁶⁴

La historia también es un asunto de cuerpos: cuerpo-sujeto y cuerpo-objeto. El cuerpo esta impregnado de historia y una historia destructora del cuerpo. En el transcurso de la historia han sido muchas y muy diversas las ideas que se han establecido alrededor del concepto de cuerpo, durante mucho tiempo la tradición filosófica de occidente consideró el cuerpo como un instrumento o medio por el cual la conciencia humana construía el conocimiento. Platón y la tradición cristiana medieval pensaban el cuerpo, como la cárcel del espíritu y principio de concupiscencia del alma. Más tarde, la filosofía moderna lo concibió como instrumento mecánico receptor de sensaciones; para la filosofía cartesiana sólo se concebía como una máquina, por medio de la cual el ser humano entraba en relación con el mundo. El cuestionamiento contemporáneo sobre la dicotomía mente-cuerpo instaurada por la cultura occidental y exacerbada por la filosofía cartesiana, que dio como resultado la distinción del conocimiento científico como un producto primordialmente intelectual y verbal, ha relegando al cuerpo al estatus de un instrumento recolector de datos objetivos.

Colombia es heredera de una concepción religiosa que separo radicalmente cuerpo y alma y heredó también una ciencia que “manipula las cosas y renuncia a habitarlas”⁶⁵, por esta razón su cultura mira con gran desconfianza al cuerpo, presentándolo permanentemente escindido, así la experiencia del mundo se difiere indefinidamente y el cuerpo, ese compañero con el que no se sabe dialogar, se asemeja a un campo de batalla que evidencia un estado constante de fuga de la realidad.

El cuerpo es lo que une a la especie humana como colectividad, lo que da sentido a la naturaleza social. Y al mismo tiempo, el cuerpo define a los individuos, como seres diferentes y diversos; nadie tiene un cuerpo exactamente igual a otro, y la identidad personal frecuentemente se traduce -por lo mismo- en la reproducción de la fisonomía. El

64 Huertas, Miguel. El Espíritu del Cuerpo. Ed. Banco de la Republica, p. 20. Bogotá 1997.

65 Merleau-Ponty, Maurice, El Ojo y el Espíritu. Revista ECO vol. 9 N°6 p. 19. 1964

cuerpo constituye la prueba más contundente de existencia, y por medio de los sentidos, sobre todo del tacto y la vista, lo que da constancia de la realidad objetiva. Los cuerpos son el receptáculo de la realidad subjetiva, lo que sentimos y somos en nuestro interior: el alma, concebida desde una perspectiva religiosa, o la psique, concebida desde una perspectiva científica.

*“Siendo aún bebés, uno de los mayores acontecimientos que vive el ser humano es el de haber tomado conciencia de su cuerpo. Este proceso es el mediador de todo conocimiento y a partir de él se establece la posibilidad de la dimensión simbólica. La existencia se presenta bajo el signo de las relaciones, en primer lugar de la relación con si mismos. Desde la primera bocanada de aire que abre el cuerpo, hasta el acto simbólico de cerrar los ojos a un cadáver, es decir de un cuerpo que se ha cerrado definitivamente, la vida se plantea como un ir y venir del cuerpo hacia el mundo y de éste a nuestra percepción. Los procesos corporales, siempre de intercambio, asumen la condición de metáfora que alude a la experiencia del mundo, la adquisición de conocimiento, la comunicación y la significación de lo real percibido por un cuerpo que lo define y se autodefine en la interacción”.*⁶⁶

En este vaivén entre interioridad y exterioridad, entre cuerpo subjetivo y cuerpo objetivo, las concepciones y los usos que expresan diferentes mentalidades con respecto al cuerpo humano, caracterizan distintos períodos y condiciones históricas. La comparación de estos periodos y condiciones revelan continuidades y correspondencias en las estrategias formales y conceptuales con que se aborda el cuerpo, permitiendo acortar las distancias temporales para entender el cuerpo como hecho fenomenológico, y como eje del dilema existencial del ser humano, que compete a todos.

El cuerpo está demasiado cerca del ser mismo como para poder pensar sus acciones; podría decirse que la corporeidad tiene su propia manera de intencionar el mundo. Cualquier gesto, es una forma de dar sentido al mundo desde la carne. La manera en que cada quien vive su cuerpo, y lo que se siente dentro de él constituye una verdad vital que, si bien no puede ser comprobada, colorea y da significado a todas las experiencias aflorando en el gesto, en el acto o en la palabra, pero nunca se revela

⁶⁶ Piaget, Jean. La Construcción de lo Real en el Niño. Ed. Prometeo, Buenos Aires. 1965

completamente en la exterioridad. El cuerpo se muestra como la significación misma del mundo, como reino privilegiado de la comunicación. La carne no es una neutralidad biológica sino una subjetividad motriz que despliega sentidos, es decir, se despliega en gestualidad.

*"La comunicación o la comprensión de los gestos se logra con la reciprocidad de mis intenciones y de los gestos del otro, de mis gestos y de las intenciones legibles en la conducta del otro. Todo ocurre como si la intención del otro habitara mi cuerpo, o como si mis intenciones habitaran el suyo."*⁶⁷

Es pues, la gestualidad, una comunicación de ecos y de silencios donde se descubre al cuerpo dibujando el mundo a través de la carne. En los gestos se pone en juego cierto orden de comprensión que escapa al discurso; ellos son el modo mismo en que se traiciona la interioridad. Los gestos de alegría, de placer, de dolor, de sufrimiento, son la exposición de la interioridad a pesar de sí mismo, son el lado vulnerable de la subjetividad, son la carne como exposición al goce y al ultraje. El cuerpo establece una relación de sentido que no tiene nada que ver con la conceptualización de la acción, sino con un modo preconceptual y prejudicativo de relación con las cosas. Los gestos son entonces modos en que la subjetividad se expone al mundo, al exterior y a los otros. El cuerpo condena a ser exteriores; los gestos son la iniciación cinética de la carne como subjetividad, son la *vociferación* de la esencia motriz de la corporeidad.

La experiencia del cuerpo no puede explicarse ni abarcarse a partir de un discurso único, incluso es inabarcable en su totalidad. Abrir el campo de estudio del cuerpo, o examinar cualquier experiencia desde la corporeidad, es abrir un campo complejo y contradictorio, donde, por mucho que se articule, siempre hay algo que queda oculto. Por esta razón la danza contemporánea no puede estereotipar el cuerpo bajo un concepto cerrado y absoluto, tampoco puede encasillar su riqueza gestual en las formas pre-establecidas de una técnica. Si en verdad se quiere ser contemporáneo, habría que extender infinitamente lo que connota la definición de cuerpo, y ofrecer un espacio para

67 Lévinas, Emmanuel. Humanismo del otro hombre. Ed. Paidós. Barcelona 1997

que en los procesos danzarios, llámense: clase técnica, creación coreográfica, interpretación escénica, o cualquier otro que se nos ocurra; se manifiesten las múltiples determinaciones de los cuerpos que bailan, para que se baile con el cuerpo que se tiene, y que no esta conformado solamente por sistemas orgánicos, sino por todo lo subjetivo y objetivo que junto a ellos es *cuerpo*.

1.2. El Espacio

El concepto de espacio usado cotidianamente en la danza, surge definitivamente de las dinámicas de interacción a que se ha estado expuesto, de esta manera en cada periodo del crecimiento humano, en cada momento histórico de la humanidad, o en cada cultura; el concepto de espacio establece maneras diferenciales de ser asumido. Pero más allá de las concepciones tradicionales que se han formulado sobre el espacio, y donde se establecen criterios, normas o condiciones; El espacio es una amplia concepción que se construye al vivir, en el uso autónomo de las capacidades de movimiento. Para el hombre primitivo la idea de espacio era infinita, de alguna manera el nomadismo sugiere la presencia de un espacio inagotable. Así mismo el mundo contemporáneo, con el desarrollo de las tecnologías comunicativas pone en las manos de cada quien, no solo la posibilidad de acceder a la totalidad del espacio físico habitado por el hombre, sino que permite considerar categorías virtuales o virtualizadas del espacio. De esta manera el concepto de espacio en la danza como en la vida no puede asumirse únicamente desde concepciones, producto de dispositivos limitantes del concepto que restringen las posibilidades creativas del artista de la danza contemporánea.

El espacio desde una concepción amplia y general, permite la posibilidad de expresar desde la danza, concepciones éticas, filosóficas, científicas, estéticas, o ideológicas; la manera de diseñarlo o recorrerlo compromete al creador de danza contemporánea, en una postura ante el mundo que no debe ser desconocida. Un ejemplo que puede dar cuenta de estas ideas tiene que ver con la danza que se realiza para espacios urbanos o no convencionales, donde el espectador por lo general es un transeúnte desprevenido, a quien toma por sorpresa el evento danzario. Esta situación vista desde un punto de vista sociopolítico, se asocia inmediatamente a criterios

democratizantes de la expresión artística. Por otra parte el hecho de desarrollar un concepto coreográfico en un paisaje urbano, dinamiza las ideas con respecto al uso y humanización de las ciudades, estableciendo diversas maneras de considerar los espacios urbanos.

“Espacio, territorio y región son categorías básicas para tener en cuenta en la definición de un proyecto nacional. Ellos no constituyen conceptos absolutos, neutros, ni desprovistos de contenido; por el contrario, el territorio y la región son expresiones de la espacialización del poder y de las relaciones de cooperación o de conflicto que de ella se derivan”⁶⁸.

Tanto en la práctica política, como en el análisis académico, *el espacio*, cuando no se ignora por completo, se considera receptáculo con existencia propia e independiente, contenedor o escenario inmóvil y permanente de las relaciones sociales, y por lo tanto imperativas bio-ecológico provistas de significado y significancia sociopolítica. Los espacios, y los procesos derivados de sus dinámicas, constituyen la esencia de la espacialidad de la vida social; ellos mismos son formas creadas socialmente; no son meros vacíos, sino que participan activamente en los sistemas de interacción. Los espacios son el producto de la instrumentalidad: espacio-poder-saber, que provee las bases para espacializar y temporalizar el funcionamiento del poder entre muchas otras cosas.

Considerando lo que se entiende como espacio geográfico. Se encuentra que, Milton Santos (1997) propone concebirlo como un “conjunto indisociable de objetos y de sistemas de acciones”⁶⁹. Los sistemas de objetos no ocurren sin los sistemas de acciones y estos últimos no suceden sin los primeros. El espacio es construido históricamente. Agrega Santos (1997), que *“el espacio geográfico hoy es un sistema de objetos cada vez más artificiales, provocados por sistemas de acciones igualmente imbuidas de artificialidad, y cada vez más tendientes a fines extraños al lugar y a sus habitantes. Se así*

68 Montañés, Gustavo. Geografía y Ambiente: Enfoques y Perspectivas. Ediciones Universidad de la Sabana. Santa fe de Bogotá 1997.

69 Santos, Milton. Temica, Espap, Tempo. Globaliza@ e meio temico-cientifico nfmmbonal. Editora Hucitec. Sao Paulo, (1997).

establece un nuevo sistema de naturaleza que gracias al movimiento ecológico conoce apenas un ápice de su desnaturalización”⁷⁰.

Los objetos del espacio geográfico contemporáneo no son colecciones sino sistemas que surgen a partir de un comando único y parecen dotados de una intencionalidad más definida que en épocas anteriores, intencionalidad que puede ser mercantil o simbólica. “Vivimos en una época en que el centímetro de objetos del espacio geográfico se ha multiplicado exponencialmente: en los últimos cuarenta años se vieron nacer sobre la faz de la tierra más objetos que *en* los anteriores cuarenta mil años”⁷¹. Hoy el valor de los objetos depende de su eficiencia, de su contribución para la productividad de la acción económica y de otras acciones con objetos que tienden a la unicidad, es decir: por primera vez en la historia del hombre se tiende a usar el mismo sistema de objetos en todas partes. Esto ocurre principalmente con los objetos de los sistemas hegemónicos surgidos para atender las necesidades de las acciones hegemónicas.

Cuando desde la danza se reflexiona sobre el espacio, sin las consideraciones restringidas que la tradición y la cotidianidad ha mantenido, aparecen criterios relacionados con el concepto que bien merecen ser mencionados en este trabajo. Conceptos como territorio, territorialidad, región, convergencia, distanciamiento y quizás muchos mas que no se alcanzan a incluir en este estudio. A continuación se presentan algunos criterios que permiten el acercamiento y la relación con algunos de ellos.

El territorio se refiere según Geiger (1996), a una “extensión terrestre delimitada que incluye una relación de poder o posesión por parte de un individuo o un grupo social, contiene límites de soberanía, propiedad, apropiación, disciplina, vigilancia y jurisdicción, y transmite la idea de cerramiento”⁷². “El concepto de territorio está relacionado con la idea de dominio o gestión dentro de un espacio determinado; está ligado a la idea de poder político, estatal o privado en todas las escalas”⁷³. Las anteriores afirmaciones bien pueden

70 idem

71 idem

72 Geiger, Pedro. Des-territorializaçãio e espacializaçãio. En: Território: Globalizaçãio e Fragmentaçãio. Editora Hucitec, p 233. Sao Paulo, 1996

73 Correia de Andrade, Manuel. Territorialidades, desterritorialidades, novas territorialidades: os limites do poder nacional, e do poder local. En: Território: Globalizaçãio e Fragmentaçãio. Editora Hucitec, p 213. São Paulo, 1996

referirse al territorio de un Estado, el de los propietarios de la tierra rural o de los conjuntos residenciales cerrados de las ciudades, o los dominios del mercado de una empresa multinacional.

La territorialidad "es el grado de control de una determinada porción de espacio geográfico por una persona, un grupo social, un grupo étnico, una compañía multinacional, un estado o un bloque de estados"⁷⁴. La territorialidad se asocia con apropiación y ésta a su vez con identidad y afectividad espacial, estas tres categorías se combinan definiendo territorios apropiados de derecho, de hecho y afectivamente. La superficie de la Tierra está estructurada en territorios que se sobreponen o se complementan, derivando en diversas formas de percepción, valoración y apropiación de los mismos, es decir, que el planeta esta compuesto de territorialidades que se manifiestan cambiantes y conflictivas. Las lealtades al territorio nacen del grado de territorialidad, y en un mismo espacio se pueden yuxtaponer varias lealtades a distintos actores territoriales. "*La territorialidad está asociada con el regionalismo*"⁷⁵, el cual se basa en una geografía del poder. Siguiendo a Soja (1989), se puede argumentar que "la territorialidad y el regionalismo segregan y compartimentan la interacción humana puesto que controlan la presencia y la ausencia, la inclusión y la exclusión"⁷⁶. Territorialidad y regionalismo expresan las relaciones de poder y son la base para su espacialización y temporalización. Pero a pesar de que tales delimitaciones puedan aparecer como rígidas e inmutables, tanto su forma como su dinamismo cambian con el tiempo, dependiendo de la acción humana o movimiento corporal sobre la condición espacio-temporal preexistente.

La convergencia espacio-tiempo se refiere a la forma como la tecnología del transporte y de la información tiene el efecto de mover los lugares y la gente, unos respecto a los otros, cambiando las percepciones de la distancia y disminuyendo su importancia como limitante de la interacción social.

74 Montañés, Gustavo. Geografía y Ambiente: Enfoques y Perspectivas p 64. Ediciones Universidad de la Sabana. Santafé de Bogotá, 1997

75 Soja, Edward. Postmodern Geographies. The reassertion of space in critical social theq. Verso/New Left Books. Londres, 1989

76 Iden.

Medida desde el punto de vista de tiempo, la distancia entre los lugares se relativiza, y dependiendo de las posibilidades tecnológicas y del poder de los agentes, los lugares se acercan o se alejan. Los lugares convergen y divergen en espacio-tiempo y las posibilidades de interacción entre ellos dependen de su localización relativa.

El concepto de distanciamiento tiempo-espacio significa que las interacciones sociales pueden ser locales o de presencia cara a cara, y remotas no co-presentes, es decir, entre ausentes a través del espacio-tiempo, como ocurre en el ciberespacio. Todo esto permite pensar en sociedades que no son discretas e independientes, sino que son continuas e interdependientes en el espacio-tiempo. Esta posibilidad de contactos distanciados genera nuevas maneras de interacción social, aumentando el alcance de la actividad o movimiento en el espacio y refleja nuevas formas de territorio y de territorialidad.

La danza contemporánea no puede estar de espaldas a las consideraciones y transformaciones del concepto de espacio que se evidencian aquí, por el contrario debe encontrar en ellas nuevas búsquedas para el desarrollo de sus procesos, permaneciendo atenta a dinámicas del mundo contemporáneo que continuaran transformando el concepto de espacio y por ende el de la danza, y el de movimiento.

1.3. El Tiempo

El tiempo es un concepto muy filosófico ya que la percepción del mismo es diferente para cada persona en función de la actividad que está desarrollando e incluso del estado de ánimo. Esta percepción subjetiva del tiempo cambia radicalmente cuando se esta dormido, prácticamente no existe; sólo cuando se presentan los sueños hay alguna conciencia del transcurso del tiempo, pero normalmente no se tiene ni idea de cuanto tiempo se ha estado con un sueño particular. En la vigilia también se presenta una percepción del tiempo muy variable. Si se esta muy ocupado parece que el tiempo va más deprisa; por el contrario, cuando se esta aburrido la sensación es de que el tiempo es más lento. Si se esta muy contento también parece que el tiempo va más de prisa, mientras que si hay un gran deseo de que se produzca un hecho del futuro próximo parece que el

tiempo se detiene, como si quisiera llevar la contraria. Cualquier actividad, ya sea física, mental o emocional, afecta significativamente la percepción subjetiva del tiempo, sin que se tengan instrumentos para medir con precisión sus pequeñas variaciones. Para evitar la subjetividad de la percepción del tiempo y poder comunicar y reconocer aspectos temporales se crea un concepto abstracto que intenta medir y determinar por medios independientes del observador: el reloj.

La principal característica del concepto de tiempo es la de ser absoluto. No depende de ninguna variable externa o interna al individuo, es un concepto abstracto, quizás no exista en la realidad, pero como concepto es absoluto y real como la vida misma. Por ello, a lo largo de la historia, la humanidad ha ido desarrollando mecanismos para medir el tiempo objetivo cada vez más precisos, llegando a resultados impresionantes en la disminución de los márgenes de error: el reloj atómico.

La definición actual de segundo es el tiempo que le toma a un átomo de cesio 133 vibrar 9.192.631.770 veces en un estado y condiciones concretas, y un metro es la distancia que recorre la luz en el vacío durante un 299.792.458avo de segundos. Sin embargo, la medición exacta no es posible, todo mecanismo estará inevitablemente condicionado por su propia naturaleza, incluso los relojes atómicos. El único reloj perfecto sería un reloj invisible y abstracto como el tiempo mismo. Lo cierto es que el cambio de la medida del tiempo coincide con las predicciones matemáticas pero eso no quita que según la física moderna los relojes se alteran por *arte de magia*. El tiempo es relativo por la *Teoría Especial de la Relatividad* de 1905 y con posterioridad por la *Teoría General de la Relatividad* de 1916. Sin embargo, en la vida cotidiana el movimiento humano se ve condicionado por múltiples dispositivos de tiempo que no son relativos, encontrando que el tiempo, como el cuerpo y el espacio, está medido, limitado, encasillado en: segundos, minutos, horas, días, meses, años, Jornadas, épocas, etc., que no permiten ver la multidiversidad de tiempos posible que se expresan en los movimientos. La danza contemporánea, al comprender la oportunidad de este concepto, permite reconocer los ritmos diferenciales y el valor del tiempo en la expresión misma del movimiento, por esta razón debe asumir un criterio temporal, que no excluya las infinitas opciones que la relatividad provee.

"La danza es la madre de las artes. La música y la poesía existen en el tiempo; la pintura y la escultura en el espacio. Pero la danza vive en el tiempo y el espacio"

CURT SACHS⁷⁷

2. NIVELES Y DIMENSIONES DE EXPRESIÓN DEL MOVIMIENTO

Hablar de niveles y dimensiones de expresión, del movimiento; sirve para establecer categorías de organización de la conceptualización planteada en este trabajo. Por otra parte los niveles y dimensiones del movimiento son un tema que complementa la propuesta conceptual presentada, y hace referencia a tres diferentes manifestaciones que se podrían ubicar desde el desarrollo de la propuesta. Como se dijo antes, los niveles y dimensiones son el producto de una interpretación de las posibles categorías del concepto mismo, en relación con tres diferentes disciplinas del conocimiento. Así mismo, los niveles y dimensiones constituyen unidades dialécticas que permiten asociar, hipotéticamente, el concepto de movimiento corporal con la Biología, la Sociología y la Psicología, en la intención de promover vínculos interdisciplinarios entre ellas desde el movimiento y por supuesto la danza.

Se inicia el planteamiento de estos criterios con la introducción de tres conceptos que definen los *niveles de movimiento* y se relacionan con tres disciplinas de conocimiento. Estas disciplinas, al ser vistas en relación con el movimiento; constituyen lo que se denomina aquí *dimensiones del movimiento corporal*.

En primer lugar se puede hablar de MICROMOVIMIENTO, para hacer referencia a esos pequeñísimos movimientos, imperceptibles al ojo humano, pero definitivos en el origen, desarrollo y conservación de la vida humana. Los movimientos a que se hace referencia, se encuentran presentes en la base de procesos tan indispensables para la existencia como la respiración, la digestión, la circulación, y todos los movimientos de composiciones y descomposiciones químicas que son indispensables para la vida humana. Las anteriores reflexiones hacen pensar de inmediato en el posible vínculo o

⁷⁷ Sachs, Curt. Historia universal de la danza. Ed Nuevo Mundo. Buenos Aires, 1984

relación de este nivel de movimiento corporal, con la BIOLOGÍA; entendida esta como la ciencia que se encarga de estudiar los procesos ligados a la producción, conservación y desarrollo de la vida. De esta manera aparece el termino BIOMOVIMIENTO, como un primer concepto de la unidad dialéctica que componen los tres dimensiones del concepto de movimiento corporal humano que se propone.

El extremo opuesto del primer nivel planteado, para considerar aquellos movimientos que por ser extremadamente grandes, se ubica en un nivel del movimiento que se considera con el nombre de MACROMOVIMIENTO. Este nivel se refiere a todos aquellos movimientos que se realizan, no desde un cuerpo individual, sino desde un cuerpo colectivo o de masas; es decir cuando el movimiento no se da como individuo, sino como un colectivo con una misma necesidad o por una misma causa. Hablar de macromovimiento significa también hablar del movimiento que se hace con los otros, del movimiento que se construye con los otros y que completa o complementa la definición del ser humano.

“Para ser yo he de ser otro, el otro que no soy si yo no existo, el otro que me da plena existencia” OCTAVIO PAZ⁷⁸

El MACROMOVIMIENTO no aparece de la nada es una construcción que se establece desde la naturaleza como especie, en palabras del científico chileno Humberto Maturana “...pertenece a un linaje de animales recolectores que compartían su alimento...⁷⁹”, este compartir que para el hombre primitivo se limitaba a la comida, en el homo sapiens toma una connotación mas amplia, puesto que el alimento que necesita el hombre que piensa no puede ser únicamente la comida; de ser así se estaría atendiendo a una necesidad tangencial de la dimensión humana.

La construcción del movimiento colectivo depende entre otras cosas, de las habilidades comunicativas de los individuos, que para el caso de la danza estarían orientadas a la comunicación gestual, y sus implicaciones significativas.

78 Paz, Octavio. Otros y nosotros, Revista Tintas Frescas p 15. Guatemala 1981.

79 Maturana, Humberto. Biología del Conocer. Ed. Universidad Católica p. 34. Santiago de Chile. 1998.

“Para el otro, mis gestos no son tampoco algo que se abstraee, es decir, no son algo dado, sino algo comprendido, son algo que siempre recoge el cuerpo del otro como sentido”⁸⁰

El nivel macro del movimiento o macromovimiento, considera al cuerpo que se mueve como un cuerpo social y esta relacionado con reflexiones filosóficas que históricamente han hablado de la condición gregaria de los seres humanos. Como se evidencia, el macromovimiento aquí tiene que ver con procesos sociales de movilización; como lo son las guerras, las fiestas, las manifestaciones, las concentraciones sociales, el éxodo o desplazamiento y las revoluciones entre muchos otros. Por esta razón al hablar de macromovimiento como nivel, podemos establecer una relación del concepto de movimiento con la sociología; dando origen a una segunda dimensión del concepto planteado, expresada en el término SOCIOMOVIMIENTO. Este término que hace referencia a consideraciones sociales desde el movimiento, aduce la significación socio-cultural de la danza y recuerda los orígenes de la danza, y las connotaciones mágico-religiosas a las que era asociada la danza primitiva en la antigüedad, que continúan vigentes en la actualidad. El sociomovimiento o dimensión social del movimiento en la danza, podría asumirse en dos direcciones, por un lado tendríamos la mirada sobre los procesos sociales en la creación de la danza, y por otro la influencia de la creación danzaria en las transformaciones sociales.

Un tercer nivel de movimiento es aquel que nos define como sujetos y da cuenta de nuestros comportamientos, un nivel medio de movimiento en el que interactuamos como personas en la vida cotidiana. Este nivel de movimiento que toma el nombre de MEZOMOVIMIENTO, es quizás el único que se considera en las conceptualizaciones cotidianas del movimiento y así mismo en el desarrollo de las propuestas danzarias. El nivel mezo o nivel medio de movimiento se expresa en la manera particular de moverse cada individuo, y es el que nos permite acceder al mundo y apropiarnos del entorno. Caminar para desplazarnos de un lugar a otro, saludar a los allegados o levantar una pierna, son movimientos que pertenecen a este nivel y en la manera de hacerlos se inscribe un gesto comunicativo que la danza contemporánea permite recoger.

⁸⁰ Barrios Lara, José Luis. *Cuerpo y Sujeto*. Ed. Centroamericana p. 74. Guatemala 2001.

“Cuando saludo a alguien en la calle, o cuando me aproximo a tomar un objeto para cargarlo, o al probar un sabor que me desagrada, sin duda siempre dibujo un gesto que abre un sentido de la comunicación”...“El gesto es la forma originaria del lenguaje corporal: cuando me muevo para realizar una acción cualquiera, no se despliega tan sólo una actividad muscular y ósea, antes de esa abstracción, la motricidad es una acción intencional de mi subjetividad”⁸¹.

El gesto ha sido una forma de lenguaje en toda la historia de la humanidad y en todas las regiones del mundo, en los primeros años de la vida humana el gesto tuvo una participación determinante en la comunicación. El gesto como lenguaje corporal esta asociado a contextos sociales determinados y su significado está definido por una convención de la comunidad, región o país en que aparece; es decir, depende del lugar donde se use. La danza intenta dar a cada movimiento el carácter de un gesto y lograr que, aunque no exista la convención social, el movimiento tenga significado. En la danza contemporánea y mas exactamente en la danza teatro alemana, el gesto socialmente determinado es incorporado a la creación coreográfica, incluso con la intención de trasgredirlo y recomponerlo para resignificarlo.

Así como el gesto, en el nivel medio del movimiento o mezomovimiento, se produce la mayor cantidad de movimientos que incorporamos en la creación coreográfica contemporánea, ya sea por que se han aprendido en el desarrollo de una técnica, o por que con ellos nos hemos movido cotidianamente en la vida. Los movimientos de este nivel, mas allá del significado que toman en una coreografía son, en la vida cotidiana, la corporización de la determinación psicológica particular de cada individuo, es por esto que desde este nivel podemos proponer la tercera dimensión del movimiento que toma el nombre de PSICOMOVIMIENTO. El psicomovimiento como dimensión psicológica del concepto, da cuenta de nuestro carácter en la manera particular de ejecutar un mismo movimiento, sacando así a la danza del mecanicismo producido por las técnicas de entrenamiento, y revitalizándola en una expresión más orgánica y humana. La dimensión psicológica del movimiento en la danza es una fuente de investigación para la creación, un ejemplo de esto son las creaciones de Pina Bausch donde mas allá de las formas, la

81 Barrios Lara, Jose Luis. Cuerpo y Sujeto. Ed. Centroamericana p. 74. Guatemala 2001.

danza comunica por la carga psicológica que contiene el movimiento, esta tendencia en la danza contemporánea a sido asumida por numerosos corógrafos y se podría considerar como una de las ideas que han dinamizado el desarrollo de la danza terapia, que en un sentido inverso contribuye a la visualización de condiciones inconscientes en la psiquis de las personas.

Los conceptos anteriormente expresados alrededor de los niveles y dimensiones del movimiento deben ser considerados en su carácter flexible y dialéctico, puesto que es muy difícil establecer límites absolutos entre uno y otro, mas bien están considerados como unidades dialécticas interdependientes. Para aclarar un poco a lo que me estoy refiriendo, debo agregar que todos los criterios enunciados anteriormente mantienen vínculos flexibles, en el sentido de que si bien es cierto que la mayoría de los procesos biológicos dependen de movimientos microscópicos, estos mismos pueden determinar mas adelante condiciones psicológicas y posibilidades en el desarrollo de dinámicas sociales. De la misma manera las transformaciones sociales o movimientos macroscópicos de los pueblos determinan necesariamente, las condiciones biológicas y psicológicas de los individuos.

Una ultima anotación complementaria de estas reflexiones, tiene que ver con el papel interconector del nivel medio del movimiento o mezomovimiento, que permite la relación entre las dinámicas sociales de transformación y las determinaciones biológicas de los individuos, de esta manera el movimiento psicológico se hace necesario cuando existen transformaciones sociales o situaciones biológicas diferenciales.

3. EL MOVIMIENTO, UN CONCEPTO INTEGRADOR E INTERDISCIPLINARIO ÚTIL QUE DINAMIZA LA CREACIÓN DE DANZA CONTEMPORÁNEA UNIVERSITARIA

El movimiento corporal en danza contemporánea, es una capacidad con características de continuo, que determina al ser humano como miembro de un linaje biológico, como individualidad y en la interacción social; su desarrollo se establece en dependencia de tres componentes fundamentales que mantienen una relación dialéctica y determinan sus alcances y posibilidades. Un cuerpo que se mueve, un espacio donde moverse y un tiempo durante el cual se produce el movimiento, son los tres factores mínimos que constituyen y determinan los alcances del movimiento en la danza contemporánea. Tanto en la posibilidad material como en la proyección mental que se tenga de los factores, depende la expresión diferenciada del movimiento en la danza contemporánea.

El movimiento corporal garantiza la vida y el desarrollo de la acción humana sobre el mundo, esto en la danza contemporánea, se puede expresar desde tres enclaves estructurales del concepto, determinados como niveles y dimensiones del movimiento. Los enclaves mantienen una relación dialéctica y se vinculan con tres disciplinas del conocimiento, abriendo la posibilidad de establecer relaciones con todas las áreas o disciplinas del conocimiento y la actividad humana en la danza.

El primer enclave aparece en la asociación de la dimensión biológica del movimiento y el nivel micro del mismo, así se producen las categorías: micromovimiento y biomovimiento, que dan cuenta principalmente de la conservación de la vida en los seres humanos. En segunda instancia la dimensión social del movimiento encuentra su enclave estructural junto al nivel macro del mismo, apareciendo entonces las categorías: macromovimiento y sociomovimiento, desde las que se asumen las transformaciones colectivas de la sociedad. Finalmente se plantea un enclave intermedio y regulador de los anteriores, conformado por el nivel medio del movimiento y la dimensión psicológica del mismo, este enclave da lugar a las categorías: mezomovimiento y psicomovimiento, que expresan el comportamiento y la personalidad diferencial de los individuos.

SEGUNDA PARTE:

MARCO EMPÍRICO

CAPÍTULO IV

LA DANZA CONTEMPORÁNEA UNIVERSITARIA

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La conformación de un concepto de movimiento que permita evidenciar las relaciones posibles de la danza contemporánea con otras áreas del conocimiento y la actividad humana, posibilita el desarrollo integral de la creación en danza contemporánea desarrollada por las instituciones colombianas de educación superior, ya que re-significa y da sentido a las diferentes experiencias implementadas en cada universidad.

Las universidades en Colombia tradicionalmente han implementado un trabajo de danza tradicional o folclórica que obedece a la riqueza cultural del país. En este sentido, este trabajo se ha conformado principalmente a partir de la constitución de grupos representativos promovidos en la mayoría de los casos por la oficina de bienestar universitario, como un espacio de encuentro estudiantil que puede aportar al desarrollo integral de los estudiantes, no dejan de existir escasas experiencias en las que el trabajo de danza folclórica logra hacer parte de la formación profesional a través de programas de licenciatura en educación física o licenciatura en artes.

En el caso de la danza contemporánea se ha heredado la tradición con respecto a la conformación de grupos desde el bienestar universitario, pero también aparecen nuevas maneras de asumir la gestión de la danza contemporánea quizás por los múltiples contenidos que esta evoca, es así como además de los grupos las universidades adelantan diversas actividades en relación con esta disciplina, que van desde la integración transdisciplinar⁸² de contenidos a la organización de eventos que han impulsado el desarrollo cultural del país en este campo específico del arte⁸³. El trabajo en danza contemporánea de las universidades colombianas tiene múltiples orientaciones, en algunos casos se establece como un programa de educación superior en danza como sucede en la ASAB, CENDA y un programa en creación que lidera la facultad de artes de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. De otro lado están los programas de formación complementaria que se ofrecen desde los departamentos de bienestar

⁸² Universidad del Rosario “*Simposio sobre las categorías de cuerpo y movimiento*”. Bogotá septiembre de 2004

⁸³ Universidad Jorge Tadeo Lozano y Universidad Nacional de Colombia *Festival Universitario De Danza Contemporánea En Bogotá*

universitarios donde se encuentra una amplia gama de experiencias que van desde simples clase abierta y esporádicas, hasta grupos con un nivel artístico casi profesional.

De esta manera se establecen diferencias en la gestión de la danza contemporánea universitaria en acuerdo con los tiempos, espacios, dinámicas, contextos y proyecciones que se le da al trabajo dependiendo de las condiciones específicas en que es desarrollado por cada universidad.

La presente investigación se orienta a comprender el concepto de movimiento dentro de los procesos de creación de danza contemporánea en la universidad y el posible aporte de este concepto a las relaciones que establecen estos procesos con las diferentes actividades o campos de estudio que se asumen en el entorno universitario.

La comprensión del concepto de movimiento debe sobrepasar el ámbito cotidiano para que los procesos creativos vayan mas allá de la mera descripción de formas y mecanismos, donde la inclusión de la fórmula tiende a aparecer engañosamente, como conclusión de un proceso analítico sobre el acontecimiento de la creación. Entendiendo esto, la comprensión del concepto de movimiento no queda ausente de la creación dancística, sino que es asimilada por cada uno de los participantes del proceso, desde el director o coreógrafo según sea el caso, pasando por todos los colaboradores que intervienen en los diferentes componentes de una obra hasta llegar a los intérpretes (*bailarines*). Esto es un hecho, ya que todos los participantes se forman una imagen del proceso, lo que quiere decir que lo han comprendido subjetivamente, aun cuando no concluya en una puesta en escena (*la obra*).

Esta manera de comprender que es individual aunque determinada socialmente, al ser compartida puede convertirse en una herramienta contundente para enriquecer los procesos creativos, no en términos de eficiencia y éxito sino en términos de rigurosidad y profundidad investigativa pues eso es finalmente el proceso creativo, un ejercicio investigativo.

Tener a la mano diversos modos de ver y de comprender el acto creativo contribuye a la solidez investigativa, no porque se tengan modelos que seguir sino porque el criterio para tomar decisiones se amplía gracias a la experiencia acumulada *propia o ajena*, que corresponde en todo caso a circunstancias específicas e irrepetibles dejando siempre un campo enorme para la adaptación, la invención y el descubrimiento.

El que diversas perspectivas de los procesos creativos logren compartirse está determinado por la posibilidad de interpretar de alguna manera las experiencias de los individuos en condiciones específicas dentro de dichos procesos.

Estas condiciones en el caso de la danza contemporánea universitaria ofrecen un abanico de particularidades amplio, representado por más de una docena de agrupaciones sólo en Bogotá, algunas de las cuales cuentan con más de una década de experiencias edificantes, también por la heterogeneidad de sus miembros y por la diversidad de sus dinámicas internas, hecho evidenciado por Natalia Orozco (2005) cuando dice:

Los maestros – bailarines – coreógrafos que están a cargo de los grupos universitarios tienen una experiencia de intercambio singular con sus estudiantes [...], que constantemente se rehace, en virtud de enfrentarse a individuos que están atravesados también por otro tipo de saberes y experiencias. Estos intercambios permiten que la danza se redimensione una y otra vez. (p.27).

Todo esto convierte a este trabajo de investigación en una tarea necesaria e importante que se encuentra en mora de ser desarrollada y cuyas implicaciones serían valiosas en la potencialización de los procesos creativos, principalmente en los grupos universitarios pero también en los grupos independientes o profesionales.

Se pretende por lo tanto en esta investigación, **analizar el concepto de movimiento en los diversos modos de ver y comprender el acto creativo dancístico en los procesos de creación desarrollados por lo grupos universitarios. Vistos como sucesos específicos e irrepetibles que evidencian los procesos de adaptación, invención y descubrimiento que los caracterizan.**

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Todos los métodos o mecanismos utilizados para la creación son validos y tan diversos, que la teorización sobre el movimiento pareciera pasar sobre ellos superficialmente, ante el esfuerzo que implica un registro sistemático, una clasificación ó un análisis; resulta cómodo asignar el acto creativo al demiurgo, dejando a los comunes mortales fuera de los asuntos místicos de la creación. Cuando se emprende una tarea investigativa de estas características, es difícil no caer en el recetario como fin y los estudios más frecuentes y elaborados en torno a la creación están compuestos de descripciones detalladas de modelos específicos desarrollados por un director ó un grupo a modo de diario de campo. Pero la lectura de estas descripciones debería considerar conceptos y contexto en que el acto creativo fue desarrollado, pues los modelos se establecen de acuerdo con la determinación de los conceptos y las características de los contextos en que son aplicados (materiales, humanos y dancísticos).

Si bien es cierto que la actitud reflexiva no está ausente de los procesos creativos de danza contemporánea en las universidades de Bogotá, su documentación sí, y es una necesidad comenzar con ella sin pretender formular leyes que coarten, sino análisis rigurosos que entusiasmen y brinden herramientas, que sin desconocer los contextos particulares, colaboren evitando posibles dificultades o ayudando a solucionarlas de presentarse en el futuro.

La creación en los grupos universitarios de danza contemporánea suscritos a alguna dependencia como bienestar universitario, alguna facultad o a programas de extensión, entre otras; y que son el objeto de la investigación, goza de dinamismo y fertilidad gracias a la consolidación del movimiento de la danza universitaria, representado por dos décadas de trayectoria, fortalecida por 10 años de realización del Festival Universitario de Danza Contemporánea, por la labor pedagógica desempeñada por los coreógrafos y directores a cargo de los procesos universitarios, la constante creación de nuevos grupos y la permanencia y trascendencia de otros con más trayectoria, también

por el fortalecimiento del apoyo institucional y la heterogeneidad de los integrantes que hacen parte de los grupos.

Sin embargo, los grupos universitarios en algunos casos desarrollan sus procesos con pocas horas de ensayo en la semana, bajos presupuestos de producción, espacios físicos inadecuados, y un número de funciones reducidas en el año, además de contar con conformaciones de grupos flotantes, entre otros problemas que inciden en la reflexión conceptual, el origen, el desarrollo y la puesta en escena de las obras. Cada uno de los grupos encuentra alternativas para estas problemáticas y sus consecuencias en los procesos creativos que realizan, convirtiendo las dificultades de las condiciones creativas en obstáculos o insumos fértiles para la creación.

Teniendo en cuenta lo anterior el presente trabajo evidencia estas alternativas y los conceptos que respaldan las estrategias desarrolladas por los grupos universitarios en la creación de las obras que pretenden presentar en el marco del Festival Universitario de Danza Contemporánea, teniendo en cuenta el concepto de movimiento, las condiciones en que se desarrollan los procesos creativos (espacios de trabajo, tiempos de ensayo, presupuestos asignados etc.) e Indagando por las características particulares de los intérpretes de danza contemporánea de los grupos, los supuestos y las realidades de los procesos creativos en las universidades.

3. OBJETIVOS

- Analizar los conceptos sobre el movimiento vinculados a la creación de danza contemporánea universitaria.
- Analizar evolutivamente las diferentes percepciones que los gestores de la danza contemporánea en las Universidades han ido elaborando a lo largo de su trayectoria profesional.
- Aportar a los objetivos de formación en movimiento y danza que se deriven de los planes, programas y proyectos de danza contemporánea en las instituciones universitarias.

- Visualizar los diferentes procesos en danza contemporánea ejecutados por las universidades desde la experiencia de los propios responsables y protagonistas.
- Generar pautas para mejorar la formación integral a través de la danza contemporánea en las universidades
- Analizar la satisfacción con las experiencias recibidas de los estudiantes, formadores y gestores de la danza contemporánea en las universidades.

4. METODOLOGÍA

La presente es una investigación cualitativa de corte fenomenológico puesto que pretende entender un fenómeno social desde la perspectiva propia del actor. Se trata específicamente de analizar los conceptos sobre movimiento en relación con los procesos universitarios de creación en danza contemporánea a partir de las percepciones que se tienen de los procesos.

Para conseguir la comprensión del fenómeno planteado se recoge información mediante historias de vida de cinco profesores-directores de los grupos de la Universidad Pedagógica Nacional, La Escuela de Carreras Industriales, El Politécnico Gran Colombiano, la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Se aplica también una entrevista semi-estructurada a los profesores-directores de once grupos de danza contemporánea de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, la Universidad Nacional de Colombia, la Universidad de los Andes, la Universidad Jorge Tadeo Lozano, la Pontificia Universidad Javeriana, la Universidad Pedagógica Nacional, la Universidad El Bosque, la Universidad Externado de Colombia, la Universidad Colegio Mayor del Rosario, la Escuela Colombiana de Carreras Industriales e INPAHU, con estos mismos grupos se hacen grupos de discusión para confrontar los diferentes puntos de vista de los estudiantes-bailarines y los profesores-directores, también se tiene en cuenta la información consignada en el programa de mano del Festival Universitario de danza Contemporánea, ya que este evento reúne la creación artística universitaria de Bogotá y el país.

La información recogida se organiza en dos enunciados o metacategorías: el primero es llamado "*La Danza Contemporánea Universitaria y Sus Simbologías*" expresando información que ayuda a entender el acto creativo en relación con el contexto en el que se desarrolla. El segundo enunciado está denominado como "*Ideologías De Creación En La Danza Contemporánea Universitaria*" sirviendo para analizar las dinámicas internas de los procesos.

En el análisis efectuado se utilizan criterios provenientes de teorías del arte escénico donde se encuentran autores como Santiago García, Beatriz Rizk, o Patrice Pavis. Sin embargo, conceptual y estructuralmente se hacen presentes a lo largo de todo el documento los planteamientos de Néstor García Canclini (1993) y el modelo que plantea para el estudio de los procesos artísticos en, el que se definen dos niveles de análisis: uno que ubica el arte en la estructura social y el otro que ubica la estructura del campo artístico.

Teniendo en cuenta que "Todo evento compositivo realiza ciertas cosas que no se dejan condensar en la codificación de un recetario" (Orozco, 2004, p95), al hablar de metodologías, formas o maneras de creación, no se pretende asignarles nombre o encasillarlas dentro de una categoría en particular ya documentada, sino mas bien indagar por el conjunto de los mecanismos particulares que utilizó cada coreógrafo o director en los procesos de creación.

Por lo tanto la intención aquí, no es establecer paradigmas creativos para asegurar si los directores han utilizado determinada metodología contemporánea o moderna, es decir, si han realizado sus creaciones como las hacia Martha Graham o Doris Humphrey por ejemplo, ni siquiera se pretende encontrar la metodología particular de creación para cada proceso, ya que ellos mismos no se dan siempre de la misma manera, en parte porque "parece ser que en danza contemporánea cada evento compositivo recrea permanentemente tanto sus procesos como sus contenidos de elaboración" (Orozco, 2004, p.80). La intención es, entonces, estudiar las metodologías particulares o maneras

específicas en que se dan los procesos creativos y los conceptos de movimiento inmersos en estos procesos.

Para ello se desarrolla una **estructura inicial** basada en el planteamiento de las siguientes categorías deductivas de análisis consideradas pertinentes para el análisis de los procesos creativos que dieron lugar a las creaciones:

- <Origen de la creación>
- <Creación de material corporal>
- <Puesta en escena de la creación >
- <Estructuración de la creación>

Con base en los resultados, esta aplicación se afinó y amplió el marco de análisis, construyendo varias categorías dentro de los estadios ya planteados, tratando de tomar en cuenta todos los aspectos que se consideraron importantes dentro de un proceso de creación, para luego, ser aplicados a los procesos objeto de estudio a través de un instrumento que respondieron los directores de cada grupo universitario.

Los estadios de análisis quedaron entonces conformados definitivamente de la siguiente manera:

- <Origen de la creación> con: motivación creativa, temática, origen de la temática e influencias.
- <Creación de material corporal> con: punto de partida, metodología de creación de material, ejecutante de la metodología y, herramientas utilizadas.
- <Puesta en escena de la creación> con: elementos utilizados en la puesta en escena, ejecutante del diseño y la realización y, momento de vinculación.
- <Estructuración de la creación> con: metodología de estructuración, ejecutante de la estructuración y, herramientas particulares.

Esta estructura de análisis no corresponde necesariamente a un desarrollo cronológico de los procesos sino que evidencia funciones particulares dentro de los mismos, que en todo caso, se relacionan interdependientemente unos con otros. Es por eso que por ejemplo el tema puede llegar a definirse al final o que las motivaciones creativas cambian durante todo el proceso.

Teniendo en cuenta esto, la estructura desarrollada resultó esclarecedora en el esfuerzo de comprender los procesos creativos objeto de estudio. También se evidencia la ausencia dentro del cuerpo analítico implementado, la falta de un estadio que indagara por las condiciones materiales y humanas en que los procesos son desarrollados, y los conceptos sobre movimiento que se establecen en los procesos. Aspectos como el tiempo dedicado a la elaboración de los montajes, el presupuesto asignado para su producción, el perfil de los participantes del proceso (directores e intérpretes), la definición de terminos asociados a la danza (movimiento, cuerpo, espacio), entre otros, resultan determinantes en la comprensión del acto creativo y sus proyecciones.

Por ello en el trabajo final de investigación se tuvieron en cuenta estos aspectos en un estadio adicional. Este estadio quedó conformado luego de varias reestructuraciones realizadas durante el proceso investigativo, de la siguiente manera: <condiciones del proceso>, con las categorías: temporales, entrenamiento, accesibilidad, materiales, humanas, y vinculación institucional.

El sentido y la importancia de las categorías de este estadio y los demás, se irán explicitando en el desarrollo del presente informe de investigación así como también sus posibles modificaciones en los casos que tuvieron lugar, pretendiendo consolidar referentes que permitan compartir las experiencias de los procesos creativos universitarios al interior de los grupos y de las dependencias universitarias a las que ellos se suscriben, llegando tal vez, a plantear alternativas que cualifiquen los procesos creativos en los grupos de danza contemporánea de las universidades colombianas.

CAPITULO V

LA DANZA CONTEMPORÁNEA UNIVERSITARIA Y SUS SIMBOLOGIAS

La confluencia de los términos: contemporaneidad, bienes simbólicos y creación en la danza contemporánea universitaria, es sugerente para abordar los medios de expresión que ofrece un arte específico en concordancia con la concepción de vida que los anima. La relación biunívoca entre arte y sociedad, a pesar de los reclamos de quienes consideran que el arte es un fenómeno ajeno a las condiciones sociohistoricas, nos permite avanzar en el análisis de los diversos modos de ver y comprender el acto creativo dancístico en los procesos de creación desarrollados durante el presente año por los grupos universitarios de Bogotá.

En la primera parte de este trabajo, asumiendo la correlación, que existe entre los procesos artísticos y los procesos sociales, se intentará exponer como la danza contemporánea universitaria⁸⁴, se ubica dentro de las relaciones sociales de producción que la dan a conocer y le permiten intervenir en la construcción social de la realidad. Esto último porque la danza contemporánea, como cualquier otro evento artístico que es socializado, produce bienes simbólicos que sirven como marco de referencia para la interpretación del mundo de la vida.

La estrategia que seguiremos para llevar a cabo esta exposición, amparada por los referentes teóricos que nos ofrece la sociología del arte⁸⁵ y los hallazgos encontrados durante el proceso de investigación, consistirá primero en especificar los elementos de orden teórico que intervienen en la comprensión de la danza contemporánea universitaria en concordancia con las relaciones sociales de producción. Posteriormente a la luz de estos elementos se analizará la información extraída de las entrevistas realizadas a los profesores-directores y los grupos de discusión con los integrantes de los grupos universitarios.

⁸⁴ Cabe recordar que nos estamos refiriendo a un fenómeno local. Hablamos específicamente de 11 grupos universitarios de la ciudad de Bogotá, que han participaron en el Festival Universitario de Danza Contemporánea.

⁸⁵ Los referentes teóricos que han permitido armar un campo problémico a partir de la correlación entre los procesos artísticos y los procesos sociales, son tomados del texto de Néstor García Canclini, *La Producción Simbólica: Teoría y Método en Sociología del Arte*, México, Siglo XXI, 1993.

1. BASES CONCEPTUALES

Toda obra de arte es la representación de un objeto ya sea material o ideológico, sin embargo no es el duplicado real ni ideal de dicho objeto, es la transformación de relación perceptual que el sujeto que desarrolla la representación hace del objeto. Esta relación no obstante, esta mediada por las transformaciones históricas y los postulados que operan en la organización del espacio social, es decir, por la estructura socioeconómica. Ahora bien, si entendemos las representaciones artísticas como una forma particular de representación ideológica, estaríamos asumiendo, según los razonamientos del marxismo⁸⁶, que las representaciones artísticas son parte constitutiva de la superestructura y que la relación estructura – superestructura es totalmente biunívoca.

Para el marxismo la relación estructura – superestructura funciona como punto de apoyo para analizar la correlación existente entre los procesos artísticos y los procesos sociales. No obstante, la forma en que se observa esta relación puede comportar problemas que van más allá del orden metodológico. Si se asume que la determinación de la estructura sobre la superestructura es unidireccional, mecánica y causal, el sujeto (en calidad de productor de bienes simbólicos o ideológicos), no tendría un papel activo en la construcción de la realidad. En cambio si, como lo señala García Canclini (1993), se considera que la determinación de la estructura sobre la superestructura “es estructural, reversible y multidireccional: la base material determina por múltiples conductos a la conciencia y está sobredeterminada dialécticamente, también en forma plural a la estructura” (p, 67), entonces la conciencia de las implicaciones políticas que puedan tener las representaciones, hacen que el ejercicio de la creación no quede fijado como el mero

⁸⁶ El marxismo apoya sus tesis principales en el concepto de estructura: conjunto de elementos (de cualquier índole) relacionados entre sí mediante un sistema ordenado de reglas. En tanto que sistema, entraña unas leyes de relación que facilitan la comprensión de los elementos. En este caso, en particular para el marxismo, se considera que la superestructura, es decir, lo que está por encima de la estructura: las ideologías, la ciencia, y la vida espiritual en general, –no sobra decir que cobran vida material en objetos artísticos, o en instituciones: una iglesia, una escuela, un museo, son algunos ejemplos–, se desenvuelven dentro de la estructura socioeconómica que es la “base real”. Es la “base real” porque “para Marx la historia del hombre en sociedad no es otra cosa que la relación fundamental hombre-naturaleza-hombre. La Historia nace y se desarrolla a partir de la primera mediación que pone en relación al hombre con la naturaleza y al hombre con los otros hombres: **el trabajo**. (...) las fuerzas productivas son los hechos históricos básicos que constituyen el fundamento de la Historia” Fragmento extractado de: Jean Touchard, *Historia de las ideas políticas*, capítulo XIV: sección III, 3. En este sentido, las ideologías son imprescindibles para mantener o re-crear la relación de explotación.

calco o reflejo de la realidad, sino por el contrario le otorga un sentido explícito en la transformación de la misma.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, es decir, la forma en que la estructura determina la superestructura, García Canclini (1993) formula dos grandes bloques en los que se pueden agrupar los estudios que a propósito del arte, se han ocupado de analizar el sentido de la determinación. Estos son:

1. *El que afirma que las relaciones de producción determinan las representaciones artísticas, entendidas como una forma particular de representación ideológica (Lukács, Kosik, Hadjinicolaou, y en general los autores ligados al “realismo socialista”).*

2. *El que sin descuidar el estudio del arte como ideología, considera que la determinación principal de la estructura opera más que sobre la representación, sobre las condiciones de producción específicas del arte, o sea que se trataría de analizar: cómo la organización de la economía en general determina las formas de organización material de la producción artística (los constructivistas rusos, Brecht, Benjamin, Gramsci, Macherey). (pp. 68-69)*

Para García Canclini (1993) ambos enfoques se complementan. Sin embargo, el segundo cobra mayor relevancia en tanto que, como él mismo lo señala: *“tienen poco valor explicativo afirmaciones tales como que, el arte es mercancía o está sometido a las leyes del sistema capitalista mientras no precisemos las formas que esas leyes adoptan para producir las obras artísticas con medios y relaciones de producción singulares”*. Es por esto que, según este autor:

El análisis sociológico de un proceso artístico debe operar en dos niveles. Por una parte, examinará el arte en tanto representación ideológica; [qué y cómo se está representando]; en este sentido, la relación se efectúa entre la realidad social y su representación ideal [aunque sabemos que esa relación está mediada por la relación perceptual que hace el sujeto del objeto]. Por otro lado, se vinculará la estructura social con la estructura del campo artístico, entendiendo por campo artístico las relaciones sociales y materiales que los artistas mantienen con los demás componentes del proceso estético: los medios de producción (materiales, procedimientos) y las relaciones sociales de producción (con el público, los marchands⁸⁷, los críticos, la censura, etcétera).

⁸⁷ Vendedores

A menudo se encuentran estudios que se centran en analizar la articulación entre estructura y superestructura, pero sin discriminar las jerarquías que operan en la estructura socioeconómica. Es importante reconocer que aunque la *estructura general o socioeconómica* se relacione con la *superestructura*, de todas maneras ésta no opera de la misma manera sobre la política que sobre el arte. De ahí que cobra relevancia estudiar el funcionamiento específico del campo de la producción artística *estructura interna*, pues según García Canclini (1993), “no sólo hay que explicar el arte en conexión con la estructura socioeconómica general, sino con sus propias condiciones de producción”.

Los modos de representación, composición, figuración, etc., resultan ser consecuencia del modo de producción artística y se modifican a medida que este último cambia. En este sentido, deben considerarse las condiciones de producción específica (campo de la producción artística), como la medianía principal entre la base económica global de la sociedad y las representaciones del arte (García Canclini, 1993).

Como corolario de este proceso –expuesto con mayor maestría por García Canclini, en su investigación sobre el arte en Argentina en relación preferencial con la plástica – surge un modelo global de investigación. El autor declara que lo ha formulado con un grado relativamente alto de abstracción que lo vuelve apto para analizar cualquier fenómeno artístico. A continuación, se ilustrará el modelo que propone García Canclini y el que ha sido ajustado para los propósitos de esta investigación.

Modelo presentado por García Canclini (1993, pp. 92-93):

1. *Ubicación del arte en la estructura social:* Esta etapa abarca los siguientes pasos:

- 1.1. Análisis de la estructura general de la sociedad y su ubicación –relaciones de dependencia – dentro del sistema capitalista.
- 1.2. Análisis del lugar asignado al arte en el conjunto de la estructura social, sus relaciones con las demás partes (economía, tecnología, política, religión, etc.)

2. La estructura del campo artístico: Esta segunda etapa incluye los siguientes aspectos:

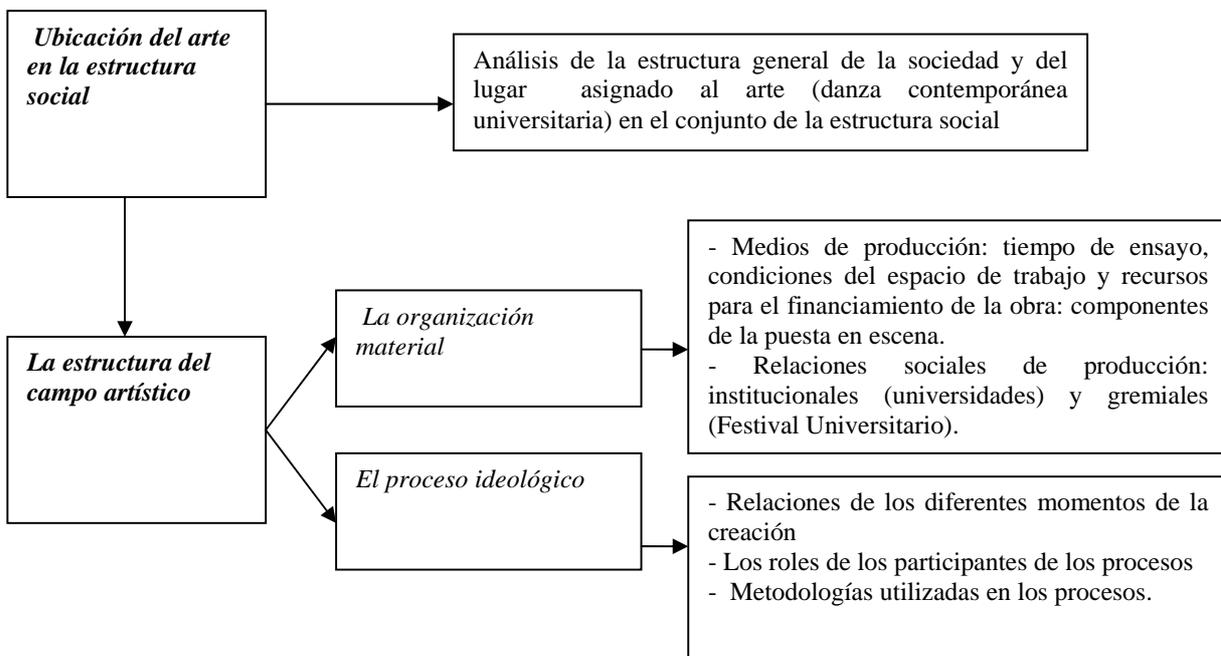
2.1. La organización material:

- a) Medios de producción (los recursos tecnológicos para la producción artística y las modificaciones ocurridas por la introducción de nuevos materiales – acrílicos, plásticos – y nuevos procedimientos –multiplicación mecánica o electrónica de la imagen
- b) Relaciones sociales de producción (entre artistas, intermediarios y público) (relaciones institucionales, comerciales, publicitarias) (interacción dentro del país y con el arte extranjero)

2.2. El proceso ideológico:

- a) Elaboración en imágenes (en la obra) de los condicionamientos socioeconómicos por parte de los artistas.
- b) Elaboración ideológica realizada en otros textos por artistas, difusores y público (manifiestos, entrevistas, ensayos, críticas periodísticas, autobiografías, encuestas, etcétera).

Modelo ajustado a las condiciones de este proceso:



Con la adaptación de este esquema se reconoce que la elección de una metodología (*tanto para la recolección de información como para el análisis*), es determinada por consideraciones empíricas (Dunkin, citado en Wittrock, 1997). En este caso, dado que la prioridad son los procesos de creación dancística que se dan al interior de las universidades durante el presente año – en los que puede haber o no un producto definido –, se incorporó la posibilidad de hacerlo sólo con los datos recolectados, aunque en ellos no queden totalmente plasmados los productos ideológicos finales. Pese a esta situación, vale la pena aclarar las relaciones que se esperan encontrar con su aplicación.

En primer lugar, examinaremos, de qué modo, las circunstancias actuales, de la estructura socioeconómica crean condiciones para el desarrollo de la danza contemporánea universitaria; en segundo lugar, exploraremos, las condiciones materiales y sociales que inciden en los procesos de creación dancística universitaria.

Así, la intención de correlacionar los procesos artísticos con los procesos sociales queda resuelta. Ningún objeto cultural nace por fuera de las expectativas que lo dan a conocer o a entender: quienes participan en el proceso de creación ocupan un lugar en el campo de la producción artística (*estructura interna*), éste a su vez, está mediado por la estructura socioeconómica porque ordena el acceso a los bienes de producción; también por la superestructura (componente ideológico) en tanto que opera como marco de referencia para la interpretación, recreación, adaptación o problematización de la realidad.

Con relación a este último aspecto es importante señalar una restricción. Si bien el componente ideológico sirve como marco de referencia para la interpretación y recreación de la realidad y, además, tiene una relación biunívoca con la estructura socioeconómica, los procedimientos de representación que utiliza la danza contemporánea, pese a estar anclada en este complejo de relaciones, no son del todo definibles. Habría que estudiar la estructura interna de su lenguaje para hallar una relación más específica, no en vano como obra artística que quiere ser comunicada con los códigos que se hagan presentes, se tratará de hallar la relación estructura – superestructura.

Con todo esto, no se trata de buscar en el discurso que propone la danza contemporánea universitaria una “concepción de mundo” que sea explicada por los intereses o el lugar que ocupan sus creadores. Esto sería calificar la creación artística como un instrumento pasivo al servicio de la necesidad, desconociendo además que las producciones artísticas merecen ser explicadas por la estructura interna de su propio lenguaje. La danza contemporánea como todo en la postmodernidad puede constituirse en un texto, sin embargo las reglas de composición y el lenguaje que utiliza es diferente, por ejemplo, al del texto literario. De lo anterior se desprende que en el intento de analizar los diversos modos de ver y comprender el acto creativo dancístico en los procesos de creación desarrollados durante el presente año por los grupos universitarios de Bogotá, sea necesario ahondar en los procedimientos que se siguen para configurar un lenguaje propio de representación. Por esta razón, en un segundo momento, se tratará de exponer cómo y qué procedimientos se siguen a la hora de conformar un producto escénico, es decir se incorporará lo que en el modelo que ha sido ajustado a las condiciones particulares del proceso, recibe el nombre de *proceso ideológico* dentro de la estructura del campo artístico.

2. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS TEXTUALES

2.1. Ubicación del Arte en la estructura social: Contemporaneidad y Danza Universitaria

¿De qué modo las circunstancias actuales de la estructura socioeconómica crean condiciones para el desarrollo de la danza contemporánea universitaria? Este es uno de los interrogantes que nos hemos propuesto resolver en este apartado, teniendo en cuenta que la universidad en el marco del sistema-mundo capitalista, está llamada a responder a los retos que se derivan de los procesos de modernización y globalización (Consejo Nacional de Acreditación, 2003).

El mundo globalizado, según Ocampo (2002), es un entorno cerrado donde impera por sobre cualquier otra consideración, la lógica distributiva de las mercancías. Habría que añadir a este comentario que la mundialización de la economía no sólo permite la libre circulación de bienes y servicios, sino que además organiza las interacciones sociales al

instaurar una estrecha relación entre consumo y producción. La Universidad no es ajena a este fenómeno y como corolario del mismo emprende una serie de estrategias que van desde la incorporación de nuevos programas académicos hasta la definición de estándares de calidad para la acreditación de los mismos. Con esto la Universidad busca el desarrollo de una inteligencia económica y competitiva, consideradas claves para enfrentar en el mundo actual el comercio internacional (Triana, 2004).

No en vano se cristalizan procedimientos que tienen como finalidad orientar el desarrollo de una cultura de la evaluación para la competitividad. El Sistema Nacional de Acreditación que nace por disposición de la ley 30 de 1992, norma que rige la educación superior en Colombia, es uno de ellos. Este Sistema a través del Consejo Nacional de Acreditación, propone los Lineamientos para la Acreditación de Programas de Pregrado, un documento que condensa las características que se deben evaluar para definir “la distancia relativa entre el modo como el programa académico se presta al servicio público y el óptimo que corresponde a su naturaleza” (Consejo Nacional de Acreditación, 2003, p.5).

No es sorprendente entonces que en el documento mencionado se diga: *“las comunidades académicas del país pueden y deben producir conocimiento, pero también es importante que en los programas académicos se incorporen críticamente los desarrollos mundiales en profesiones, disciplinas, ocupaciones y oficios y que los profesores de las instituciones colombianas de educación superior mantengan un diálogo permanente con sus pares nacionales e internacionales”* (Consejo Nacional de Acreditación, 2003, p.10).

Este ejercicio que aspira a un conocimiento global es respaldado entre otras cosas, por la Organización Mundial del Comercio. “En el año 2001 en Doja, los ciento cuarenta y cuatro países miembros de la OMC, suscribieron una declaración que incluye la liberación del comercio de servicios, entre ellos el de la educación” (Triana, 2004, p. 31). Estos acontecimientos han conducido a una cultura de la evaluación para lograr la inserción del país dentro del mercado mundial. Sin embargo se impone un doble reto: la universidad debe responder a los imperativos del mundo contemporáneo y a la vez preparar los

sujetos del desarrollo social en el contexto de los principios constitucionales (Consejo Nacional de Acreditación, 2003.)

La idea de preparar los sujetos del desarrollo social en el contexto de los principios constitucionales denota que, a pesar de que la globalización enuncie la eliminación de fronteras de toda índole para construir una “*gran sociedad global*”, los procesos de nacionalización no han desaparecido. De lo contrario, cómo explicar el surgimiento de conflictos nacionalistas que buscan la libre autodeterminación; o en otros planos, la amplia difusión que han cobrado tradiciones autóctonas como la cumbia, la salsa o el tango.

Por esta razón la universidad no sólo adquiere el compromiso de brindar competencias laborales, sino que adicionalmente, es responsable de crear actores sociales que bajo una formación integral, logren agenciar las transformaciones que su entorno (social, ambiental, cultural) requiere (ICFES, 2001). Recordemos que un proyecto de nación no sólo demanda la demarcación de límites territoriales y la formalización de un ejército, necesita por sobre todas las cosas, crear una común semejanza entre sus pobladores, es decir, que compartan hábitos y estilos de convivencia óptimos para la organización del espacio social.

Esa formación integral apoyada por una dependencia de la universidad, *Bienestar Universitario*, también es evaluada por el Consejo Nacional de Acreditación. Este hecho pone de manifiesto que en tiempos de globalización y conjuntamente de nacionalización, todos los componentes que inciden en el proceso de formación de la población universitaria son importantes.

Más adelante nos centraremos en este aspecto precisamente porque la mayoría de los grupos universitarios que hacen danza contemporánea se circunscriben a esta dependencia, lo cual va configurando el campo específico de la producción artística (*estructura interna*). Cabe señalar que, en algunos casos *Bienestar Universitario* recibe otros nombres como: Bienestar Estudiantil o Medio Universitario.

UNIVERSIDAD	DEPENDENCIA
Universidad Distrital Francisco José de Caldas	Bienestar Universitario
Universidad Nacional de Colombia	Bienestar Universitario
Universidad de los Andes	Centro Cultural y deportes
Universidad Jorge Tadeo Lozano	Centro de Arte y Cultura
Pontificia Universidad Javeriana	Departamento de Gestión Cultural
Universidad Pedagógica Nacional	Bienestar Universitario
Universidad El Bosque	Facultad de Artes
Universidad El Externado de Colombia	Bienestar Estudiantil
Universidad Colegio Mayor del Rosario	Medio Universitario
Escuela Colombiana de Carreras Industriales	Bienestar Universitario
INPAHU	Bienestar Universitario

Tabla 1. Dependencia a la que se circunscriben los grupos de danza contemporánea universitaria

En este momento ya podemos señalar que las circunstancias actuales de la estructura socioeconómica crean condiciones para el desarrollo de la danza contemporánea universitaria, en la medida que las universidades han tenido que incorporar, precisamente por el doble reto que se les impone, una serie de actividades que apoyen la formación integral de sus estudiantes dentro de las cuales encontramos: actividades deportivas, actividades asistenciales y actividades culturales (ASCUN, 2005). En esta última puede insertarse la danza contemporánea porque como se vislumbra en la tabla 1, algunas universidades: Andes, Javeriana y Jorge Tadeo Lozano, ligan dicha actividad a centros o departamentos culturales. Habría que aclarar que esto se constituye en una regla general para todas las universidades, a excepción de la del Bosque que liga el grupo de danza contemporánea a la Facultad de Artes.

Sin embargo esta respuesta no es suficiente para aclarar el interrogante que nos hemos propuesto al inicio de este apartado. Quizá esto sólo explique la incorporación de actividades distintas a las del aula, pero no en su especificidad la danza contemporánea.

Por tales circunstancias hemos de remitirnos de nuevo al fenómeno de la globalización, la globalización insta una estrecha relación entre consumo y producción que sin lugar a dudas adquiere ciertos matices. La lógica distributiva de las mercancías amparadas por la adquisición de capital, nos lleva a pensar que sólo quien tiene la capacidad de consumo necesaria puede participar de los beneficios o de los productos que la “gran aldea global” ofrece, es decir circunscribirse en ella. Estos productos, si se quiere, pueden ser vistos como elementos que tienen la capacidad de volver la vida más placentera; razón por la cual pueden ser de distinto orden: simbólicos o materiales. No en vano las producciones artísticas y culturales (*bienes simbólicos*) vienen siendo acotadas con cierta precisión en los tratados de libre comercio (Ocampo, 2002).

Estas consideraciones son importantes porque creemos que en Colombia la danza contemporánea no se constituye en un bien simbólico altamente reconocido, podría decirse que es un privilegio acceder al ejercicio o reconocimiento de dicha práctica. Esto nos permite entender por qué, justamente, es en la universidad en tanto lugar privilegiado donde podemos encontrarla.

Algunos comentarios emitidos por los integrantes y directores de los grupos nos permiten observar con mayor precisión, a través de la comparación con otras prácticas dancísticas, la lógica que interviene en la configuración de la danza contemporánea universitaria. Si bien la universidad – un lugar privilegiado – tiene la posibilidad de incorporarla, no podemos desconocer que precisamente, debido a que no “todos” la reconocen porque la capacidad de consumo no lo permite o se encuentra seducida por otros bienes simbólicos, la universidad opta porque permanezca pero en algunos casos privilegia el desarrollo de prácticas que tienen más acogida. Veamos algunos testimonios que enuncian esta situación:

No sé si tal vez sea odiosa la comparación, pero digamos, la universidad le da un poquito más de énfasis a otro grupo, como es folclóricas, y bueno los invitan, no sé. (Integrante del grupo de la Universidad Nacional. Anexo 2)

Yo creo que ha sido cuestión de que las directivas ven en folclor algo que puede vender más. Porque está más organizado, porque se han organizado, porque hay más gente, en cambio aquí siempre somos seis u ocho. (Integrante del grupo de la Universidad El Externado. Anexo 2)

Por otro lado esta situación se evidencia ya no desde el reclamo que hacen algunos integrantes de los grupos de las universidades por falta de equidad en el reconocimiento, sino desde los directores de los grupos que son contratados por las universidades, y plantean que por el desconocimiento que existe deben buscar estrategias para mantener los espacios.

Inclusive nos ha tocado, para que los chicos se involucren, como es una actividad que nadie conoce, la danza contemporánea todavía es muy joven en muchas partes así como Colombia, entonces nos ha tocado colocar nombres alegóricos para que la gente se integre, entonces nosotros decimos: vamos a enseñar salsa. (Directora del grupo de la INPAHU. Anexo 1)

En el Rosario estamos trabajando 4 personas, (...) está la profesora de folclor, está la profesora de árabe, está la profesora de tango, y, ah, salsa y contemporáneo, y obviamente, pues la gente prefiere entrar a salsa, si, o sea fue casi como un haraquiri, pero de alguna manera es generar cultura de la danza, y es bueno mirar qué está pasando, porque es como un poco complicado, yo digo: pero qué pasa en el Rosario, funciona muy alka seltzer. (Directora del grupo del Rosario. Anexo 1)

Para la gente es difícil acercarse a este tipo de lenguaje y más en una universidad en la cual el énfasis es técnico. Sin embargo, otros tipos de danza, por ejemplo, danza tradicional y danza internacional, han sido experiencias mucho más exitosas que la de contemporáneo, porque digamos, son lenguajes mucho más conocidos por la gente y más fácilmente se acercan a sus condiciones corporales. (Directora del grupo de la Escuela Colombiana de Carreras Industriales. Anexo 1)

Como se puede ver son múltiples los factores que inciden para que una práctica como la danza contemporánea universitaria tenga la posibilidad de asirse en el imaginario colectivo. Esto se expresa más específicamente en los repertorios que hemos revelado porque coinciden con la lógica que instaura la globalización: *relación entre consumo y producción*. De ahí se desprenden los reclamos de los integrantes de los grupos por no ser reconocidos de manera equitativa con relación a otras prácticas dancísticas y el de los directores porque, apelando a un desconocimiento de la danza contemporánea en el imaginario colectivo, no son muchos los que se suman a participar de este arte, bien sea

como bailarín o como espectador. Habría que decir que se dan algunas excepciones porque en una que otra universidad los grupos son numerosos, sin embargo, esto no resuelve el problema del imaginario del consumidor, que casi siempre opta por apreciar otras prácticas dancísticas.

Así, las circunstancias de la estructura socioeconómica que impera en tiempos de globalización y conjuntamente de nacionalización, crean condiciones, de alguna manera limitadas, para el desarrollo de la danza contemporánea universitaria. Primero porque es un privilegio acceder a ella, y segundo porque se le otorga mayor importancia a otros bienes simbólicos que, como lo señala una de las integrantes de un grupo, *venden más*⁸⁸.

De esta manera, la lógica del capital privilegia la producción de objetos culturales que tiene una mayor demanda, ejerciendo así una seducción irresistible sobre el imaginario del consumidor.

Aunque este panorama no sea tan alentador, quizá cobre mayor relevancia en tanto que trasciende la circulación mercantil. Hemos llegado a un punto esencial en donde la búsqueda de otras razones por las cuales los seres humanos interactúan no puede soslayarse. La producción de conocimiento e información, las búsquedas estéticas y otras tantas cosas que se dan al interior de los grupos de danza contemporánea universitaria, merecen ser socializadas, máxime si se tiene en cuenta el lugar que ocupa la universidad en la construcción social de la realidad.

A continuación se verá el campo específico de la producción artística (*estructura interna*), con el ánimo de examinar las condiciones materiales y sociales que posibilitan el acto creativo en la danza contemporánea universitaria, permitiendo precisar los elementos que median la relación estructura – superestructura.

⁸⁸ Esto lo dice una de los integrantes del grupo de la Universidad El Externado, a propósito, refiriéndose al folclor.

2.2. La estructura del campo artístico

Con antelación hemos señalado que la dependencia a la que se circunscriben la mayoría de los grupos universitarios es *Bienestar Universitario*, hemos dicho además que esta dependencia puede ir configurando el campo específico de la producción artística. La explicación está en que *Bienestar Universitario* como parte constitutiva de la universidad es el ente encargado de organizar los medios materiales e incluso ideológicos –toda vez que se orienta por la visión y misión de la universidad que lo contiene (ASCUN, 2002) – para que se lleve a cabo el proceso creativo.

Es fundamental recordar que el campo específico de la producción artística (*estructura interna*) media la relación estructura – superestructura y que se nos plantea como una forma de análisis para precisar dicha relación. Justificadamente se atiende a esta medianía (*estructura interna*) porque la estructura socioeconómica no opera de la misma manera como ya lo hemos dicho, sobre el arte que sobre la política. De ahí que se deba atender al campo específico de producción que en todo caso, no es más que la discriminación detallada de la estructura.

En este apartado se atiende, además de las condiciones materiales, a las relaciones sociales de producción: institucionales y gremiales con el fin de ver más detalladamente los elementos que intervienen en la creación de la danza contemporánea universitaria.

2.2.1. La Organización Del Material

Dentro de este tópico tenemos condensados dos aspectos: medios de producción y relaciones sociales de producción. En el primero se incluyen tiempo de ensayos, condiciones del espacio de trabajo y recursos para el financiamiento de la obra. En el segundo relaciones institucionales (universidades) y gremiales (Festivales Universitarios).

2.2.1.1. Medios de producción

2.2.1.1.1. Tiempo de ensayos⁸⁹

Tabla 2. Tiempos de ensayo

UNIVERSIDAD	Horas de ensayo a la semana
Universidad Distrital Francisco José de Caldas	20
Universidad Nacional de Colombia	8
Universidad de los Andes	4
Universidad Jorge Tadeo Lozano	6
Pontificia Universidad Javeriana	4
Universidad Pedagógica Nacional	4
Universidad El Bosque	4
Universidad El Externado de Colombia	10
Universidad Colegio Mayor del Rosario	2
Escuela Colombiana de Carreras Industriales	4
INPAHU	4

Los tiempos de ensayo oscilan entre 2 y 20 horas semanales. Aunque pueda ser sugerente analizar esta categoría a la luz de los principios que orientan la función de *Bienestar Universitario*, en tanto que sus actividades no son una condición anexa al proyecto formativo⁹⁰, sino transversal, – coligiéndose de ahí una reflexión en torno al sentido de equidad que tienen con relación a otros componentes curriculares –, en todo caso la prioridad o énfasis de cada uno de ellos podría desvirtuar este análisis, no obstante cabe señalar que más adelante, éste será tenido en cuenta con la globalidad de la *organización material* para dimensionar en qué medida *Bienestar Universitario* a través de una de sus actividades, evidencia o no ser eje transversal del proyecto formativo. Sin embargo se observa que esta categoría “tiempo de ensayos”, cobra importancia en la medida que afecta el acto creativo en la danza contemporánea universitaria. Si bien es cierto que la mayoría de los grupos reportan un promedio de ensayos de cuatro horas a la

⁸⁹ Ver anexo 2

⁹⁰ Según la ley 30 de 1992, las funciones básicas de la universidad son: la formación integral, la investigación y la extensión o proyección social.

semana, no todos coinciden en otorgarle un calificativo similar que exprese una equivalencia entre el tiempo que se destina para los ensayos y el cubrimiento de las actividades que se proponen desarrollar. Justamente la variabilidad que se desprende de las expectativas que se esperan alcanzar, hace que la categoría “*tiempo de ensayos*” tenga un significado diferente para cada uno de los grupos o, que se omitan algunas intenciones metodológicas que puedan apoyar la creación dancística.

Aunque el grupo de la Universidad Distrital en comparación a las otras universidades, tenga más tiempo para los ensayos, –en cierta medida porque todos los integrantes del grupo estudian danza contemporánea o licenciatura artística, y eso hace que el proceso se asuma no como complemento sino como algo inherente a sus carreras, así como nos lo dejan ver algunos testimonios⁹¹–; no necesariamente esto significa que consideren que el tiempo que tienen les permite desarrollar como quisieran el proceso. Precisamente se apela a este factor para explicar por qué no han empezado *en forma* el proceso de creación, como lo afirma el director del grupo:

No hemos empezado en forma, tenemos muchos eventos, entonces la universidad me pide a mí cosas culturales. Lo que yo hago es coger una variación técnica, le pongo unos gestos teatrales, una música, y ya, listo, lo presento. A raíz de esos eventos que no le permiten desarrollar a uno cosas sino cumplir, entonces no nos ha quedado tiempo. (Director del grupo de la Universidad Distrital. Anexo 1)

Así, pese a tener el mayor porcentaje de horas para ensayar en comparación a otros grupos, se evidencia que justamente por la demanda que tiene el grupo el tiempo no es suficiente, lo que corrobora que el significado del tiempo varía de acuerdo a las expectativas y en este caso éstas se ven afectadas por los requerimientos de la universidad.

⁹¹ *La razón por la cual me interesó el grupo de danza contemporánea es porque: es cierto que en la carrera vemos todas las artes, pero eso hace que también no se consolide ningún proceso, el estar acá hace que uno pueda consolidar procesos; si en realidad esa puede ser su forma de expresión, pues hay que explotar esa forma de expresión al máximo y pues estamos en eso, en esa investigación. (Integrante del grupo de la Universidad Distrital. Anexo 1, p.127). Llegué acá porque había escuchado los comentarios de maestros de allá [se refiere a maestros de la ASAB] sobre el trabajo de Fernando y, pues, los procesos que se llevan acá, a nivel de investigación corporal y creativa, son distintos a los de allá. Allá es más técnica y el trabajo investigativo con el cuerpo está muy sesgado, entonces, era un poco tedioso también sólo la parte técnica, entonces, llegar acá ha sido más un agrado porque es tener que desacostumbrarse y es una investigación distinta sin la técnica o, incluso, desde la misma técnica pero de otra manera. Entonces como ese es mi interés acá, acá puedo investigar, crear lo que en la academia en algún momento se me dificulta. (Integrante del grupo de la Universidad Distrital. Anexo 1, p. 127)*

Así mismo, se revelan ejemplos en los que se expresa que por falta de tiempo no se pueden adelantar búsquedas más precisas o generar un mayor grado de participación en la creación de la obra por parte de los integrantes. Es el caso de la Universidad de los Andes y la Jorge Tadeo Lozano citadas respectivamente:

*No soy una persona que me guste utilizar muchos objetos y sobre todo, pues como a nivel universitario pienso que trabajar un elemento en escena sería muy complicado y **con el poco tiempo que tengo** para trabajar con ellos tampoco puedo transmitirles esa búsqueda, enseñarles a que utilicen el elemento, disfrutemos del elemento, metámonos con el elemento, no. (Directora del grupo de los Andes. Anexo 1)*

*Un bosquejo que básicamente lo he decidido yo porque pues si les digo a ellos: bueno, decidan ustedes qué hacer, pues a lo mejor, no digo que no pueda resultar, pero digo: **por la premura del tiempo**, pues como dar un bosquejo a partir del cual puedan opinar. (Director del grupo de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Anexo 1)*

Otro aspecto que se puede dimensionar a partir de este ítem “tiempo de ensayos”, –además de las restricciones que plantea, en algunos casos, el acceso a los espacios de trabajo, en lo que nos extenderemos más adelante–, es la imposibilidad de avanzar en el desarrollo de habilidades técnicas, que permitan mantener la continuidad y las expectativas de los integrantes del grupo como en el caso de la Javeriana:

*Me gustaría más **tiempo** para poder hacer más niveles, porque claro, ya cuando adquieren cierto nivel, –hay gente que tengo con ellos ya dos años–. La gente que empezó conmigo, ya la mayoría se retiraron porque ya adquirieron cierto nivel y uno no puede ir a toda cuando hay gente que recién está comenzando. (Directora del grupo de la Javeriana. Anexo 1)*

A partir de estos testimonios podemos decir que los procesos de creación en la danza contemporánea universitaria, se ven afectados porque los tiempos que se asignan para los ensayos no son suficientes, en correspondencia a los eventos que demanda la universidad, para adelantar o concentrarse en los procesos de creación. Tampoco permiten búsquedas más precisas o un mayor grado de participación en la creación de la obra por parte de los integrantes. Finalmente al no generarse niveles que permitan avanzar en el desarrollo de habilidades técnicas y creativas, la estabilidad del grupo se ve afectada porque los estudiantes terminan por retirarse, quedando sobreentendido que en

algunos casos, la danza contemporánea para *Bienestar Universitario* es percibida más como una actividad que como un proceso.

2.2.1.1.2. Condiciones del espacio de trabajo

La ley 30 de 1992 juega un papel trascendental en el desarrollo del *Bienestar Universitario* al determinar la obligatoriedad de dedicar un porcentaje significativo del presupuesto a la búsqueda de condiciones de calidad de vida, formación integral y construcción de comunidad (ASCUN, 2005). A condición de que las acciones que adelante tengan un gran impacto en el conjunto de la comunidad universitaria y comunidad en general, *Bienestar Universitario* está llamado a fortalecer su estructura con la vinculación de docentes de tiempo completo, para que sus acciones no sean entendidas como actividades sino como procesos. Así mismo a invertir en infraestructura óptima para el desarrollo de sus objetivos.

Lo anterior se constituye en un discurso que en algunos casos no logra materializarse, prueba de ello son las condiciones de los espacios de trabajo en los que muchos grupos universitarios que hacen danza contemporánea deben ensayar. Encontramos que existen limitantes que van desde la necesidad de compartir los pocos espacios que hay con otras actividades deportivas o culturales, hasta la lamentable situación de pensar que dicha práctica se puede adelantar en un salón de clases teóricas.

Los grupos que se ven expuestos a compartir los espacios, es decir, ensayar simultáneamente con otras actividades que de una u otra manera, interfieren con el desarrollo de los contenidos y que además no reportan las mejores condiciones son: Universidad de los Andes y el Bosque, citadas respectivamente:

El espacio se llama la caneca, entonces, comparto el espacio con un doyo para artes marciales, en la mitad hay otro espaciecito que están los espejos, entonces ese es mi salón, supuestamente, y al otro lado está el gimnasio, todo funciona a la vez, si, yo me tengo que topar con la voz del profesor de pilates, el señor se tiene que topar con mi música, los alumnos están entrando y saliendo porque, pues, la caneca es abierta a todo el mundo, entonces, es bastante complicado, además sobretodo para un proceso introspectivo es súper complicado. (Directora del grupo de los Andes. Anexo 1)

Hay un salón que es súper grande, tiene un... es grande, pero el piso a veces no funciona mucho porque es un caucho que, ellos se quejan que les duelen los pies que les saca ampollas, ese espacio nos toca dividirlo con el grupo de teatro que también ensaya al mismo tiempo, entonces. Hay otro que es el que se adecuó para danza, pero es un espacio muy pequeño, si, entonces es tal vez, bueno un poquito más grande que esto, y el piso es de madera y tiene sus espejos y toda la cosa pero es muy reducido. (Directora del grupo del Bosque. Anexo 1)

Otro bloque lo constituyen los grupos que deben ensayar en salones aptos para clases teóricas, bien sea porque no hay más o porque los que hay están ocupados, estos son: La Universidad Escuela Colombiana de Carreras Industriales e INPAHU, citadas respectivamente.

No hay espacios, en este momento, adecuados para el entrenamiento en danza. Son salones adecuados para dictar clases teóricas. (Directora del grupo Escuela Colombiana de Carreras industriales. Anexo 1)

Este espacio es muy peleado, el espacio que ustedes están viendo, porque es el único que existe en Bienestar. Entonces este espacio lo compartimos con cinco profesores más. ¿Dónde más ensayan?⁹² En un salón común y corriente, el salón que manejamos es largo, o sea es muy angosto, largo y tiene alrededor de unos 50 pupitres, entonces el calentamiento es sacar los pupitres y enfriar es entrarlos, y el tapete del piso, es un tapete de bolitas de caucho, entonces tampoco es súper apropiado, pero es el único espacio que tenemos para trabajar porque a veces aquí está ocupado. (Directora del grupo de la INPAHU. Anexo 1)

También se observa que, en algunos casos, las condiciones del espacio de trabajo impiden que se extiendan los horarios o que se vinculen más integrantes al grupo, es el caso de la pedagógica y de la Javeriana, citadas respectivamente.

Los salones son una maravilla, los salones de aquí de la Pedagógica son envidiables. (...) Esto funciona así, los salones son de educación física, entonces lo primero que llenan los salones son las clases, los espacios que quedan el primer profesor que se ponga las pilas y los tome tiene salón. (...) Me gustaría tener más tiempo para encontrarnos. (Directora del grupo de la Pedagógica. Anexo 1)

El salón es pequeño, entonces no puedo recibir más de 20. (...) Ese es el salón que no tiene problemas de horario. (Directora del grupo de la Javeriana. Anexo 1)

⁹² Pregunta que hace el investigador.

Finalmente, rescatando que algunas universidades: Jorge Tadeo Lozano, el Rosario, el Externado y la Nacional tienen espacios que son asumidos por los integrantes de los grupos e inclusive por los directores como espacios generosos, ventilados, disponibles, óptimos para trabajar a excepción del piso que en la mayoría es duro, encontramos un caso que denota una dinámica particular. Se trata del grupo de la Universidad Distrital que a diferencia de los demás grupos y pese a ensayar en un corredor, en una zona de tránsito, convienen en afirmar que estas dificultades son insumos fértiles para la creación.

Realmente el espacio ha sido como el karma, (...) como un reto para cada uno de nosotros y de nuestros cuerpos, porque trabajar en este piso que están viendo que puede ser contraproducente para nuestra salud, por el frío, porque es muy duro y cuando uno hace saltos si uno no dobla bien las rodillas se jode, si uno no cae bien pues sus morados, sus golpes, si, entonces también es como tener ese otro reto: tengo que hacerlo bien porque o sino me golpeo porque no es piso de madera. (Integrante del grupo de la Distrital. Anexo 2)

La otra cosa que hemos ganado es conciencia de cuerpo porque acá no hay espejos (...) eso hace que uno se vuelva más conciente de su propio cuerpo. (Integrante del grupo de la Distrital. Anexo 2)

Evidentemente encontramos carencias referidas a las condiciones del espacio de trabajo y los tiempos de ensayo. Éstas, obviamente, proponen dificultades para adelantar los procesos de creación en la danza contemporánea universitaria, limitando el desarrollo de algunos contenidos de la clase o la posibilidad de integrar un mayor número de personas a los grupos; sin embargo la decisión de convertirlas en obstáculos o en insumos fértiles para la creación, depende de la dinámica que se da al interior de cada uno de los grupos.

2.2.1.1.3. Financiamiento de la creación

Con respecto a este ítem observamos una relación distinta a la anterior. La mayoría de los grupos tienen apoyo institucional para el financiamiento de las obras, más específicamente para los elementos de la puesta en escena; pero en algunos casos, por la tramitología que comporta la asignación de presupuestos, los grupos terminan limitando sus intereses o transformando el sentido de la representación –no por voluntad propia, sino por las condiciones materiales–. Habría que añadir que solamente una universidad: El

Bosque, no cuenta con apoyo institucional, quizá porque no depende de *Bienestar Universitario*. Veamos algunos testimonios que ejemplifican lo enunciado.

Sé que la universidad podría darlo, pero todos los que trabajamos en la universidad sabemos que el papeleo es enorme, una cantidad de tramites y cuando ya se logra, ya es demasiado tarde. De hecho lo que hacemos los docentes cuando necesitamos algo, es hacer algo con los muchachos. (Directora del grupo de la INPAHU. Anexo 1)

Eso que te llaman y dicen: oye Verónica mándame cotizaciones porque hay un dinero que está disponible para lo de danza contemporánea, lo que pasa es que es muy terrible uno trabajar con unas cotizaciones que si tú ni siquiera tienes idea de lo que vas a hacer... y tú tienes que pasar casi con 6 meses de anterioridad una cotización, juepucha, uno dice: ahora que me invento, que voy y cotizo pa ver si me dan esa plata, si todo es tan legal, tan burocrático, que es un poco complicado. (...) Muchas veces hemos optado con el grupo, los muchachos ponen su plática, tratamos de buscar el vestuario más económico. (Directora del grupo de los Andes. Anexo1)

Reporta interés este hecho porque no obedece a una lógica unidireccional, *Bienestar Universitario* apoya a condición de que se siga un proceso en el que se garantice la transparencia y el control de los recursos, lo que implica que los grupos en compañía del docente pongan en ejercicio habilidades de gestión y administración. Sin embargo, es importante aclarar que si bien hace falta ampliar el sentido de corresponsabilidad y la aprehensión de herramientas que lo secunden, por otro lado la lógica con que concibe *Bienestar* las acciones que adelanta, es decir, el desarrollo de actividades más no de procesos, hace que la demanda de dichos procedimientos carezca de coherencia interna. Basta con atender al último de los testimonios citados para comprender que, en parte la imposibilidad de programar con seis meses de anticipación lo que se requiere, se debe a que la creación en la danza contemporánea universitaria es un proceso y no una actividad. En este sentido, como proceso, por demás colectivo, la configuración de los elementos de la puesta en escena dependen de las dinámicas que se den al interior de los grupos, por lo que convendría que se adoptaran procedimientos acordes con las necesidades del proceso.

Se ha abordado algunas de las condiciones materiales que configuran el campo específico de la producción artística, evidenciando como intervienen o como afectan los procesos de creación en la danza contemporánea universitaria. También se ha tratado de hallar una gradual correspondencia entre las condiciones materiales que existen y los

lineamientos que orientan el ejercicio de *Bienestar Universitario* encontrando que sus acciones, pese a estar llamadas a generar procesos de participación y valoración de los aspectos humanos, culturales y sociales que puedan aportar a la consolidación académica (ASCUN, 2002); no logran materializarse o traducirse en las condiciones de orden físico: espacios de trabajo; o de orden programático: tiempos de ensayo y presupuestos. Sin embargo, juzgar el proyecto de *Bienestar Universitario* tan sólo a través de una de sus acciones o en un solo sentido que es el material sería inadecuado. Habría que decir que esto sólo se constituye en un ejemplo que ilustra cuán grandes son los retos que éste debe alcanzar.

Enunciadas las condiciones materiales o los medios de producción de la *estructura interna*: campo específico de la producción artística, y los efectos que éstas tienen en los procesos de creación en la danza contemporánea universitaria, damos paso ahora al desarrollo del segundo aspecto contemplado dentro de la organización material: relaciones sociales de producción.

2.2.1.2. Relaciones sociales de producción

En este ítem abordaremos las relaciones institucionales (universidades) y gremiales (Festival Universitario), que intervienen de manera específica en los procesos de creación en la danza contemporánea universitaria.

En lo que concierne a las relaciones institucionales podemos decir que en gran medida ya las hemos abordado. Hemos visto cómo a través de las condiciones materiales o de los medios de producción que *Bienestar* provee, la creación en la danza contemporánea universitaria se ve afectada. Sin embargo, teniendo en cuenta que éste no sólo traduce sus objetivos en términos materiales sino también en términos ideológicos, y que aunado a la universidad *Bienestar Universitario* secunda una serie de relaciones que intervienen en la concepción que puedan tener los integrantes de los grupos, difusores e intermediarios y público en general del fenómeno artístico que estamos analizando, se hace necesario ver cómo éstos intervienen en los procesos de creación.

En el 2004, con el Documento Sobre Políticas Nacionales de Bienestar, *Bienestar Universitario* se involucra con las funciones propias de la educación superior: formación, investigación y extensión y desde entonces se ha concebido un *Bienestar* formativo, reflexivo y extensivo.

Formativo, porque considera la posibilidad de desarrollar la formación humana integral o el modelo pedagógico de aprender a aprender; aprender a ser; aprender a convivir y aprender a emprender. Reflexivo, porque abre los caminos para investigar los temas propios de Bienestar y las características de los integrantes de la comunidad universitaria. Extensivo, porque sus programas y proyectos se amplían a la sociedad en general (Ferro, 2005, p. 9).

La mayoría de los grupos universitarios evidencian que en los procesos de creación dancística, muchos de los elementos sustanciales para la formación humana integral, se hacen presentes. Veamos algunos testimonios:

Pensar también en los demás, no pensar que yo voy a moverme y el resto no, pensar la posibilidad que yo pueda compartir esto y que ellos también lo puedan asimilar. Lo mismo ellos, que lo que ellos comparten lo puedan asimilar los otros. (Integrante del grupo de la Distrital. Anexo 2)

El conocer mi cuerpo, mis movimientos, tener esa conciencia corporal en tantas cosas como que uno a veces, respira y humm, ni se da cuenta como lo hace, entonces es como un conocimiento de mi propio cuerpo y como ese cuerpo puede comunicar pues muchas cosas. (Integrante del grupo de la pedagógica. Anexo 2)

Estos testimonios son significativos porque nos permiten observar algunos de los objetivos o valores que a *Bienestar Universitario* le interesa incorporar en el proceso formativo: aprender a convivir y aprender a aprender. Aprender a convivir queda expresado cuando se alude a la posibilidad de compartir; aprender a aprender, cuando se alude al desarrollo de una conciencia corporal. Sin embargo, entablar una relación en la que se asuma que efectivamente estos valores aparecen porque a *Bienestar Universitario* le interesa incorporarlos, sería desconocer las cualidades inherentes del proceso creativo, más bien, se podría decir, que la danza contemporánea universitaria resulta ser una práctica fértil para la aprehensión y el ejercicio de los mismos.

En la misma línea podría incorporarse la relación que los integrantes tejen entre las carreras que adelantan y los procesos de creación. Hallar en algunos repertorios una relación de intersección entre las carreras y los procesos de creación, fundamenta aún más los beneficios que tiene el desarrollo de ésta práctica en el ámbito universitario, primordialmente porque nos hace pensar en el desarrollo de la misma no como componente del proceso formativo, sino como eje transversal del mismo. Veamos algunos testimonios:

La sociología siempre está pensando al ser humano en la relación con otros y uno siempre está en relación con otros y la danza es eso también, por lo menos para mí. Es una posibilidad de explorar una relación distinta con el otro a través del cuerpo. (Integrante del grupo de la Nacional. Anexo 2)

Estudio ingeniería química, pues la relaciono porque la ingeniería en la práctica es utilizar las bases que te dan teóricas para resolver un problema con ingenio y tal vez esa es la relación porque de alguna manera uno aquí se expresa con ingenio. (Integrante del grupo de la Nacional. Anexo 2)

Con estos testimonios observamos que además de plantearse una relación de intersección entre las carreras y el proceso de creación en la danza contemporánea universitaria, a éste último se suman las experiencias que resultan de los aprendizajes específicos. No se trata, aclaramos, de una relación causal en la que los saberes disciplinares queden traducidos de manera literal en las representaciones que ofrece la danza contemporánea universitaria; se trata por el contrario, de una relación que hace que se amplíe la comprensión del fenómeno artístico y se nutra con las expectativas que se incorporan en los procesos académicos. A continuación ejemplificaremos con algunos testimonios lo afirmado, poniendo de manifiesto cómo los procesos de creación en el ámbito universitario se ven enriquecidos, precisamente por la relación que se teje entre estos y las carreras a las que se circunscriben los integrantes de los grupos.

Estudio lenguajes y estudios socioculturales, también la relación es muy profunda, porque, o sea, empezando porque la danza es un lenguaje, y la danza muestra que no se puede hablar como con palabras, y que no se trata tan sólo como de expresar pensamientos y expresar sentimientos, sino de producirlos. (Integrante del grupo de los Andes. Anexo 2)

La danza intenta comunicar algo, expresar un mensaje, y un audiovisual también, no siempre mostrar el cliché de imagen de televisión, de una novela, no, sino que yo por lo menos trato de mostrar, si quiero mostrar la ciudad, mostrar lo que es, no sé, un bloque de

cemento con la naturaleza, una unión, acá también porque los movimientos expresan un mensaje. (Integrante del grupo de la Jorge Tadeo Lozano. Anexo, 2)

Terminé en finanzas y relaciones, voy a decir en que me especialicé porque eso se relaciona más con la danza, me especialice en responsabilidad social. (Integrante del grupo del Externado. Anexo 2)

Estos diálogos resultan ser significativos porque la intención comunicativa que alberga el proceso de creación, está mediada por una elaboración consciente de los alcances que puede tener un producto artístico. En ellos se revela el intento por crear otras búsquedas estéticas, producir otras lógicas discursivas que entren a participar en la construcción social de la realidad. Esto también se puede argumentar con las motivaciones o los estímulos que dirigen la participación de los integrantes en los grupos, justamente porque en la relación que se teje con las carreras la danza contemporánea amplía su marco de acción al constituirse en una herramienta óptima para adelantar búsquedas que tienen una estrecha relación con los procesos sociales. A continuación se expone uno de los testimonios que sustenta esta afirmación:

También hace parte de un proyecto que quiero hacer junto a la carrera, que es Psicopedagogía pero desde la danza, entonces, construcción del sujeto pero desde la danza. (Integrante del grupo de la Pedagógica. Anexo 2)

Sin embargo, por lo que hemos podido apreciar a lo largo del texto, pese a todos los beneficios que se derivan del desarrollo de la danza contemporánea en el ámbito universitario, algunas universidades como nos lo dejan ver los recursos que provee *Bienestar Universitario*, para el desarrollo de los procesos de creación, parecieran no estar interesadas en apoyar suficientemente estas búsquedas.

En algunos grupos esto ha sido tema de reflexión y se han planteado explicaciones que van desde la relación preferencial que tiene la universidad y el público en general con otras prácticas dancísticas: folclor o salsa, ilustrando perfectamente la relación que opera entre consumo y producción, hasta el análisis pormenorizado de las políticas institucionales que promueven la creación artística. Observemos, a propósito del tema, el siguiente comentario:

Puede que haya voluntad política de la persona directamente encargada, o de la gente que tiene en sus manos esa responsabilidad, pero si una institución no está pensada, digamos curricularmente, o sea ya estamos hablando del diseño, del enfoque filosófico de lo que realmente mueve a la institución y hace que se monten los programas y un estilo educativo con todo un talante, si eso no está pensado con inteligencia y con estrategia y sistemáticamente, eso no se va a ver, siempre van a ser esfuerzitos, o sea recursos, buenos detalles, bueno, hay cosas que hay y que nos han permitido a nosotros bailar por años y hacer cosas chéveres y proyectarnos, o sea hay cosas, pero definitivamente uno si siente que la intencionalidad política de la institución no está en el arte, o sea eso es inherente, la intencionalidad política no contempla eso como un pilar de esta institución educativa, ni de su visión política y pedagógica para el país, ni para el planeta. Entonces, hace falta un poco de ese discurso, y ese discurso tú logras dejarlo en qué: los horarios, los profesores que se escogen, a quien se le otorga algo, a quien no, a quien se le otorga una beca, a quien no, eso es el currículo. (Integrante del grupo del Externado. Anexo 2)

Este comentario nos permite ver de manera específica la determinación que opera de parte de la estructura socioeconómica sobre el campo específico de la producción artística (*estructura interna*). La danza contemporánea universitaria en tanto arte, no resulta ser primordial para algunas universidades, singularmente porque la lógica distributiva de las mercancías, privilegia el desarrollo de otras competencias u otros bienes simbólicos. Ahora bien, teniendo en cuenta que *Bienestar Universitario*, como parte constitutiva de la universidad, se orienta por la misión y visión de la misma, no debe sorprendernos que sus estrategias no se dirijan a apoyar el arte; basta con decir que sólo cuatro universidades del grupo que constituye la muestra contemplan dentro de sus misiones el desarrollo artístico, sin que esto se vea necesariamente reflejado en los procesos. Estas universidades son: Andes, Jorge Tadeo Lozano, Nacional y Pedagógica⁹³.

En los Andes, por ejemplo, la danza contemporánea es considerada como un deporte, así lo expresan algunos de los integrantes del grupo: “*algo que no nos conviene es que la universidad nos tome como un deporte por... no como arte*” (anexo 2) Este hecho ha afectado el reconocimiento y apoyo por parte de la universidad, en particular, porque al no reconocer la danza contemporánea como un arte los estímulos que otorga a ésta práctica no son equivalentes a los que brinda a otras prácticas escénicas como por ejemplo el teatro:

⁹³ Este argumento se puede constatar en cada una de las páginas web de las universidades.

Pues tal vez sea demasiado comparativo, pero pues, digamos yo estoy en contra de que la universidad no le de tanta importancia, dándole solamente sólo 0 .5 créditos, cuando hacemos lo mismo que puede hacer teatro y teatro tiene 3-4 créditos. (Integrante del grupo de los Andes. Anexo 2)

En la Tadeo Lozano sucede algo similar, aunque las condiciones son más adecuadas para el desarrollo del proceso creativo, se argumenta que la universidad no está muy interesada en promover los grupos artísticos, así lo expresa el director del grupo:

Aquí se hacen muchos eventos en el año y uno no ve que se inviten a los grupos. O sea que este pendiente la universidad de cuales son los grupos que están para promoverlos dentro fuera de la universidad, no. (Director del grupo de la U. Tadeo Lozano. Anexo 1)

Desde luego esto no funciona como regla general, si bien es la constante en la mayoría de los grupos observamos que la excepción, pese a algunas dificultades de índole material a las que han tenido que ajustarse, la constituye el grupo de la Universidad Nacional y la Universidad Distrital. En estas universidades los grupos son reconocidos sobre todo por la comunidad estudiantil y eso ha incidido en que se le preste mayor atención al grupo, contratando, por ejemplo, un maestro por más horas a la semana.

No obstante, pese a las dificultades por las que deben atravesar muchos grupos, se devela una relación de tipo gremial que ampara el desarrollo de esta práctica. El Festival Universitario de Danza Contemporánea que inició en 1996, se ha consolidado como un espacio en el que se promueve la relación entre las instituciones universitarias y el público en general en torno a la danza contemporánea. Cabe señalar que en un principio esta relación estuvo amparada por el ánimo competitivo, pues, el Festival había surgido bajo el formato de concurso; luego con el tiempo se logró modificar esta relación ya que desde el VIII Festival se ha venido hablando de él como un encuentro entre grupos universitarios.

En la actualidad es organizado por la Universidad Jorge Tadeo Lozano y la Universidad Nacional de Colombia, apoyado por la Universidad de los Andes, la Pontificia Universidad Javeriana y por entidades del sector oficial como el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, **IDCT**, el Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior, **ICFES**, el Ministerio de Cultura y otras organizaciones de carácter privado.

El Festival a lo largo de estos años ha contribuido de manera decisiva en la formación de un público para la danza contemporánea, es importante reconocer que ha secundado la creación dancística universitaria con la apertura de espacios para la socialización de los montajes y con el desarrollo de talleres de formación y actividades de contexto, no solamente se promueven los procesos de creación, sino que también se incorpora a la comunidad en el ejercicio de pensar y reflexionar sobre esta práctica. Así el Festival, a pesar de todas las dificultades que ha tenido que sortear en tanto que no es ajeno a la estructura administrativa que ampara el progreso de los contenidos extracurriculares: *Bienestar Universitario* ha “posibilitado la constitución de un público que está cada vez más atento y más abierto a las propuestas dancísticas que le son presentadas” (Martínez, 2005).

Lo anterior, porque estamos hablando de una práctica (danza contemporánea universitaria) en la que se condensan los saberes de las disciplinas o ciencias que operan en la organización del espacio social. Una práctica que se configura a partir de la relación o aprehensión subjetiva que los integrantes de los grupos hacen de su contexto, presentándolo de diversas maneras y viabilizando otras formas de ver el mundo.

Así, los esfuerzos que adelanta el Festival por “ser un punto de referencia académico y cultural, que fomente la integridad de los estudiantes universitarios de cualquier carrera, generando y cultivando un movimiento universitario nacional y latinoamericano entorno a la Danza Contemporánea”⁹⁴, cobran relevancia significativamente porque con el desarrollo de este movimiento, no sólo se amplía el horizonte de la creación dancística, sino también el de la experiencia humana.

⁹⁴ Esta es la Visión del Festival Universitario de Danza Contemporánea, la cual puede ser consultada en la siguiente dirección: www.utadeo.co/comunidades/grupos/danza/html/principal/html.

2.2.2. El Proceso Ideológico

A continuación se analizarán las dinámicas internas de los procesos de creación, es decir, lo que para García Canclini (1993) corresponde al nivel en el que se examina el arte como representación ideológica o el qué y cómo se representa.

Para ello se usarán tres momentos determinados: uno en que se hace referencia a la versatilidad de las relaciones que se establecen entre los estadios de análisis mencionados con anterioridad en la introducción⁹⁵, otro en el que se estudian los roles de los integrantes de los grupos y para finalizar se abordan las maneras en las que los integrantes se relacionan con los estadios, es decir, las metodologías utilizadas en los procesos.

Antes de proseguir se debe considerar que los procesos de creación están constantemente representando la realidad de su contexto en relación con las subjetividades de sus participantes. El asumir esta consideración nos coloca en la posición de afirmar que la representación de esa relación se efectúa durante todo el proceso y no solamente en el de la representación escénica, es decir en el momento de su convalidación ante el público, siendo en todo caso este momento uno muy importante por cuanto los espectadores al percibir la obra participan de la representación mediante la subjetividad de su percepción.

Lo anterior está en concordancia con lo planteado por Patrice Pavis (2000) cuando dice:

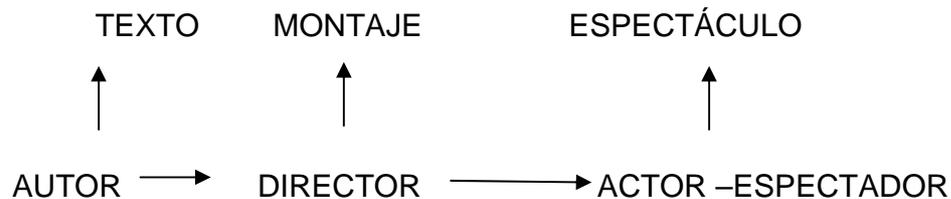
Autoricémonos, pues, a considerar la puesta en escena, no como una obra orgánica, coherente y acabada, sino como un proceso que se ha ido estableciendo poco a poco, aunque episódica e inestablemente, y en el que todavía percibimos las hipótesis, las tentativas y los esbozos del director de escena. (...) El análisis debe tenerlo en cuenta y ha de evitar cuadrricular el espectáculo a priori, sin considerar las excrecencias, manipulaciones e irregularidades del trabajo escénico.

⁹⁵ 1. origen de la obra, 2. Creación de material corporal, 3. Elementos de la puesta en escena, 4. Estructuración, y 5. Condiciones del proceso.

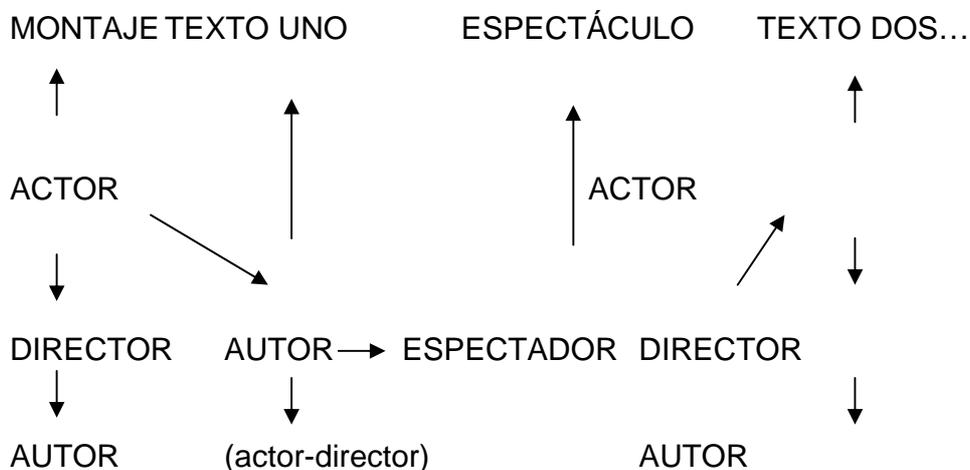
La importancia de este planteamiento es fundamental en el desarrollo del análisis que se adelanta aquí, pues confiere valor a la representación sólo como un momento *efímero* dentro del proceso creativo, considerado aquí como el objeto relevante de estudio.

Por lo tanto la obra (puesta en escena del proceso creativo) constituye un instante (a modo de instantánea, fotografía o “hipótesis” según Pavis) del proceso, cuyo principal valor reside tal vez en la confrontación que se efectúa con un público (espectadores) que de continuar el proceso, como es ideal teniendo en cuenta las presentes consideraciones, lo afectará haciendo imposible el planteamiento de una hipótesis idéntica a la anterior.

Esto sugiere una reinención constante ya que las relaciones establecidas son dinámicas durante el proceso, si se tiene en cuenta la visión de Santiago García (1983, 59) de un teatro que rompe con la concepción tradicional planteada por Meyerhold:



Se sufre un visible trastorno que se inclina a proponer, para este caso de estudio, lo siguiente:



Esta estructura se encuentra mucho más cerca de la danza contemporánea y en particular de la universitaria. En todo caso, la realización de una estructura que corresponda a la danza contemporánea se perseguirá más adelante.

2.2.2.1. La Versatilidad de la Creación

Aunque se considerara que la estructura del teatro tradicional no es aplicable a la danza contemporánea, pues las relaciones [texto - autor], [montaje - director] y, [espectáculo - (actor - espectador)] son lineales y unidireccionales, la estructura planteada por García, aunque más versátil, presenta un problema en su aplicación a la danza respecto a los elementos que son relacionados (montaje, texto y espectáculo), ya que en principio el texto no se comporta en la danza del mismo modo que en el teatro.

A pesar de que el papel del texto en el teatro como componente primordial y casi independiente, ha sido ampliamente cuestionado (García, 1983), (Rizk 1990), la dimensión que alcanza en el proceso creativo teatral no es comparable en ningún sentido con su desempeño en los procesos de la danza contemporánea. Antes de tratar de establecer relaciones forzadas entre el texto y componentes propios de la danza, como el movimiento o la coreografía, se atenderá a los estadios de análisis que se han planteado en esta investigación, como componentes constitutivos del acto creativo en la danza

contemporánea, es decir: <Origen de la Creación>, <Creación de Material Corporal>, <Puesta en Escena de la Creación>, <Estructuración de la Creación> y, <Condiciones del Proceso>.

Del planteamiento hecho por García se tendrá en cuenta siempre la versatilidad del proceso, en tanto que se presenta como una reelaboración constante, donde las relaciones entre los componentes del proceso y quienes los elaboran son cambiantes, por lo que las representaciones son más hipótesis que definiciones.

Se trata ahora de plantear las relaciones entre los componentes señalados con anterioridad (los estadios), en los procesos de creación de la danza contemporánea universitaria con base a la información recolectada, sin embargo, antes de esto cabe una aclaración respecto al primero de los estadios.

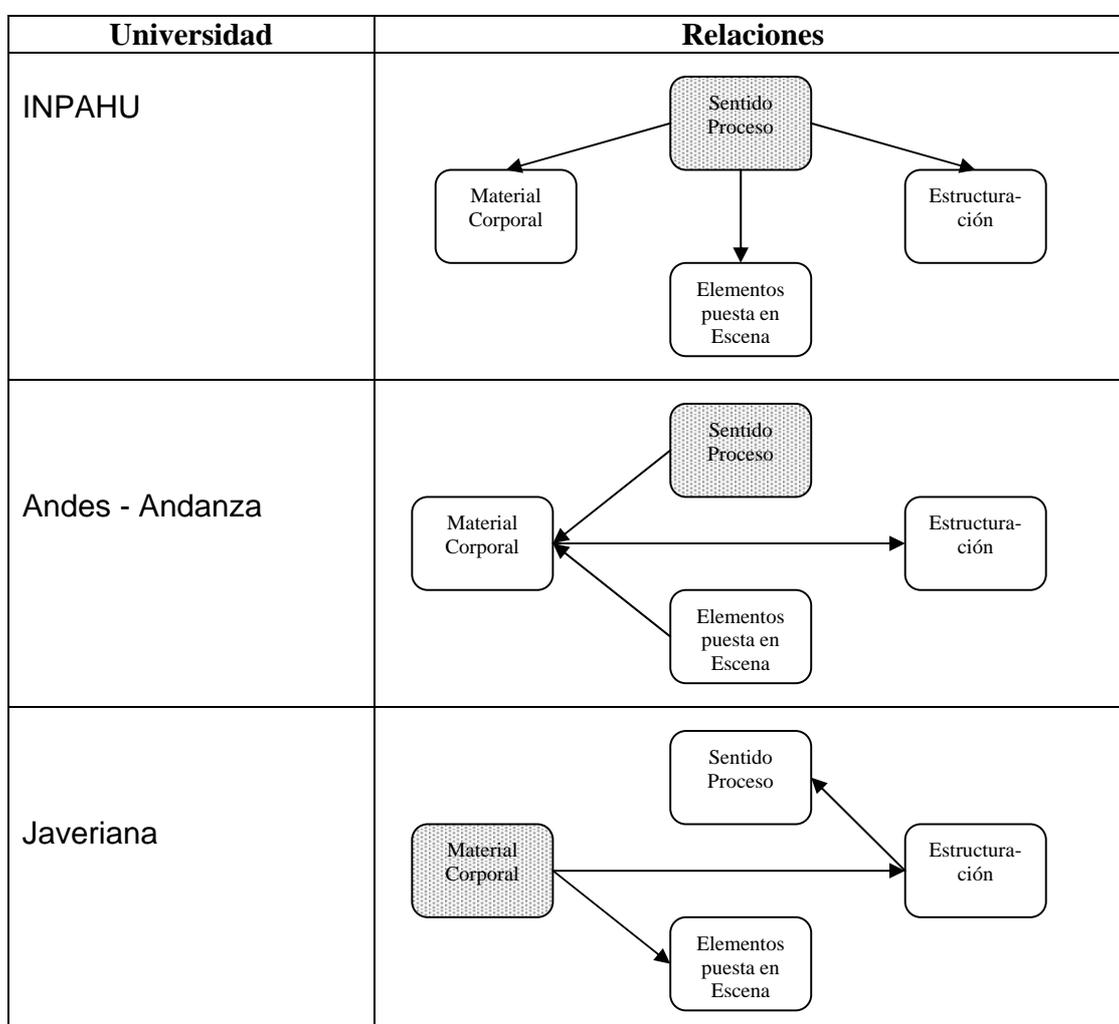
Se presenta una aparente contradicción en su denominación <Origen de la Creación>, pues como ya se dijo en la introducción, *la estructura de análisis no corresponde necesariamente a un desarrollo cronológico de los procesos sino que evidencia funciones particulares dentro de los mismos, que en todo caso, se relacionan interdependientemente unos con otros*. Por ello la palabra origen, entendida como comienzo puede resultar incongruente.

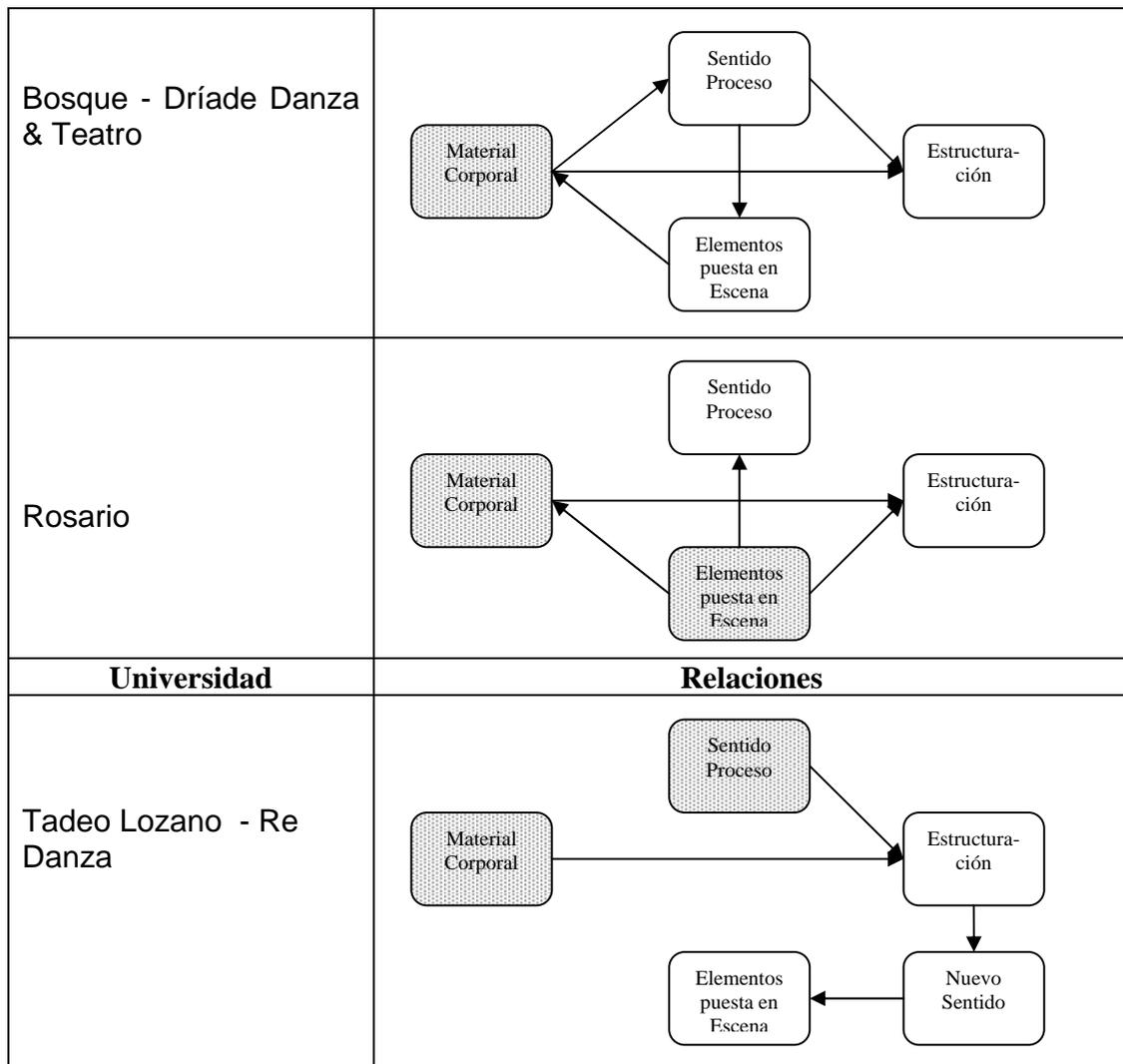
Sin embargo, recordemos que las categorías que conforman este estadio son: motivación creativa, temática, origen de la temática, e influencias. Todas ellas están relacionadas con “los conceptos, las ideas, la apreciación que el artista tiene del mundo de la realidad y de las relaciones de los hombres entre sí y con la naturaleza” (García, 1983, p.10), elementos que tienen que ver con lo que para García es el momento ideológico, es decir lo que se representa.

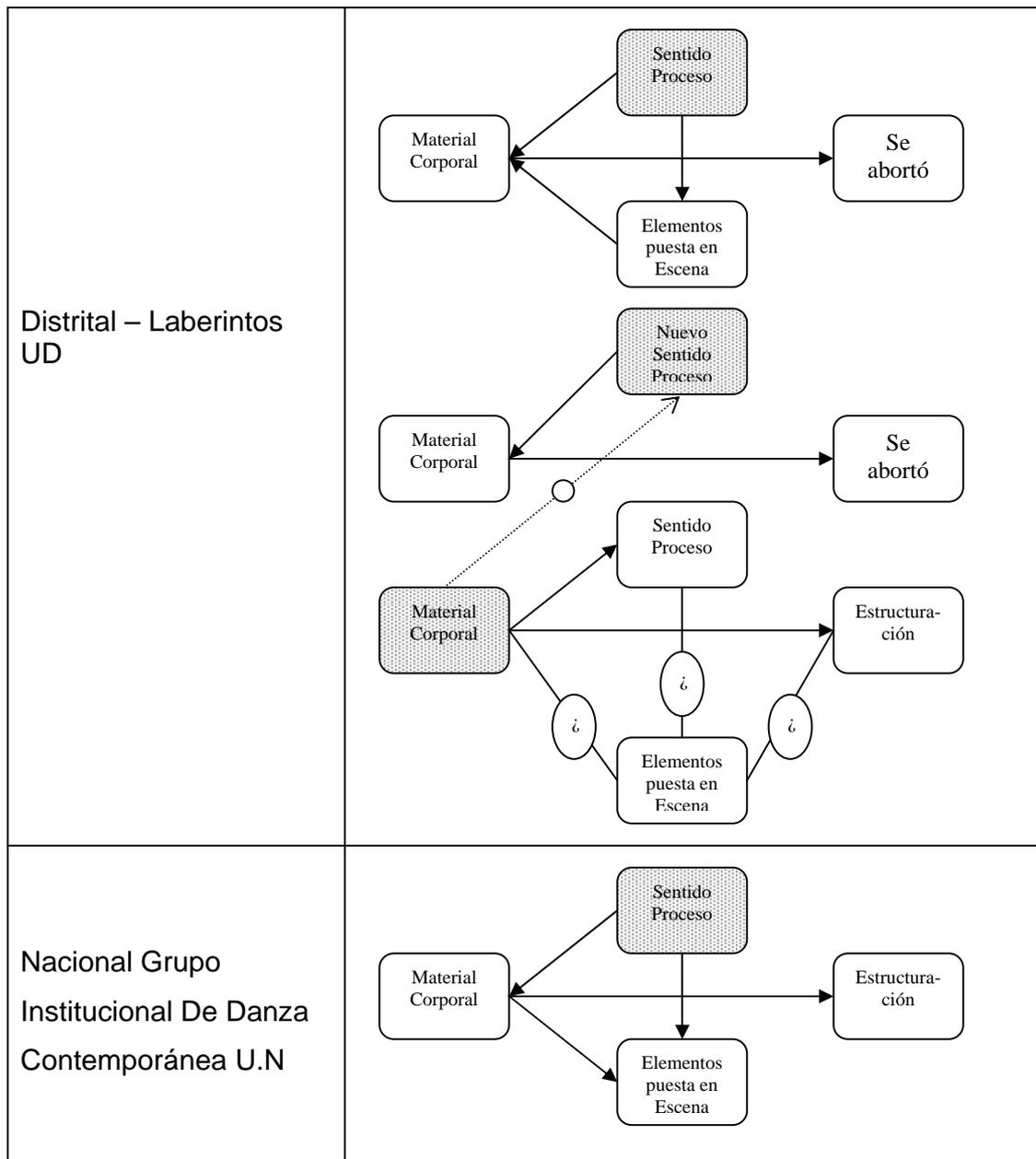
Es evidente que el desarrollo del proceso transforma constantemente este estadio, en concordancia con Garrido (s.f), cuando afirma que éste momento de transformación en el que el *sentido* original es sustituido por uno nuevo es el esencial en la creación dancística, en concordancia con lo anterior y para facilitar el análisis se conviene de aquí

en adelante, denominar el estadio <Origen de la Creación>, como <Sentido del Proceso>, que tiene relación con lo que se representa. Hecha esta salvedad se tratará de establecer las relaciones de los estadios en los procesos indagados a partir de la información recolectada (ver anexo 1).

Dicha información sugiere entramados dependientes, que se retroalimentan constantemente. Las direcciones de esta retroalimentación determinan las propuestas metodológicas desarrolladas para cada proceso al constituir diversos niveles de subordinación. Veamos:







Universidad	Relaciones
Pedagógica - Danza Creativa	<pre> graph TD SP[Sentido Proceso] --> MC[Material Corporal] SP --> E[Elementos puesta en Escena] SP --> ES[Estructuración] NEE[Nuevos Elementos puesta en Escena] --> MC EEE[Elementos puesta en Escena] --> MC </pre>
Externado	<pre> graph TD SP[Sentido Proceso] --> MC[Material Corporal] SP --> NSP[Nuevo Sentido Proceso] NSP --> ES[Estructuración] NSP --> MC EEE[Elementos puesta en Escena] --> MC </pre>
Escuela Colombiana De Carreras Industriales - ECO	<pre> graph TD SP[Sentido Proceso] --> MC[Material Corporal] SP --> ES[Estructuración] SP --> EEE[Elementos puesta en Escena] EEE --> MC </pre>

Tabla 3. Relaciones de los Estadios

Las relaciones graficadas, corresponden a las líneas gruesas detectadas en el análisis de los procesos (anexo 1), esto con el fin de evidenciar las características metodológicas principales que son únicas en cada uno de los casos. Por su puesto un estudio un poco más profundo trazaría relaciones incontables, que para la caracterización que emprenderemos no son necesarias por ahora y en cambio enturbiarían el análisis.

Fijémonos en primer lugar en los estadios que son tomados como punto de partida práctico de cada proceso:

Estadio	Universidades						
Sentido del Proceso	INPAHU	Andes	Nacional	Pedagógica	Tadeo	ECCI	Externado
Material Corporal	Javeriana	Bosque		Distrital	Tadeo	Externado	Rosario
Puesta en escena	Rosario		Pedagógica			Externado	

Tabla 4. Puntos de Partida de los Procesos

2.2.2.1.1. Sentido del Proceso

Encontramos que el punto de partida más frecuente (7 grupos), es el estadio <Sentido del Proceso>, esto quiere decir que la mayoría de los grupos plantean un sentido inicial, que tiene que ver con lo que pretenden representar, y a partir de allí comienzan a desarrollar los demás estadios, esto se evidencia sobre todo en planteamientos temáticos desde los inicios del proceso como observamos a continuación:

Universidad	Testimonios
INPAHU	<i>Me tocó y me encantó partir del cuento de los niños, la idea nació de todos los muchachos, del mundo de las hadas. (Directora del grupo de la INPAHU. Anexo 1)</i>
Andes	<i>La obra se inspira en dos frases propuestas por los integrantes del grupo: “volar lo que siento para dárselo al otro” y “lo que yo quiero es que pises sin el suelo”. (Reseña de la obra. Anexo 3)</i>
Nacional	<i>Todo eso ha partido como de una inquietud muy general, pues que fue planteada desde el principio, ¿no? que fue la enfermedad, (Integrante del grupo de la Nacional. Anexo 2)</i>
Pedagógica	<i>De la cotidianidad, así como se llamó el baile, de ir caminando, entonces de ahí partimos. (Integrante del grupo de la Pedagógica. Anexo 2)</i>
Tadeo	<i>La propuesta si son las relaciones y un poco lo que siente uno como acá (...) la propuesta es básicamente vamos a trabajar sobre eso, sobre lo que pasa en el grupo. (Director del grupo de la U. Tadeo. Anexo 2)</i>
Escuela Colombiana de Carreras Industriales	<i>Se consideró pertinente abordar un tema cercano a los estudiantes. Fue así como la vida en el aula, especialmente la experiencia en el pupitre, se consideró un elemento importante a través del cual desarrollar una propuesta escénica. (Reseña de la obra. Anexo 3)</i>
Externado	<i>El tema que estamos trabajando ahorita para el Externado es de, surgió de los sentidos, yo les dije hagamos, bueno, hagamos los sentidos, propongamos el sentido del humor, o sea lo del sexto sentido, entonces queremos que sea cómico y ese es el reto, no se cómo va a ser, porque no tengo ni idea. (Directora del grupo del Externado. Anexo 1)</i>

Si observamos en la tabla 3 (Relaciones de los estadios), podemos ver que de los 7 casos en los que el sentido del proceso constituye el punto de partida, en seis de ellos la creación de material corporal está subordinada a éste. Nos encontramos entonces ante un procedimiento ampliamente desarrollado en los procesos de creación.

Sin embargo existe una excepción en el caso del grupo de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, donde el sentido del proceso, que en todo caso es un punto de partida, subordina la estructuración, que a la vez está subordinada también por el material corporal. Para entender las razones de esta subordinación observemos las relaciones establecidas en el proceso del grupo, pues manifiestan algunas particularidades que consideramos pueden resultar esclarecedoras.

Lo primero que se observa es que tiene dos puntos de partida y que los dos no están relacionados entre sí, ¿como sucedió esto?

Se encuentra en primer lugar una motivación creativa del director que constituye el sentido del proceso:

Yo pienso que la posibilidad de relacionarse con muchas cosas, porque en la universidad, primero cada estudiante viene con su historia personal distinta, segundo el hecho de que entre menos bailarines sean como que son menos afines. (Director del grupo de la U. Jorge Tadeo Lozano. Anexo 1, p. 114)

Esta motivación que hace referencia a las relaciones, se convierte en tema y punto de partida.

La propuesta si son las relaciones y un poco lo que siente uno como acá cuando llega y llegan los estudiantes de diferentes ámbitos, por diferentes razones y empiezan a relacionarse, y la cantidad de relaciones que se empiezan a dar de todo tipo, hay algunos que se acercan mucho afectivamente, otros que repelen, si (...) la propuesta es básicamente vamos a trabajar sobre eso, sobre lo que pasa en el grupo. (Director del grupo de la U. Jorge Tadeo Lozano. Anexo 1)

Sin embargo el material corporal no se elabora con base a ese punto de partida.

Lo que tengo pensado es que sobre ese material vendría el montaje, ese sería como el cimiento de un posible montaje, (...) Es un material que sale del entrenamiento (Director del grupo de la U. Jorge Tadeo Lozano. Anexo 1)

Es decir que el material corporal se constituye también en punto de partida. En este caso se cuenta con un sentido y un material corporal que han sido desarrollados, hasta cierto punto, de manera independiente. Los dos confluyen en la estructuración y a partir de ella se crea un nuevo sentido.

Decidimos trabajar alrededor del tema culinario (Reseña de la obra, Anexo 3)

Se pasa del tema de las relaciones humanas al culinario, sin embargo, se sabe que el tema culinario se desarrolla como metáfora del tema de las relaciones, a pesar de esto se puede hablar de un nuevo sentido. Lo que aquí se hace evidente en realidad sucede de manera constante en todos los procesos.

Retomando las relaciones establecidas por el sentido del proceso se observan algunas de subordinación con la estructuración en cuatro casos, y con los elementos de la puesta en escena en 5 casos. Lo anterior pone de manifiesto la tendencia a utilizar un sentido inicial en los procesos como eje creativo.

2.2.2.1.2. Material Corporal

Para proseguir, se observa en la tabla 4 (Puntos de Partida), que el siguiente estadio más utilizado para iniciar los procesos es el material corporal (6 casos), de los cuales ya se atendió a uno que fue el de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, esto denuncia un interés particular por la indagación del movimiento como germen creativo, que podemos ver reflejado en los siguientes comentarios:

Universidad	Repertorio
INPAHU	<i>Y en el momento en el que ya establezca un movimiento, pues miro a ver que cosas funcionan. (Directora del grupo de la INPAHU. Anexo 1)</i>
Bosque	<i>También yo tengo una cosa personal, que es trabajar desde lo poético del movimiento y de la imagen, entonces, siento que hasta ahora pues he buscado es eso. (Directora del grupo de la U. El Bosque. Anexo 1)</i>
Distrital	<i>DI... AMBULANTE es un trabajo sin ninguna pretensión dramática mas allá de la que plantea el cuerpo, el movimiento y el espacio (Reseña grupo Universidad Distrital. Anexo 3)</i>
Tadeo	<i>Lo que tengo pensado es que sobre ese material vendría el montaje, ese sería como el cimiento de un posible montaje. (Director grupo Tadeo. Anexo 1)</i>
Rosario	<i>Por ejemplo en la primera clase que hicimos, un material de esa clase entonces ya lo involucramos a lo que está del proceso de montaje. (Integrante del grupo del Rosario. Anexo 2)</i>
Externado	<i>En ocasiones Marybel nos propone una coreografía y además pues Marybel obviamente propone como las rutas, las bases. (Integrante del grupo del Externado. Anexo 2)</i>

Se observa que en todos los casos el material corporal es utilizado para desarrollar la estructuración con base en él (según la tabla 3), pero no solamente en los casos en los que el material corporal es el punto de partida sino que sucede así en todos los procesos, exceptuando el del grupo de INPAHU donde el sentido del proceso hasta donde se detectó, lo subordinaba todo. Anuncia esto el papel preponderante que cumple el movimiento como insumo destacado en la danza contemporánea.

De los casos en que el material corporal es el punto de partida, es pertinente analizar en este momento el de la Universidad Distrital, pues a partir de su especificidad encontraremos luces sobre algunas generalidades de los procesos creativos.

Las relaciones que este proceso manifiesta (tabla 3) son singulares. En primer lugar se planteó un sentido como punto de partida que estaba definido por la temática: la tauromaquia (Anexo 1). Este sentido que fue planteado para ser desarrollado por los hombres del grupo, fue sustituido por otro, que consistía en trabajar alrededor de un personaje: Frida Kahlo. En esta ocasión el sentido fue planteado para ser trabajado por todos (hombres y mujeres), pero el material que se obtuvo fue considerado muy obvio, por lo que se tomó la decisión de abandonar momentáneamente el sentido como punto de partida y sustituirlo por el de material corporal, sin abandonar la posibilidad de retomar el sentido en un momento posterior del proceso.

También se está trabajando con una motivación que es Frida Kahlo y de todas maneras aunque hemos empezado a trabajar desde el movimiento puro, uno por allá debajo sabe que como que el trabajo es para Frida Kahlo (Integrante del grupo de la U. Distrital. Anexo 2)

Sin embargo en la reseña de la obra se manifiesta lo siguiente:

DI... AMBULANTE Es un trabajo sin ninguna pretensión dramática mas allá de la que plantea el cuerpo, el movimiento y el espacio. (Reseña de la obra. Anexo 3).

Se observa que no hay ninguna referencia a Frida Kahlo, más bien parece que este nuevo sentido ha sido tomado del material corporal desarrollado. El planteamiento de

diversas hipótesis para utilizar como punto de partida en el proceso, evidencia un alto grado de disposición a la experimentación por parte de todos los integrantes del grupo.

Esto puede ser explicado por una razón, aunque no sea posible afirmar que sea determinante, quizás se deba a las 20 horas semanales que poseen de ensayo (Tabla 2), pues difícilmente un grupo que tiene entre 2 y 4 horas a la semana pueda conseguir un grado de experimentación como éste (aspectos relacionados fueron ya tratados en la primera parte).

Por otro lado, cabe señalar que lo obtenido con base a los diferentes puntos de partida no fue desechado del todo, es probable que algunos elementos obtenidos durante cada intento hayan aparecido en los siguientes, adquiriendo nuevos significados o matices cada vez. Otros aspectos referentes a la creación de material corporal se abordaran luego.

2.2.2.1.3. Puesta en escena de la creación

Ahora se tienen las relaciones que se establecen con los elementos de la puesta en escena, las universidades que los utilizan como punto de partida son la Universidad del Rosario, La Universidad Pedagógica y la Universidad Externado (tabla 4). Para el caso de las dos últimas, el elemento escénico al que se hace referencia como punto de partida es la pista musical, así sean utilizadas diferentes pistas musicales como motivación para la creación de movimiento no solamente en los casos en los que elementos de la puesta en escena son el punto de partida, sino también de manera general. Normalmente cuando un elemento de la puesta en escena subordina al material corporal, es por medio de la música y en particular de la pista musical.

A diferencia de lo anterior, la escenografía, el vestuario, o la utilería, generalmente están subordinados por otros estadios, a excepción de la Universidad del Rosario y la Escuela Colombiana de Carreras Industriales.

El Caso de la Universidad del Rosario es particular porque es el único en el que un elemento de la puesta en escena además de ser el punto de partida, subordina todos los demás estadios, esto tiene que ver con un instrumento musical singular que posee lengüetas de madera de diferentes dimensiones y que al ser golpeadas emite tonalidades correspondientes a la dimensión de la lengüeta. Es un instrumento de percusión con un funcionamiento similar al de la marimba, pero que tiene dispuestas las lengüetas de manera circular. Este elemento interviene no solamente a nivel musical el proceso, también es tenido en cuenta como elemento escénico que subordina el material corporal, el sentido del proceso y la estructuración, siendo el único caso en que esto sucede, pues en los demás los elementos de la puesta en escena no intervinieron, al menos de manera directa en la estructuración.

Los elementos de la puesta en escena adquieren un papel relevante en el caso del grupo de la Universidad del Rosario, y en otros como el de la Escuela Colombiana de Carreras Industriales, allí los pupitres del salón de clases son utilizados como insumo para generar movimiento. Sin embargo, en general no sucede así, al contrario parece que no son explotados suficientemente.

Hay que considerar aquí a los elementos de la puesta en escena, como todo aquello que hace parte del proceso, y siendo constitutivo del producto artístico, no pertenece al ámbito de las manifestaciones corporales como, la presencia, el movimiento o la voz, entre otros.

Tomando en cuenta lo anterior, las posibilidades que se plantean son amplias, el vestuario, la escenografía y la utilería, son tal vez las más evidentes y también las más usuales, pero hay muchas otras, la iluminación, el maquillaje, el vídeo, la imagen en general, inclusive los inexplorados olores escénicos.

A continuación se puede observar cuales de los elementos de la puesta en escena son utilizados por los grupos:

Universidad	Elementos Utilizados
INPAHU	Vestuario
Andes	Música, Vestuario
Javeriana	Vestuario. Vestuario
Bosque	Música. Escenografía, Vestuario
Tadeo	Vestuario.
Distrital	Música
Nacional	Vídeo, Música, Vestuario. Vestuario
Pedagógica	Vestuario. Vestuario
Rosario	Instrumentos: marimba, palos de agua, bambúes. Vestuario, música.
Externado	Escenografía Vestuario. Vestuario
ECCI	Música, vestuario, pupitres Escenografía: pupitres, vestuario, música

Tabla 5. Elementos de la Puesta en Escena⁹⁶

Como se puede ver, los elementos utilizados son los mínimos: vestuario, música y en algunos casos escenografía. El vídeo es mencionado una vez, pero las luces por ejemplo, es decir la iluminación o el maquillaje no son tenidas en cuenta. Estos elementos por lo tanto son dimensionados por los grupos solamente cuando se enfrentan a la presentación.

Esto puede estar justificado en gran medida, por las condiciones materiales que afectan el proceso como ya se dijo en la primera parte, sin embargo es posible una mayor exploración en torno a este estadio que podría alimentar positivamente los procesos.

⁹⁶ Extractado de anexos 1 y 2, entrevista al director y grupo de discusión.

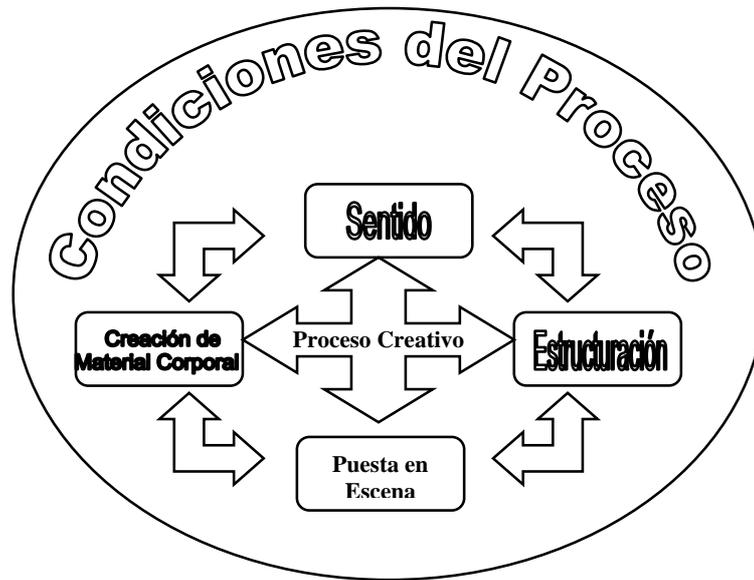
2.2.2.1.4. Estructuración

Este estadio está ausente como punto de partida (tabla 3), aunque en el caso de la Universidad Javeriana subordina el sentido del proceso en tanto que es subordinado por el material corporal al igual que en otros nueve casos, es decir, que en diez casos de los once que componen la muestra, el material corporal subordina la estructuración, además está subordinado en cinco casos por el sentido del proceso, y por los elementos de la puesta en escena en un caso, el de la Universidad del Rosario. Esto evidencia de nuevo la importancia que se le da al material corporal.

Sólo falta mencionar una relación de todas las que se establecen entre la estructuración con los demás estadios. Se trata de la que se plantea en el grupo de la Universidad Jorge Tadeo Lozano que consiste en que la estructuración subordina lo demás y en este caso se constituye un nuevo sentido. Al respecto tendremos oportunidad de profundizar más adelante.

Hay que tener en cuenta que cada uno de los estadios está en posibilidad de ser origen del otro, pero también de contenerlo. Por otro lado, como se dijo antes en un análisis más sutil, las relaciones se presentarían en todas direcciones y el origen de un estadio en otro sería difícil de rastrear. Con todo ello se podría afirmar finalmente, que estos estadios conforman una especie de tejido creativo⁹⁷, donde las relaciones que entre ellos se desarrollan de manera versátil y dinámica están en capacidad de darle vida al proceso de creación. Todo lo anterior se podría condensar en un intento de representación grafica de lo manifestado hasta el momento.

⁹⁷ Desde el punto de vista de la biología



Luego de hacer este planteamiento quedan dos preguntas. La primera es ¿Quién establece esas relaciones? Y la segunda ¿Cómo lo hace? Al responderlas se da paso a los siguientes momentos del análisis emprendido por el presente apartado. Es decir, “Los Roles Del Arte Escénico Contemporáneo” responderán a la pregunta ¿Quién establece esas relaciones?, y “Decidirse Jugando a la Especulación” responderá por la pregunta ¿Cómo lo hace?

2.2.2.2. Los roles del Arte Escénico Contemporáneo

Ya en la concepción de García arriba plasmada, se observa cómo el actor se posiona en relación a otros elementos que no corresponden exclusivamente a la representación del espectáculo. Se evidencia su participación en los procesos de montaje y realización de texto, considerándolo así como autor o co-autor de la obra. La participación de los bailarines de los grupos universitarios en diversos momentos y asuntos del proceso creativo aparece como una tendencia según la información recolectada.

Ejecutante	Estadio				
	Director	Intérprete	Ambos	Equipo	Indeterminado
Sentido del Proceso	6	1	0	0	4
Creación de Material Corporal	0	4	7	0	0
Puesta en escena de la creación	1	2	2	4	2
Estructuración de la creación	4	0	7	0	0

Tabla 6. Estadio y roles⁹⁸

Se vincula así el movimiento de la danza universitaria, con la actualidad del arte escénico como lo señala Pavis (2000):

Actualmente, el director de escena tiende a perder su responsabilidad global y artística en <<beneficio>> de una mera responsabilidad técnica (medidor, montador, presentador – de osos -). El antiguo maestro universal delega a menudo su poder en diversos agentes de maestría, en los responsables de los diferentes componentes del espectáculo.

La tabla 6 hace referencia a “indeterminado” cuando los datos recolectados no permiten afirmar con certeza absoluta quién, de todos los que participan en el proceso, ha intervenido directamente el estadio relacionado, esto quiere decir en la mayoría de los casos, que todos lo han intervenido de diversas maneras en distintos momentos que no se ha logrado rastrear.

Lo que se ve en principio según la información, es que el director sigue siendo predominantemente quién plantea un sentido o decide sobre él, solamente hay un caso en el que explícitamente los intérpretes han decidido el sentido del proceso, éste caso que hace referencia al grupo de la Universidad de los Andes se plantea como singular, y la intervención de los intérpretes en la elaboración del sentido le brinda un carácter particular. Ellos y la directora consideran el proceso como creación colectiva⁹⁹, y uno de los principales argumentos de esa consideración es la elaboración del sentido por parte de los estudiantes.

⁹⁸ Extractada de Anexos 1 y 2

⁹⁹ Esta información fue obtenida en conversaciones informales con la directora y los estudiantes y no fue registrada nunca por lo que no aparece vinculada a la información recolectada.

Por otro lado se observa que en el estadio de creación de material corporal, en ningún caso la responsabilidad de éste recae de manera exclusiva en el director, pues de los once grupos, en cuatro de ellos, quien interviene el estadio es el bailarín y en los restantes siete grupos lo hacen el bailarín y el director conjuntamente. Por lo tanto en este estadio se puede rastrear en todos los casos una responsabilidad directa del intérprete universitario sobre la creación del material corporal.

Para el estadio de elementos de la puesta en escena se encuentra una particularidad, la intervención de un equipo como ejecutante. Aquí se hace referencia regularmente a algún colaborador que ha apoyado la elaboración de los elementos de la puesta en escena sobre todo del vestuario, esto se da en cuatro casos. Por otro lado existen dos casos indeterminados que obedecen a que en los procesos existe la tendencia de decidir de manera concreta los elementos de la puesta en escena solamente al final del proceso. Por lo demás, sólo en un caso de los restantes la responsabilidad recae sobre el director, en otros dos sobre el intérprete y en dos más en ambos.

Finalmente en el estadio de estructuración, se encuentra que en cuatro de los procesos es asumida por el director y en los restantes siete casos, éste comparte la responsabilidad de la organización de la obra con el intérprete. Es así como en todos los grupos el director asume una responsabilidad directa con este estadio.

Hay entonces un alto grado de participación de los estudiantes en todos los estadios constitutivos del acto creativo, hecho evidenciado sobre todo en el estadio de creación de material corporal y si se tienen en cuenta consideraciones anteriores, en las que se ha manifestado el papel determinante de este estadio en el proceso creativo, se puede afirmar que el evento de la creación en la danza contemporánea universitaria está determinado en gran medida por los estudiantes que participan en los grupos.

Los estudiantes por medio de su trabajo de desarrollo de material corporal principalmente, intervienen en la creación de la obra de manera preponderante. El papel del director como genio todo poderoso que todo lo domina y determina, no aparece en el ámbito de la danza contemporánea universitaria, intuyendo en general, su extinción en el arte escénico. Enrique Buenaventura plasma en concordancia con lo referido una nueva dimensión de los roles dentro de los procesos artísticos.

No hay jerarquías, ni propiedad privada de los conocimientos y en el aspecto artístico no hay autoridad. El director no impone su concepción de la obra a los actores ni estos deben “realizar” la concepción del director. La concepción del montaje es algo que se elabora entre todos. Todos tienen que ver con los objetivos del trabajo, con su significación, con la relación que el trabajo debe tener con el público. Todos son responsables en una palabra del trabajo. (Buenaventura, 1975, citado en Rizk, 1990, p. 140).

Pero esta nueva dimensión de los roles no debe remitirse al salón de ensayos exclusivamente, existen otras necesidades generadas por la existencia de los grupos universitarios, como lo señala García (1983): “en los últimos años la evolución de grupos y agremiaciones exigen la creación y la apropiación de los medios de producción por parte del artista”

Estos medios de producción que en el ámbito universitario son regularmente insuficientes, deberían ser suministrados por las instituciones, pero cuando no es así los integrantes de los grupos podrían ser más activos de lo que se aprecia según la información recolectada.

Gestión	Promoción	Escenografía	Vestuario	Entrenamiento
Bosque Distrital	Javeriana	Bosque	Javeriana Bosque Distrital	Distrital Nacional

Tabla 7. Otros Roles¹⁰⁰

¹⁰⁰ Extractado del Anexo 2.

Teniendo en cuenta que se está en presencia de un fenómeno desarrollado por personas que generalmente no lo tienen como su prioridad, es comprensible encontrar una escasa participación en otras labores inherentes al desarrollo del grupo, los estudiantes deben luchar con sus espacios académicos para asistir a las clases o ensayos y considerar más tiempo para dedicar a otras labores que no tienen que ver con sus motivaciones principales para estar en el grupo. Esto es difícil, sin embargo no sobra recordar que:

En la elaboración del producto artístico cada uno de los actores asume una responsabilidad en profundidad y en extensión, ya que está participando doblemente en la creación de la obra y en su difusión, (problemas artístico administrativos) lo que quiere decir que el actor – como un trabajador de la era científica– está estrechamente vinculado a su producto y por lo tanto a su distribución o “consumo” en la sociedad. (García. 1983, p.8)

El hecho de participar de un evento – proceso en donde la posibilidad autoral de todos los integrantes queda tan claramente planteada como se demuestra aquí, es gratificante, pero no se debe olvidar que esto también trae consigo responsabilidades. Tampoco se debe perder de vista entonces que a la luz de estos argumentos, las universidades y en representación de ellas los bienestares o estamentos correspondientes son responsables de los procesos y por tanto de sus productos, por lo que la principal labor de gestión grupal sería hacer respetar el lugar que le corresponde en relación con la universidad y la sociedad en general.

Con la reconsideración del papel del autor, en el caso de la danza contemporánea director o coreógrafo, como creador todo poderoso y omnipresente, de lo que se trata ahora no es de encontrar los mecanismos para que la idea de un privilegiado creador quede plasmada, sino de crear los mecanismos para que la realidad encuentre un medio de expresión. Se puede ver que casi ningún director trabaja con una idea preconcebida, apenas las utiliza de diversos modos como punto de partida y en caso de que así fuera, la idea está abierta a la transformación a partir del proceso que es afectado por las realidades individuales que conforman la realidad colectiva del grupo.

El intérprete es el encargado entonces, en la mayoría de los casos, de crear los signos, pero los sistemas de significación se crean conjuntamente con el director, en él siguen recayendo las decisiones de las direcciones en las que se plantean las relaciones entre los estadios descritos, canalizando así las pretensiones de representación del colectivo. En todo caso, el que ya no domine tanto los signos, como los sistemas de significación, garantiza a nuestro modo de ver, que los lugares comunes personales tengan un espacio muy restringido, y al contrario la pluralidad y la versatilidad de conceptos entren a formar parte de los procesos como estrategia de enriquecimiento creativo.

2.2.2.3. Decidirse jugando a la especulación

A continuación se verán los procedimientos mediante los cuales cada uno de los estadios va tomando forma y consolidándose durante el proceso. Hay que detenerse aquí, sobre todo, en la observación de las metodologías de creación de material corporal y las metodologías de estructuración, pues se considera a los mecanismos utilizados en estas dos categorías como los que en mayor medida definen el carácter del proceso en relación a su concordancia con el arte escénico contemporáneo.

2.2.2.3.1. La Selección

Ocupándose en primera instancia, de los elementos de la puesta en escena, que como se expresa anteriormente es de los estadios el menos explotado, tal vez porque esta limitado preponderantemente por las condiciones del proceso que no dependen directamente de los directores e intérpretes y por lo tanto, el dominio o poder de decisión o especulación sobre este se desvanece en medio del presupuesto asignado. Por lo tanto, los mecanismos desarrollados para la realización de los elementos de la puesta en escena, intervienen sobre el final del proceso, con la excepción de la pista musical, que en ocasiones, como ya se ha dicho, puede ser origen del material corporal.

En los demás casos, salvo contadas excepciones en las que se utilizan elementos ya diseñados y realizados (instrumentos musicales, por ejemplo en el caso de la Universidad del Rosario), los elementos utilizados, que como ya se ha visto se limitan casi exclusivamente al vestuario y la escenografía, con veladas menciones al vídeo, corresponden a adaptaciones de diseños que han realizado, directores, intérpretes o grupos asesores, y que a la hora de la elaboración se ven restringidos por el tiempo de realización y el presupuesto con que se cuenta.

Entonces, se encuentran dos mecanismos mediante los cuales se desarrollan los elementos de la puesta en escena. El primero consiste en una selección de elementos que existen con anticipación al proceso creativo dentro del mundo concreto de la experiencia perceptiva, y que son seleccionados bajo diferentes criterios que pueden tener que ver con las motivaciones creativas, sobre todo del director, pero también la de los intérpretes. Aquí aparecen elementos como pistas musicales u objetos (de utilería y escenografía).

En segundo lugar se tiene la elaboración de diseños, sobre todo de vestuarios, que los directores, intérpretes, o personas contactadas para tal fin realizan y que luego son elaborados de acuerdo a las posibilidades presupuestales del momento.

Se debe manifestar que en relación a este estadio, los demás gozan de una mayor atención en los procesos y por lo tanto de un mayor grado de experimentación. Hay que destacar nuevamente que elementos como la luz y el maquillaje, no son tenidos en cuenta durante los procesos. El nivel de experimentación de este estadio es tan importante como los demás y las causas para que no se lleve a cabo, se han manifestado en distintas ocasiones, sin embargo se reitera que suplir las causas que colocan a los procesos en esta situación podría enriquecerlos.

Esto que es revelado por el proceso no siempre se manifiesta en la representación ante el público, los grupos y sus asesores son capaces de adquirir destrezas que permiten que el descuido de este estadio durante el proceso no se haga evidente. Sin embargo para esta investigación no es tan importante lo que se hace evidente durante la representación, como las implicaciones internas en las relaciones desarrolladas entre los estadios durante el proceso.

Además de los elementos de la puesta en escena y antes de adentrarse en los estadios de creación de material corporal y estructuración, hay que concentrarse de momento en el sentido del proceso, aunque más adelante se vuelva sobre él.

El sentido del proceso que está conformado por las categorías: motivación creativa, temática, origen de la temática e influencias no pertenece en su totalidad al inicio del proceso creativo, sobre todo las categorías de motivación creativa e influencias. Incluso al indagar sobre estas en las entrevistas realizadas, las preguntas alrededor de ellas se realizaban en un sentido general y no estrictamente en relación con la obra. De allí tal vez, la dificultad para vincularlas de manera más contundente al presente análisis, no así con las categorías de temática y origen de la temática.

Aunque esto ha implicado dificultades en el análisis, las categorías de motivación creativa e influencias son importantes en el proceso de creación, ya que funcionan la mayoría de las veces, como criterio fundamental en los diferentes momentos en los que se debe tomar decisiones respecto al proceso. En general, estas dos categorías se construyen a través de la formación personal, profesional y dancística de los directores, quienes fueron los que respondieron las preguntas relacionadas con ellas.

Lo anterior contrasta con las otras dos categorías del estadio: temática y origen de la temática. Las preguntas alrededor de ellas se dirigieron específicamente a la obra y fueron aplicadas tanto a los profesores-directores como a los estudiantes-bailarines, por eso su papel es predominante en el presente análisis cuando nos referimos al sentido del proceso. Estas categorías se han establecido de diferentes maneras en los procesos, tal como se observa en las siguientes tablas:

Universidad	Temática	Origen de la Temática
INPAHU	El mundo de las hadas.	A partir de un texto.
Andes	Volar	Lluvia de ideas
Javeriana	Exploración de los sentidos	
Bosque	Feminidad	Poética del movimiento y la imagen - Elementos orgánicos (Ej. agua)
Tadeo	Las relaciones	Situación social.
Distrital	Tauromaquia, Frida khalo	A partir de una situación concreta
Nacional	La enfermedad.	Iniciativa personal del director
Pedagógica		
Rosario	Cuerpo antiséptico	Una preocupación en la universidad
Externado	El tiempo de las tribus: tribus urbanas y ancestrales.	Surgió de los sentidos.
ECCI	La experiencia del pupitre	Lo propuse yo

Tabla 8. Origen de la temática y temática de acuerdo a las entrevistas¹⁰¹

Universidad	Temática	Origen de la Temática
INPAHU	Las Hadas y los hombres	Iniciativa de la directora
Andes	Volar lo que siento para dárselo al otro	Consenso grupal sobre propuestas temáticas
Javeriana		
Bosque	La Mujer, su rutina y cotidianidad	Imágenes, acciones físicas y gestualidad
Tadeo	El culinario	Iniciativa del director
Distrital	Frida Khalo	
Nacional	La enfermedad	
Pedagógica	cotidianidad de la universidad pública	
Rosario	Tema sonoro	Marimba
Externado	El animal que uno tiene aliado. Tribus urbanas	Por los sentidos
ECCI	Las Clases	

Tabla 9. Origen de la temática y temática de acuerdo a los grupos de discusión¹⁰²

Por la información expuesta en las tablas se infiere que siendo el origen de la temática en la mayoría de las ocasiones propuesta por los directores de los grupos, las temáticas obedecen a criterios de selección personal. O grupal, para el caso de la Universidad de los Andes.

¹⁰¹ Tomado del anexo 1, entrevistas aplicadas a los directores,

¹⁰² Tomado del anexo 2, grupos de discusión

No es casualidad encontrarse de nuevo con la *selección* como mecanismo que permite la conformación de otro de los estadios constitutivos del proceso creativo, el acto de decidir, queda aquí relacionado estrechamente con la creación, pues todo acto creativo entraña un cúmulo de decisiones que son necesarias dentro de los procesos y están determinadas por las experiencias previas de los individuos, pero también por la constante reformulación que para ellos ejerce el proceso sobre esa experiencia.

2.2.2.3.2. La improvisación

Viendo ahora el estadio de creación de material corporal y observando cuáles son las metodologías utilizadas para el desarrollo de éste, encontramos:

Universidades	Metodología de creación de material Corporal
INPAHU	Juego e Improvisación.
Andes	Improvisación,
Javeriana	Improvisación.
Bosque	Improvisación,
Tadeo	Mimesis (con tratamiento posterior)
Distrital	Improvisaciones
Nacional	Pautas de improvisación.
Pedagógica	Juego – improvisación,
Rosario	
Externado	Juegos, mimesis.
ECCI	Improvisación

Tabla 10. Metodología de Creación de Material Corporal según las entrevistas¹⁰³

Universidades	Metodología de creación de material Corporal
INPAHU	Improvisación
Andes	Improvisación, Pautas de improvisación
Javeriana	Juegos, Pautas de improvisación
Bosque	Improvisación
Tadeo	mimesis
Distrital	improvisación
Nacional	Improvisación
Pedagógica	Improvisación
Rosario	Mimesis con intervención de contenido
Externado	Improvisaciones, Mimesis.
ECCI	

Tabla 11. Metodología de Creación de Material Corporal según los grupos de discusión¹⁰⁴

¹⁰³ Tomado de anexo 1, entrevista aplicada al director

¹⁰⁴ Tomado del anexo 2, grupos de discusión

Se observa una reiteración apabullante de la improvisación como metodología utilizada en la creación de material corporal. Pero antes de analizar esta metodología, hay que comenzar por el análisis de la mimesis que también aparece en la información recolectada.

La mimesis, desarrollada en los tres casos que se evidencian en las tablas 10 y 11, hace referencia a fraseos de movimiento presentados por los directores para ser ejecutados por los intérpretes, la fuente referencial de movimiento en todos los casos es pues el director. Es importante aclarar esto porque las fuentes podrían ser otras, como el vídeo u otros intérpretes, también es importante establecer que estos fraseos han sido en todos los casos, parte de los contenidos técnicos de entrenamiento de los grupos.

Dentro del mismo calentamiento y la preparación corporal, entonces, van surgiendo como esos fraseos espontáneamente, de esos ejercicios, entonces Marybel los propone, pero entonces yo también los propongo, entonces se hace como una mezcla de todo eso. (Integrante del grupo de la U. del Rosario. Anexo 2)

La mimesis entonces es atravesada por tratamientos posteriores de los intérpretes, lo que quiere decir que, en todo caso, la posición que asume el intérprete universitario no es pasiva y no puede serlo porque sus corporalidades son singulares y específicas, en todos los casos las formas de asimilación y reproducción son diferentes. Por lo tanto el sentido creativo de la reproducción existe, al menos en la danza siendo un reto para el intérprete desarrollarlo y para el director estimularlo.

En los casos a los que estamos haciendo referencia podemos determinar contextos singulares que fueron seleccionados para el momento de la representación: En el caso del grupo de la Tadeo se está realizando una receta, en el del grupo de la Universidad del Externado existe un contexto mítico contemporáneo, similar al del grupo de la Universidad del Rosario. A partir de estas ideas hay que recomendar que los contenidos técnicos elaborados en clase y utilizados luego como partituras corporales durante los procesos, no deben funcionar a la manera de la ejecución formal de movimiento, si no que deben entrar en correspondencia con el planteamiento de un sentido.

Sin embargo, ese planteamiento de sentido no debe obedecer exclusivamente al de la referencia concreta de algún aspecto de la realidad, o al de una narrativa reconocible desde la verbalidad del lenguaje. El cuerpo a través del movimiento, entre otras cosas, está en capacidad de generar sus propios sentidos, en relación con sus capacidades intrínsecas, como la velocidad, el desplazamiento, la compensación espacial y el balance temporal.

DI... AMBULANTE es un trabajo sin ninguna pretensión dramática mas allá de la que plantea el cuerpo, el movimiento y el espacio. (Reseña de la obra grupo Universidad Distrital. Anexo 3)

Por lo demás, en el ámbito universitario, el espacio del entrenamiento físico es utilizado sólo como preparación consecuente del cuerpo, que lo dispone a ampliar los repertorios de movimiento utilizados a la hora de enfrentar el ejercicio de la improvisación, que por supuesto posee su entrenamiento particular.

Aquí existe afinidad con Rizk cuando afirma, “*es por medio de la improvisación que el actor empieza a recuperar sus derechos de crear*” (Rizk. 1990, 159), entonces la improvisación adquiere un papel primordial en los procesos creativos de los grupos universitarios. Es por medio de la improvisación que los integrantes se apropian de los contenidos de la obra, pero también los desarrollan y los crean, siendo su reiterativa utilización uno de los principales mecanismos mediante los cuales los intérpretes asumen su papel de creadores durante los procesos.

Para Nicolás Buenaventura:

La improvisación es un juego y tiene sus reglas. El papel del juego en la vida es un papel desinhibitorio, es un papel anti - ideológico utilizando ideología como una serie de comportamientos sociales ya predeterminados por la situación social de quien los hace - entonces esta serie de comportamientos que pueden ser de carácter muy racional o pueden ser de carácter inconsciente, se ven cuestionados por el juego. (Buenaventura, 1987, citado en Rizk, 1990, p. 158)

Se establece entonces una relación directa entre juego e improvisación. Esta relación permite asociar características del juego a los procesos creativos y en particular a la improvisación, como: debe tener reglas, se debe aprehender a jugar, deben existir roles o papeles definidos, debe ser divertido, y contener rigurosidad, entre otros. Esta visión presenta el riesgo de convertir el juego en competencia deportiva como lo hacen los adultos, y así relegar el sentido lúdico del juego al de la confrontación de destrezas físicas del deporte.

Se podría entonces hablar de la necesidad de una actitud infantil ávida de sorpresa, muy crítica y alerta. El hecho de que se requiera una actitud infantil para asumir un proceso de creación, dispara muchas posibilidades, bellas casi todas, pero el peligro de esa visión. Es no encontrar un espacio claramente definido para el rigor y la disciplina.

Queda claro que el juego debe tener reglas, lo primero que pregunta un niño cuando es invitado a jugar por otro es, ¿Cómo se juega?, inclusive cuando un juego es reconocido por un sector amplio de la población, se plantea la pregunta, ¿Cómo lo juegan ustedes?, ó ¿Qué reglas utilizan aquí? Esto plantea de entrada, un sentido de reinención constante del juego en relación con sus contextos y quienes lo practican, sentido aplicable por supuesto, a la improvisación.

Las reglas son importantes ya que como se planteó antes, cumplen un papel desinhibitorio y anti – ideológico. No significa esto que la improvisación sea un mecanismo que pueda remitirse a una práctica donde todo se vale, *“Nada más ajeno al falso concepto que se tiene de la improvisación como sinónimo de espontaneidad y libertad verbal en escena”* (Buenaventura Nicolás, 1987, citado en Rizk, 1990, p. 159), para este caso *espontaneidad y libertad corporal o espacial en escena* o en el ensayo.

Son precisamente los límites de la improvisación los que permiten que lo creado a partir de ella, no caiga en los lugares recurrentes que la cultura impone en su mecánica comercial, o en los repertorios comunes de la técnica de danza. Son los límites los que permiten escapar de las reiteraciones de la obviedad, posibilitando la reinención de los sentidos que la realidad concreta produce.

Pero ¿Cuáles son las reglas de la improvisación? Tomemos en cuenta que cada proceso exige un planteamiento de reglas singulares que se van desarrollando según las necesidades y las dinámicas internas en cada uno de ellos. La improvisación en general, produce movimiento desarrollado por los intérpretes a partir de las instrucciones que los directores plantean, y es en dichas instrucciones que las reglas quedan plasmadas. Considerando aquí que estas instrucciones están relacionados con diferentes tipos de impulsos que funcionan como ejes para el desarrollo de las improvisaciones. Se ha detectado en la presente investigación impulsos emotivos, sensitivos, conceptuales, miméticos y físicos. A continuación algunos ejemplos, comenzando por los impulsos emotivos.

Otras cosas son propuestas por ellos, a partir por ejemplo de textos, o motivaciones específicas claras para ellos emotivas (Directora del grupo de la U. El Bosque, Anexo 1)

Y del mismo grupo.

Y acá todas construimos a partir de diferentes elementos que ella nos da como con elementos naturales, fotografías, sentimientos que nosotras tengamos. (Integrante del grupo de la U. El Bosque. Anexo 2)

Aquí se evidencia la utilización de las emotividades de los intérpretes como impulso para improvisaciones que desembocan en creación de material corporal. La utilización de este impulso no es muy recurrente en la información recolectada, por lo que un análisis más profundo queda pendiente.

Pasamos ahora a ilustrar los impulsos sensitivos.

El contacto físico me parece que es elemental en toda esta carreta, entonces muchas veces parto de los ojos cerrados y de la percepción, de la sensibilidad, de los sentidos, ellos comienzan a tocarse, comienzan a percibir el espacio y a través de esto empiezan a soltarse, y poco a poco van dando cosas, de ahí, yo les digo: paren un segundo, abran los ojos y comiencen a observarse y de esa manera con ellos comenzamos a construir colectivamente. (Directora del grupo de la INPAHU. Anexo 1)

Lo primero por señalar es que existe una clara distinción entre los impulsos emotivos y los sensitivos, los primeros corresponden al plano de las emociones y están ligados, la mayoría de las veces, a los sentimientos producidos por circunstancias específicas, los segundos están relacionados con el contexto perceptivo de los sentidos del individuo.

Se encuentra en el testimonio citado dos comienzos: “ellos comienzan a tocarse” y “comienzan a percibir el espacio”. Estos dos comienzos evidencian una relación proxémica de la percepción, el primero está en una relación proxémica íntima y el segundo en una relación proxémica pública. Habría que agregar a los cuatro tipos de relaciones proxémicas (íntima, personal, social y pública)¹⁰⁵, una quinta, que es interna.

De acuerdo con que la proxémica es el estudio de la forma en que las personas se relacionan con el espacio para comunicarse, el incluir este quinto tipo de relación implica reconocer el cuerpo como espacio de comunicación. Veamos por ejemplo el caso del grupo de la Universidad Nacional que nos puede ayudar a ilustrar esta relación.

La Síntoma es resultado de un proceso de imaginación, experimentación y composición en torno a la enfermedad, como idea de anormalidad, desorden o alteración. (Reseña de la obra. Anexo 3)

La enfermedad y su síntoma son experiencias sensitivas que se desarrollan en diversos espacios, pero fundamentalmente en el cuerpo y específicamente en su interioridad, por lo que algunas de las improvisaciones realizadas durante el proceso de este grupo corresponderían a un impulso sensitivo interno.

105 El término **proxémica** fue introducido por el antropólogo Edward T. Hall en 1963 para describir las distancias medibles entre la gente mientras estas interactúan entre sí. Hall notaba que la distancia social entre la gente está generalmente correlacionada con la distancia física y describía cuatro diferentes tipos de distancia:

- **distancia íntima** para abrazos, contacto físico o murmullos (15-45 cm, 6-18 pulgadas)
- **distancia personal** para interacciones entre buenos amigos (45-120 cm, 1.5-4 pies)
- **distancia social** para interacciones entre conocidos (1.2-3.5 m, 4-12 ft)
- **distancia pública** para los discursos o apariciones en público (más de 3.5 m, 12 pies)

Tomado de "<http://es.wikipedia.org/wiki/Proxémica>"

Sientan la enfermedad, entonces alguien decía: un dolor de estomago y hacia -ahí simula el movimiento- y eso es todo, si de ahí utilizamos ejercicios para el montaje, que recuerde. (Integrante del grupo de la U. Nacional. Anexo 2)

En relaciones proxémicas internas podemos encontrar además improvisaciones que trabajan sobre la percepción propia del individuo, sobre su estructura ósea o muscular, también sobre la percepción de sus órganos, entre otros. Todas estas improvisaciones corresponderían a impulsos sensitivos internos.

En las improvisaciones de impulsos sensitivos íntimos, encontramos improvisaciones de reconocimiento táctil y la mayoría de los trabajos de contacto entre dos o más intérpretes o entre estos y objetos cercanos. También es posible encontrar trabajos similares en improvisaciones de impulsos sensitivos personales, donde además se trabaja con base al sentido del olfato por ejemplo, en los impulsos sensitivos sociales y públicos están ubicados de manera preponderante improvisaciones a partir de los sentidos del oído, o mejor, de la escucha y también de la vista.

Otro tipo de impulso detectado es el conceptual, que hace referencia a ideas o conceptos, que para los casos analizados se vinculan prioritariamente con las temáticas planteadas, veamos.

La parte formal fue como un día dijimos, bueno este es el tema, entonces Verónica nos propuso que nos formáramos en grupo, dividiendo pues en forma que quedáramos todos iguales y pues pongan esta primera parte del tema en un contexto, y pónganla en movimiento, a través de ese contexto, el tema, el contexto y la forma de ponerlo, entonces ya teniendo como esas tres cosas, esas dos cosas del contexto y el tema con base en eso empezamos a movernos. (Integrante del grupo de U. de los Andes. Anexo 2)

En las improvisaciones que corresponden al impulso conceptual, se encuentran frecuentemente alusiones a situaciones, personajes y contextos particulares. Aquí algunos ejemplos de estas improvisaciones.

Todo está planteado desde qué es hacer una fila en este país, esa es una situación, o sea, la situación se las plantee yo, les dije: una fila, es bastante teatral pero tiene códigos, muy, muy bacanos. (Director del grupo de la U. El Externado. Anexo 1)

Un chico brindo la idea que alguien ajeno al mundo de las hadas se va a meter, un adulto, ellos pusieron el adulto, que el adulto, según ellos, bloquea, limita a una persona para desarrollarse libremente. Entonces, partiendo de esa idea empezamos a construir, la idea se ha ido construyendo a partir de ese muchacho y las hadas han ido improvisando sobre ese trabajo. (Directora del grupo de la INPAHU. Anexo 1)

El siguiente impulso generador de improvisaciones, que se aborda es el mimético. A éste corresponden improvisaciones que se desarrollan planteando la imitación de algún elemento externo a nuestro cuerpo, este elemento puede ser de carácter orgánico o inorgánico.

Pautas que están súper relacionadas con el texto, por ejemplo: buscar animales, buscar un movimiento de animales, bueno sencillamente fue: piensen en un animal y muévanse como ese animal y cómo creen que se mueve ese animal de aquí hasta acá, ahora van a colocar ese animal solamente en su brazo, todo el animal va a ser solamente su brazo, caminen de aquí a allá pero su brazo es un ser que no son ustedes, es el animal que pensaron antes, piense en otro igual con el otro brazo, ahora con los dos: en un brazo un animal en el otro brazo el otro animal. (Directora grupo Nacional. Anexo 1)

En este testimonio se evidencia la utilización de un impulso mimético orgánico, por lo demás la mayoría de las veces que se utiliza este impulso se hace referencia a un animal, aunque también es posible encontrar referentes en plantas o personas.

Reconociendo la existencia del impulso mimético inorgánico, en el que se plantean propiedades de objetos para que mediante su apropiación e imitación se puedan realizar improvisaciones, hay que decir que no aparecen testimonios de este tipo dentro de la información recolectada.

Por último está el impulso físico, que hace referencia a especulaciones particulares realizadas a partir del movimiento.

Hay materiales que son, pues muy físicos, que no tienen ninguna pretensión pero que en algún momento sí se piensan conectar con todo el contexto. (Directora del grupo de la U. El Bosque. Anexo 1)

La propuesta de Fernando es trabajar desde la calidad de movimiento que cada uno poseemos, entonces es la investigación del movimiento que cada uno tiene, que cada uno se le facilita y desde allí construimos frases de movimiento y desde esas frases de movimiento se mira que calidades de movimiento se parecen, si, quienes pueden trabajar con quienes y desde allí se va armando la obra y movimiento y pues hasta ahí vamos. (Integrante del grupo de la U. Distrital. Anexo 2)

Consiste la regla del juego entonces, en primer lugar, en plantear el tipo de impulso que en principio determina la improvisación. Por supuesto esta afirmación no llega a contemplar las especificidades de las reglas para cada uno de los casos en cada uno de los grupos, pues como ya se mencionó, este nivel de especificidad puede ser elaborado sólo en relación con cada uno de los momentos vividos por cada uno de los procesos.

Es necesario tomar en cuenta por lo tanto, que la utilización de los impulsos posee gran adaptabilidad a los insumos que para la improvisación se deseen utilizar. Pensemos por ejemplo en una imagen. Se puede trabajar alrededor de los sentimientos que ésta produce (impulso emotivo), o sobre la manera en la que se percibe al tocarla (impulso sensitivo íntimo), o al verla de cerca (impulso sensitivo personal), de lejos (impulso sensitivo social), o de muy lejos (impulso sensitivo público), también se puede trabajar alrededor de las ideas o conceptos que la imagen suscita (impulso conceptual), también es posible imitar las propiedades de lo que la imagen representa o de la imagen misma (impulso mimético, orgánico o inorgánico), y finalmente es posible relacionar las formas manifestadas en la imagen para representarlas, desde la estructura ósea, muscular, o articular, (impulso físico). Si alguien ha sospechado a estas alturas que diferentes tipos de impulso pueden ser utilizados en el desarrollo de una misma improvisación, esta en lo cierto, por lo que las posibilidades son innumerables.

Por lo demás, considérese que una vez planteado el impulso, éste debe ser contextualizado, sin embargo la definición del impulso brinda el marco del planteamiento de los límites que permiten que la improvisación antes de ser un ejercicio libre, se convierta en una práctica liberadora.

El aceptar que existen reglas es aceptar también que existen diferentes niveles de dominio sobre ellas, pero además que deben ser entrenadas, practicadas o “jugadas” para lograr su comprensión. Esta se alcanza en la medida en que, al igual que el niño cuando juega, nos aprestemos a afrontar el reto con una total disposición. Es por eso que la improvisación debe ejercer en el individuo una seducción manifiesta, que lo motive a cada instante a proseguir con una exploración que en ocasiones puede volverse confusa, es decir, la improvisación exige el ánimo de la curiosidad infantil.

2.2.2.3.3. La Hipótesis

Llega finalmente el momento de analizar los mecanismos, mediante los cuales la estructuración se establece. Antes de examinar la información recolectada en ese sentido, se exponen algunas consideraciones.

En primer lugar, según el planteamiento de los estadios, la estructuración es un componente del proceso creativo y no necesariamente su conclusión. Si recordamos la estructura del teatro que realiza García, arriba plasmada, observamos que el planteamiento de un texto definitivo no se realiza, por al contrario, constantemente éste se ve modificado, aún después y sobretodo, luego de su confrontación con el público.

Hay que recordar también que, en el caso de los procesos de creación universitaria, la estructuración en el análisis de las relaciones entre los estadios, nunca fue utilizada como punto de partida. Este procedimiento, que es utilizado actualmente en pocas ocasiones en los procesos creativos de la danza contemporánea, correspondería al planteamiento de un guión coreográfico con antelación al inicio del trabajo práctico de los ensayos. Así las cosas, el estadio de estructuración subordinaría los estadios de creación de material corporal, elementos de la puesta en escena y sentido del proceso, de una manera demasiado definitoria.

Ya en la información recolectada, se detecta que en algunos procesos se realizan varios intentos de estructuración. Sin embargo, no en todos estos se establece la posibilidad de confrontar esta estructuración con el público en más de una ocasión,¹⁰⁶ queda evidenciada, por lo que la estructuración puede llegar a verse como la conclusión del proceso, planteamiento que no se considera ideal. En la tabla siguiente se pueden ver los mecanismos utilizados para el establecimiento de la estructuración.

Universidades	Metodología de Estructuración
INPAHU	Estructuración dramaturgica
Andes	Estructuración a partir de la observación con base al movimiento y el espacio
Javeriana	Ensayo- error
Bosque	Un diseño a partir de los 5 ritmos sagrados
Tadeo	Organización a partir de la observación
Distrital	Estructuración a partir del espacio
Nacional	Ensayo - error.
Pedagógica	Ensayo - error
Rosario	Composición a partir del movimiento, el sonido, y la escenografía.
Externado	Diseño a partir del tema y la observación
ECCI	Estructuración a partir del material corporal

Tabla 12. Metodología de Estructuración de acuerdo con las entrevistas¹⁰⁷

Universidades	Metodología de Estructuración
INPAHU	
Andes	Ensayo - error
Javeriana	Ensayo- error
Bosque	
Tadeo	
Distrital	Estructura dramaturgica
Nacional	Organización a partir de la observación
Pedagógica	
Rosario	Diseño previo
Externado	Estructuración dramaturgica a partir de personaje
ECCI	

Tabla 13. Metodología de Estructuración de acuerdo con los grupos de discusión¹⁰⁸

¹⁰⁶ Ocasión que corresponde a las funciones realizadas en el marco del Festival Universitario de Danza Contemporánea.

¹⁰⁷ Tomado del anexo 1, entrevista a profesores directores.

¹⁰⁸ Tomado del anexo 2, grupos de discusión

En las tablas se puede ver cómo existe una dificultad por enunciar una metodología particular para la estructuración. La información extractada que se presenta con más frecuencia hace relación al punto de partida para realizar la estructuración y no a cómo se realizó específicamente.

Estos puntos de partida permitieron con anterioridad establecer las relaciones de subordinación entre los estadios, hay que recordar que la estructuración, además de no comportarse como punto de partida, es el estadio más subordinado.

De este modo la metodología que más claramente se puede establecer, además de los puntos de partida que atravesados por la observación configuran el estadio, es el ensayo – error. Es decir que la metodología utilizada con mayor frecuencia, es el establecimiento de diferentes hipótesis de estructura, construidas éstas gracias a criterios brindados en la mayoría de las veces por la observación de elementos de los demás estadios. Sin embargo y aunque no se manifieste explícitamente, se puede decir que esta manera de operar se presiente en todos los procesos. Esto explica en gran medida, por qué el estadio de estructuración se encuentra, en relación con los demás, predominantemente subordinados.

Por otro lado las únicas dos ocasiones en que la estructuración, de manera manifiesta subordina algún estadio¹⁰⁹, lo hace con el estadio de sentido del proceso, en una ocasión con el grupo de la Universidad Javeriana donde lo constituye, y otro en el caso de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, donde conforma un nuevo sentido. Ya en su momento¹¹⁰ se manifestó que esta subordinación aunque no se manifiesta de manera explícita está presente en todos los procesos, es decir, se asume que la estructuración condensa elementos de los demás estadios que constituyen un nuevo sentido de fondo o de forma.

¹⁰⁹ Ver tabla 3

¹¹⁰ En el que analizamos los estadios, las relaciones que establecen entre sí, y sus niveles de subordinación.

De fondo porque el nuevo sentido puede no guardar ninguna relación manifiesta con el inicial, es decir, un nuevo sentido se ha establecido, o de forma porque aunque el nuevo sentido corresponda al inicial, la forma en que se manifiesta no corresponde a la manera en que ese sentido se manifiesta en el entorno de donde fue extractado.

En la siguiente tabla se ve cómo operan estos establecimientos de sentido, observando los sentidos planteados en los procesos y los sentidos planteados en las reseñas de las obras, a partir de las temáticas, es decir, los nuevos sentidos planteados por la estructuración realizada con miras a las representaciones proyectadas para El Festival Universitario de Danza Contemporánea.

Universidades	Sentido del Proceso	Sentido en la Reseña
INPAHU	El mundo de las hadas. Las Hadas y los hombres	No se presentó en el festival, por lo que no contamos con su reseña
Andes	Volar	“Lo que yo quiero es que pises sin el suelo”. “volar lo que siento para dárselo al otro”
Javeriana	La exploración con los sentidos estuvo planteada siempre, pero no como sentido del proceso sino como punto de partida para la creación de material corporal. Sin embargo termino siendo también el sentido del proceso.	Exploración de los sentidos
Bosque	Feminidad	La Mujer, su rutina y cotidianidad
Tadeo	Las relaciones	El culinario
Distrital	Tauromaquia, Frida khalo Frida Khalo	Lo cotidiano El cuerpo el movimiento y el espacio
Nacional	La enfermedad. La enfermedad	La enfermedad
Pedagógica	cotidianidad de la universidad pública	Cotidianidad
Rosario	Cuerpo antiséptico Tema sonoro	Rebeca de Cien años de Soledad
Externado	El tiempo de las tribus: tribus urbanas y ancestrales. El animal que uno tiene aliado. Tribus urbanas	Mundo mítico, animal ancestral
ECCI	La experiencia del pupitre Las Clases	La experiencia del pupitre

Tabla 14. Sentido del Proceso vs. Sentido de la Reseña¹¹¹

¹¹¹ Tomado de los anexos 1, 2 y 3,

La tabla muestra que en algunos casos como el de la Universidad Nacional, el sentido manifestado por la directora, los estudiantes, y el final planteado en la reseña, corresponden, (la enfermedad). Sin embargo:

La composición es súper aleatoria, o sea no tengo un plan, estoy probando ensayo y error como viendo qué si. (Director del grupo de la U. Nacional. Anexo 1)

Es decir que la forma en que se manifiesta ese sentido está en constante transformación. El hecho es similar para todos los procesos. Por otro lado en el caso del grupo de la Universidad Jorge Tadeo Lozano ya se estableció que, aunque aparentemente el sentido del proceso muta de las relaciones interpersonales a un tema culinario, en realidad el segundo es metáfora del primero, es decir, seguimos hablando de una transformación de la forma del sentido. Esta manera de operar el cambio de sentido mediante una metáfora se presenta con frecuencia, puesto que por ejemplo, en el caso del grupo de la Universidad del Rosario, donde se pasa del tema sonoro al personaje de Rebeca en Cien Años de Soledad, el sentido inicial no se abandona, sino que el segundo, como en el caso del Grupo de la Tadeo, se convierte en Metáfora. (Ver anexo 3)

Por ultimo, en casos como el de la Universidad Distrital, aparentemente existe una transformación total del sentido, de la Tauromaquia a Frida Kalho y finalmente a la cotidianidad, sin embargo aún en esos casos, existen rezagos en el sentido final de los iniciales que también colaboran en su elaboración y por ejemplo en este caso se presiente que el proceso va a seguir avanzando hasta, tal vez, retomar un sentido anterior o conformar otro nuevo.

Entonces, el estadio de estructuración es el espacio donde los grupos plantean hipótesis que pretenden conectar lo desarrollado en el proceso con lo que se pretende representar. De ahí que cuando la pretensión de representación está establecida con antelación a la estructuración, dicha pretensión subordina la estructuración, al menos hasta cierto punto, y cuando no, es la estructuración la que conforma el sentido.

Según esto, la estructuración es utilizada para conseguir las pretensiones de representación de sentido, incluso más ampliamente que el estadio de sentido del proceso, por lo que se evidencia a partir de las reseñas elaboradas por los grupos, una pretensión que todos evidencian.

Universidades	Extracto Reseña
INPAHU	No se presentó en el festival, por lo que no contamos con su reseña.
Andes	Así mismo nos remiten a imágenes a veces etéreas, sobre nuestros ideales de vida y como se reflejan éstos sobre la vida cotidiana.
Javeriana	El montaje explora algunos sentidos a través de los cuales el ser humano percibe el mundo que lo rodea.
Bosque	Es una obra que habla con su propio lenguaje de movimientos expresivos, de la mujer que decide transgredir la rutina, cotidianidad e inercia en la cual se encuentra inmersa.
Tadeo	En los grupos universitarios se encuentran y mezclan estudiantes con personalidades diversas y con múltiples necesidades que se deben atender.
Distrital	... que al tratar de solucionarlas espacialmente plantean gestos y símbolos que desde lo cotidiano nos permitan recrearla.
Nacional	Es el resultado de un proceso de imaginación, experimentación y composición en torno a la enfermedad.
Pedagógica	Estamos cerca en la fila, en el salón de clase, en el bus, en el beso...
Rosario	
Externado	... para descubrir en el mundo corporal algo más profundo y espiritual que nos define como parte decisiva de la sociedad.
ECCI	Se consideró pertinente abordar un tema cercano a los estudiantes. Fue así, como la vida en el aula, especialmente la experiencia del pupitre, se considero un elemento importante a través del cual se desarrolla una propuesta escénica.

Tabla 15. Pretensiones de Representación¹¹²

De acuerdo con la tabla se observa que en todos los casos, exceptuando al grupo de la Universidad del Rosario, podemos evidenciar una pretensión de representación en torno a algún elemento de nuestro contexto contemporáneo, en general con relación a la cotidianidad. Esto sirve para cerrar el texto señalando dos cosas.

¹¹² Extractado del Anexo 3

En primer lugar y teniendo en cuenta que generalmente la estructuración es subordinada por los demás estadios y a la vez generadora de nuevos sentidos, se logra establecer que esta actúa como punto de pivote, que permite convertir el sentido de las relaciones entre los estadios anteriormente explicitados, de circular a espiral, afianzando las posibilidades de versatilidad que en ellos se contienen.

Y finalmente se rescata la última congruencia de los procesos de creación en la danza contemporánea universitaria en particular y la danza contemporánea en general, con el arte escénico contemporáneo, a partir de los extractos de las reseñas de las obras que manifiestan algunas de sus pretensiones de representación en relación con las pretensiones que para García debe tener el teatro contemporáneo.

Es decir ver los acontecimientos de la revolución de octubre, no a través de los personajes importantes, de los protagonistas importantes de la revolución o sea Lenin, Trotski, Kerenski, sino a través de las conversaciones de las esquinas, de los cafés, las calles. (García., 1983, p. 28)

Es decir, y en esto la danza contemporánea está privilegiada por su naturaleza, que el arte escénico contemporáneo se ocupa más que de los grandes personajes y las grandes historias, de nuestra realidad, de lo que somos en verdad en nuestra cotidianidad.

CAPITULO VI

CONCLUSIONES

Se ha realizado un esfuerzo por comprender la gestión de los procesos de creación desarrollados durante el presente año por los grupos universitarios de danza contemporánea en Bogotá, vistos como sucesos específicos e irrepetibles, evidenciando los procesos de adaptación, invención y descubrimiento que los caracterizan.

Para ello ha sido necesario, metodológicamente hablando, usar las herramientas brindadas por García Canclini en su Sociología del Arte. También un cuerpo analítico que reconoce cinco elementos constitutivos de los procesos de creación en la danza contemporánea que son: sentido del proceso, creación de material corporal, elementos de la puesta en escena, estructuración y, condiciones del proceso.

Gracias al cruce de estos dos elementos teóricos, alimentados por planteamientos de investigadores del fenómeno del arte escénico de gran trayectoria como Santiago García, Patrice Pavis y Beatriz Rizk, se logra configurar un modelo de análisis en torno a la gestión de los procesos de creación desarrollados por los grupos universitarios de danza contemporánea en Bogotá.

De esta manera se indaga en dos niveles, sugeridos por García Canclini, uno que corresponde al arte en tanto representación ideológica y el otro que corresponde a las relaciones tejidas entre la estructura social y la estructura del campo artístico, llegando a las siguientes conclusiones:

- En primer lugar, la danza contemporánea en general, y la universitaria en particular, están contenidas dentro del arte escénico contemporáneo, que está caracterizado entre otras cosas por ser un evento – proceso, creativo, incluyente, donde los roles planteados en el arte escénico tradicional, en el que la tiranía del texto o del director se manifestaban, quedan reconfigurados por la posesión del intérprete (actor o bailarín) de su posibilidad creadora.

- El arte escénico contemporáneo goza de gran versatilidad en la elaboración de sus procesos. En concordancia, la información recolectada en esta investigación permite plantear que el dinamismo de los procesos creativos de la danza contemporánea universitaria, analizados a la luz de los cinco estadios tenidos aquí en cuenta como constitutivos del acto creativo, configuran relaciones que, desplazándose casi imprevisiblemente en el terreno de la experimentación, logran configurar un espacio que posibilita la reinención constante.

- Es en esta re-configuración, donde encuentra campo el intérprete para acceder al proceso como creador. Este hecho que lo libera, también lo llena de responsabilidades, siendo entonces coautor, sus relaciones con el proceso no pueden limitarse a los ensayos y funciones, los asuntos técnico administrativos ahora le competen.

- Es aquí donde subyace una debilidad, pues los grupos para ser reconocidos como tales por sus contextos, cosa que no sucede con frecuencia, deben concebirse a si mismos como organizaciones que, por lo tanto, posibiliten mejorar las condiciones que la institución les brinda.

- Es importante destacar que la relación que establecen los bienestar con los grupos, que por lo demás son las dependencias a las que la mayoría de veces se suscriben, pareciera obedecer a una perspectiva de desarrollo de una actividad y no de un proceso, por lo que en ocasiones los grupos se ven afectados al no contar con los requerimientos, sino ideales, por lo menos mínimos para el desarrollo de los procesos. No quiere decir esto que los grupos carezcan de apoyo, los bienestar parecen esforzarse por brindar recursos, pero dudamos que se comprenda a cabalidad, por ahora, la importancia de los procesos artísticos como elementos formadores de personas y profesionales integrales.

- Es responsabilidad de las instituciones sustentar estos procesos y deber de los grupos ganar los espacios de dicha sustentación. La realización del Festival Universitario de Danza Contemporánea es importante porque visibiliza el fenómeno, pero no basta que un grupo se confronte con el público sólo en las ocasiones que el Festival le brinda, mucho más si tenemos en cuenta que dichas confrontaciones no siempre incluyen la institución a la que están vinculados.

Es por eso acertado el carácter de encuentro que tiene el Festival, ajeno al de la competencia. El objetivo es compartir experiencias, confrontar procesos y alimentar inquietudes y alternativas. Esto no puede ser perdido de vista ni por los grupos, ni por el Festival ni por quienes se encargan de observar los acontecimientos, aún más cuando estamos hablando de danza no profesional.

- Tampoco se debe perder de vista que el valor de los procesos esta sustentado no sólo en el valor estético de una representación, que entre otras cosas es solo una instantánea de éste. Sus capacidades pedagógicas formativas, reconocidas en la información recolectada, constituyen, sino el más, uno de sus valores más importantes.

- Por otro lado, aunque, el fenómeno de la danza contemporánea universitaria está enmarcado en una sociedad de consumo que lo condiciona considerablemente, este logra trascender ciertas dinámicas de la relación demanda consumo, en función de sus relaciones con todos los que componen su ámbito, logrando mantener su espacio dentro de la universidad, a pesar de que su demanda, por lo menos explícita, en términos numéricos no se manifieste tan contundentemente como sucede con otras prácticas.

- Todas estas consideraciones intervienen los procesos creativos, limitando o potenciando sus dinámicas internas. La elección no está en manos del director, exclusivamente, sino del estudiante que conforma el grupo. Es este quien desarrolla una actitud para asumir los retos encontrados en el camino, en concordancia con esto no hay que olvidar que estamos refiriéndonos a uno de los posibles autores del proceso.

- Esta autoría encuentra en la improvisación una de las principales herramientas por medio de la cual, el intérprete se hace creador, esta re-configuración de los roles del proceso escénico contemporáneo, no implica la anulación del papel del director sino que le plantea una nueva dimensión, el intérprete ya no está ahí para cumplir sus deseos o para llevar a cabo sus maquinaciones, está ahí para acompañarlo en el proceso de creación.

- El director sigue siendo sin embargo, quien establece las direcciones y las metodologías mediante las cuales los estadios se relacionan, es decir, el director todavía posee un papel determinante, cuyo carácter de absoluto, en todo caso, ha desaparecido.

- Durante el desarrollo de la investigación, se consideró una metáfora de la ya mencionada metodología de improvisación con el juego. A partir de allí se dedujeron caracterizaciones que permitieron entender las improvisaciones a la luz de los impulsos que las suscitan. Estos impulsos, se estableció, pueden ser: emotivos, sensitivos, conceptuales, miméticos y físicos.

- Además de la improvisación, la metodología que más interviene en el acto creativo es el planteamiento de una hipótesis, particularmente respecto al estadio de estructuración, lo que permite entablar una relación directa entre el proceso creativo y el investigativo. En ambos casos se está produciendo conocimiento, ya sea por una nueva representación del mundo o por una nueva conceptualización en torno a él.

- Por otro lado y para finalizar, el planteamiento de la hipótesis en torno a la estructuración plantea la elaboración de un sentido en conformidad a la relación entre el sentido del proceso y la pretensión de representación. Del análisis de este nuevo sentido se infieren dos cosas.

La primera que la estructuración, al configurar un nuevo sentido, sirve de apoyo para reinventar todas las relaciones entre los estadios constitutivos del proceso, por lo que en el caso ideal, en el que el proceso sigue su marcha después de ser representado ante un público, estas relaciones son ya tan versátiles que no se establecen en forma circular sino en forma de espiral.

También que las pretensiones de representación, casi en la totalidad de la muestra analizada, corresponden a algún aspecto de la vida cotidiana, lo que plantea que la danza contemporánea, además de un espacio privilegiado socialmente, en este caso en el ámbito universitario, lo es también en cuanto que parece ser un medio ideal para hablar de nosotros mismos, a partir de las realidades que nos conforman.

Estas conclusiones evidencian, por demás, el logro de los objetivos perseguidos en la investigación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arias, S. (1995). *Apuntes para la construcción de los Lineamientos de Educación en Danza*. Bucaramanga.

Asociación Colombiana de Universidades: *Pleno Nacional de Bienestar Universitario* (2002). Corcas Editores Ltda. Colombia.

Asociación Colombiana de Universidades: *Pleno Nacional de Bienestar Universitario* (2005). Corcas Editores Ltda. Colombia.

Baril, J. (1997). *La Danza Moderna*. Barcelona: Paidós.

Barrow, H. M. & Brown, J. P. (1988). *Man and Movement: Principles of Physical Education*. Lea & Febiger 4ta. ed. Philadelphia.

Beck, R. H. (1970). *The Greek tradition and today's physical education*. En H. S. Slusher, & A. S. Lockhart (Eds.). *Anthology of Contemporary Readings* (2da. Ed.). W.M. C. Brown Dubuque Iowa: Company Publishers.

Bonilla, E. y Rodríguez S. (1995). *Más allá del dilema de los métodos*. Centro de Estudios de desarrollo Económico – CEDE. Universidad de los Andes. Bogotá.

Consejo Nacional de Acreditación (2003). *Lineamientos para la Acreditación de Programas*. Corcas Editores Ltda. Colombia.

Correa, R. L. (1996). *Territorialidade e Corporação: Um Exemplo*. En *Territorio: Globalização e Fragmentação*. São Paulo: Editora Hucitec.

Correia de Andrade, M. (1996). *Territorialidades, desterritorialidades, novas territorialidades: os limites do poder nacional, e do poder local*. En Territorio: Globalizacáo e Fragmentacáo. São Paulo: Editora Hucitec.

Dallal, A. (1975). *La Danza Moderna*. México: Fondo de Cultura Económica.

Dómenech Sepúlveda, L. (2001). *Historia y Pensamiento de la Educación Física y el Deporte*. Rio Piedras Puerto Rico: Publicaciones Gaviota.

Dunkin M. J. y Biddler B. J. (1997). *Un modelo para el estudio de la enseñanza en el aula*. En Wittrock, C. *La investigación de la enseñanza*. Madrid: Paidós.

El tiempo (1996): *Memorial de un profesional de la danza*. Bogotá: Lecturas Dominicales.

Fuentes Medrano, A. (2001). *Hacia una Dramaturgia de la Danza Contemporánea*. Pamplona: Ed. Universidad de Pamplona.

Florez Albor, K. (1997). *Danza Contemporánea, Recuentos y Reflexiones, Ombligo'E Kazabe*. Bogotá: IDCT.

Freeman, W. H., (1982). *Physical Education and Sports in a Changing Society*. Burgess Minneapolis Minnesota: Publishing Company.

Furtado, C. A. (1992) *constru@intewompida*. Río de Janeiro: Paz e Terra.

- García Canclini, N. (1993). *La Producción de Bienes Simbólicos: Teoría y Método en Sociología del Arte*. México: Siglo XXI.
- García Márquez, G. (1996). *Un manual para ser niño*. Bogotá: MEN.
- García, S., (1994). *Teoría y Práctica del Teatro Vol. 1 y 2*. Bogotá D.C.: Ediciones Teatro la Candelaria.
- Gardiner, E. N. (1967). *The olympic festival*. En A. Paterson & E. C. Hallberg (Eds). *Background Readings for Physical Education*. Rinehart and Winston, Inc. New York: Holt.
- Geiger, P. (1996). *Des-territorializaqio e espacializaqio*. En *Territorio: Globalizacáo e Fragmentacáo*. Sao Paulo: Editora Hucitec.
- González, J. (1996). *Aportes para la elaboración de los Lineamientos en danza*. Armenia Quindío.
- Gómez, A. y Valdez, M^a. T. (1982). *Historia Universal de la danza*. La Habana: Ed. Pueblo y Educación.
- Graham, M., (1995). *La Memoria Ancestral*. Barcelona: Circe Ediciones
- Guerra, R. y Hernández, L. (2002). *Apreciación de la Danza*. Cuba: Universidad para todos.

- Hackensmith, C. W., (1966). *History of Physical Education*. Harper & Row Publishers. New York.
- Hoghe, R. (1989). *Pina Bausch*. Barcelona: Ultramar Editores.
- Huerta, E. (2002). *Los Hombres del Alba*. México D.F.: Planeta.
- Hurtado, J. (2000). *El Proyecto de Investigación*. Caracas: Fundación Sypal.
- Huyke, E. E. (1968). *Los Deportes en Puerto Rico*. Colecciones Puertorriqueñas. Connecticut: Troutman Press. Sharon.
- ICFES (2001). *Estándares mínimos de calidad para la creación y funcionamiento de programas universitarios de pregrado. Referentes básicos para su formación*. Primera Edición. Bogotá.
- Konstantinov, F. V. (1966). *Los Fundamentos de la Filosofía Marxista*. Cuba: Imprenta Nacional.
- Leyshon, A. (1995). *Annihilating space? the speed-up of communications*. En Allen, John and Hammett, Chris (Edit.). *A Shrinking Wmld? Global Unevenness and Inequality*. Oxford. Oxford University Press/ Open University.
- Lora, J. (1990). En documento de Ángela Gómez, tomado de conferencia dictada en el "Primer encuentro Latinoamericano de danza por parejas". Bogotá.

- Lorenzo, M. y Torres, C. (2003). *Aportaciones de las historias de vida en la investigación sobre el valor formativo de los clubes deportivos infantiles y juveniles: un estudio de caso*. Granada: Grupo Editorial Universitario.
- Lumpkin, A. (1986). *Physical Education: A Contemporary Introduction*. St. Louis. Times Mirror/Mosby College Publishing.
- Mallarino, C. (2005). *El discurso corporal en la danza: un acto creativo*. En *La danza se lee, 41-45*. Bogotá.
- Márquez Romero, G. (1988). *Danza Moderna y Contemporánea*. La Habana. Ed. Pueblo y Educación.
- Martínez Medina, C. (2005). *La Danza Contemporánea y su Historia*. En IX Festival Universitario de Danza Contemporánea. Bogotá.
- Martínez Medina, C. (2005). *El Acto Creativo, Metodología de Creación en Danza Contemporánea*. Memoria de grado no publicada, Academia Superior de Artes de Bogotá, Bogotá.
- Massey, D. (1995). *Places, Cultures and Globalization*. Oxford. Tees, Pat Edit, Oxford University Press/Open University.
- Montañés, Gustavo: *Geografía y Ambiente: Enfoques y Perspectivas*. Ediciones Universidad de la Sabana. Santa fe de Bogotá, 1997.

- Muñoz Castro, I. (1995). *Importancia de la psicomotricidad en el desarrollo neuromaduracional del niño, estudio comparativo*. Cali. Instituto Departamental de Bellas Artes.
- Nixon, J. E. & Jewett, A. E. (1980). *An Introduction to Physical Education*. Philadelphia. Saunders College Publishing 9ª. ed.
- Ocampo C. (2002). *La danza en tiempos de la hiperglobalifilia o soy totalmente Pepsícore; perdón, quise decir Tepsícore*. *La Danza, 1*. Bogotá.
- Orozco Lucena, N. (2003). *El Estilo y el Evento Compositivo en la Danza Contemporánea*. En *Pensar la Danza*. Bogotá: IDCT.
- Orozco Lucena, N. (2005). *Especializando los Lugares*. En *IX Festival Universitario de Danza Contemporánea*. Bogotá.
- Pérez Rodríguez, G. y Nocedo León, I. (1989). *Metodología de la Investigación Pedagógica y Psicológica*. La Habana: Ed. Pueblo y Educación.
- Reichel Dolmatoff, G. (1990). *Orfebrería y Chamanismo. Un estudio iconográfico del Museo del Oro*. Medellín: Ed. Colina.
- Rizk, B. (1990). *La Dramaturgia de Enrique Buenaventura*. Michigan. UMI.
- Rodríguez Mariño, T. (1982). *La ocupación del territorio en Colombia*. Bogotá. Ed. Editextos Ltda.

- Sambolin Alsina, L. F. (1979). *Historia de la Educación Física y Deportes*. San Germán Puerto Rico. Imprenta Universidad Interamericana.
- Sanchez Ortega, P. y Morales Hernandez, X. (2000). *Educacion Musical y Expresion Corporal*. La Habana: Ed. Pueblo y Educación.
- Santos, M. (1997). *Temica, Espap, Tempo. Globalizacáo e meio temico-cientifico*. Sao Paulo. Editora Hucitec.
- Schmidt, J. (1980). *Teatro Danza Hoy*. Bremen. Kallmeyer Goethe Institut.
- Secco Ellauri, O. & Baridon, P. D. (1972). *Historia Universal: Grecia*. Buenos Aires, Editorial Kapelusz.
- Servos, N. (1989). *La Danza en el Teatro ¿Encarnación del Arte Dramático?*. Revista Tablas, 2, 1-9. La Habana.
- Smith, H. (1967). *Games of the Ancient Romans*. En: A. Paterson & E. C. Hallberg (Eds). *Background Readings for Physical Education*. New York: Rinehart and Winston, Inc Holt.
- Soja, E. (1989). *Postmodern Geographies: The reassertion of space in critical social theq.*. Londres. Verso/New Left Books.
- Sylvestre, V., Graham M., *Memoria de sangre*. (2005)
<http://helade.net/.../coreografoscreadoresmarthagrahambioyentrev.htm>

Triana, A. (2004). *Las culturas universitarias y ciudadanas desde la perspectiva del Bienestar Universitario*. Conferencia en el Pleno Nacional de Bienestar Universitario. *Las Culturas Universitarias y Ciudadanas*. Corcas Editores Ltda. Colombia.

UNESCO, Congreso del Daci (1982). *To make better people, La danza y el niño*. Estocolmo.

Useche de Quiñones, O. y Quiñones, J. A. (1996). *Educación artística integral en educación básica y media vocacional*. Bogotá.

Várela, S. (1998). Rastros y Rostros: Ana, crítica y maestra. *Revista La Danza*, 3, 4. Bogotá.

Vázquez, B. (1989). *La Educación Física en la Educación Básica*. Madrid: Gymnos Editorial España.

Verdugo Fuentes, W. (2005). *Entrevista a Martha Graham*. <http://helade.net/.../coreografoscreadoresmarthagrahambioyentrev.htm>.

Wuest, D. A. & Bucher, C. A. (1999). *Foundations of Physical Education and Sports*. Boston. WCB/McGraw-Hill.

ANEXOS

ANEXO 1. Matriz de información de las entrevistas a profesores-directores

Inpahu

Ariadna rubio

Nombre del grupo: grupo de danza contemporánea del inpahu

Categoría	Preguntas	Ítem respuesta	Respuesta
Origen de la creación			
Motivación creativa	¿Qué lo motiva a crear?	Trabajo en equipo Hacerles sentir que valen.	Primero, es hacerles sentir que valen, que es lo más importante El trabajo en equipo
Temática	¿Se trata un tema específico?	El mundo de las hadas	Me tocó y me encantó partir del cuento de los niños, la idea nació de todos los muchachos del mundo de las hadas Estamos haciendo un trabajo de niños, es un trabajo de niños.
Origen de la temática	Si es así ¿cómo se llegó a él? ¿Cómo llegaron a la temática?	A partir de un Texto	La idea nació de todos los muchachos del mundo de las hadas Fue porque yo traje un libro, ¿yo que me pongo a trabajar con estos muchachos? Entonces, traje un libro que le compre a mi hijo, yo hace poco tuve un bebe, entonces también esa experiencia me ha ayudado muchísimo. Traje el libro, ellos lo observaron, comenzaron a leer cada una de las historias de las hadas y entonces: hay profe, pues trabajemos sobre esto, rico, pues la verdad hagámosle.
Influencias	¿Tiene alguna influencia particular en el desarrollo de su trabajo?	Teatro Folclore	Yo nací fue con el teatro, mi alma es el teatro Me llevaron a ver en el colón un grupo de la asab, eso me ha motivado mucho No les puedo decir de personas exactas porque he visto trabajos de álvaro restrepo, de eugenio, he visto diferentes tipos de trabajos, pero cada vez que veo tipos diferentes de danza contemporánea, me enamoro más y me motivo más para hacerlo. Lógicamente en mis montajes involucro mucho la parte teatral que tiene que ver mucho con lo que yo... con mi vida personal. Y lógicamente el folclore
Creación de material corporal			
Punto de partida	¿A partir de qué se comienza a crear el material corporal para el desarrollo de la obra?	Trabajo de mesa del tema de las hadas Contacto físico y sensibilidad de los sentidos	Me tocó y me encantó partir del cuento de los niños, la idea nació de todos los muchachos del mundo de las hadas. De ahí han salido muchos movimientos, muchas cosas bellísimas, de los muchachos, que no me esperaba. Esa belleza de ese mundo onírico, ese mundo de sueños que tienen las hadas, eso hace que ellos vuelvan a su niñez y de esa niñez han recreado algunas de las coreografías o elementos que hemos trabajado. El contacto físico me parece que es elemental en toda esta carreta, entonces muchas veces parto de los ojos cerrados y de la percepción, de la sensibilidad, de los sentidos,

			<p>ellos comienzan a tocarse, comienzan a percibir el espacio y a través de esto empiezan a soltarse, y poco a poco van dando cosas, de ahí, yo les digo: paren un segundo, abran los ojos y comiencen a observarse y de esa manera con ellos comenzamos a construir colectivamente.</p> <p>Existe el libro en lo que nos acogimos y las ideas partieron de los muchachos, que la primera tarea que se asumió fue un trabajo de mesa que era, pues leer mucho sobre las hadas y traer propuestas. De esas propuestas que ellos trajeron se ha ido consolidando la historia, se ha ido consolidando el trabajo escénico.</p>
Metodología de creación de material	¿Cómo lo desarrolla o desarrollan?	Juegos – improvisación	Por ejemplo, comenzamos jugando, entonces en este salón que tiene el piso bastante liso, se desplazaron los chicos, comenzaron a mandarse como chiquitos, como cuando uno va con las medias mi papá no me deja jugar, entonces vamos a estar sobre ese parámetro, de esa libertad que tiene el niño para expresarse. De ahí partimos y de ahí hemos empezado a crear un poco la historia.
Ejecutante de la metodología	¿Quién o quiénes son los encargados de desarrollar el material corporal?	Bailarines	
Puesta en escena de la creación			
Elementos utilizados en la puesta en escena	¿Qué componentes utiliza para la puesta en escena?		
Ejecutante del diseño y la realización	¿Quién desarrolla y cómo se desarrollan estos componentes para la obra?		
Momento de vinculación	¿En qué momento del proceso?		
Estructuración de la creación			
Metodología de estructuración	¿Cómo se estructura la obra?	Estructuración dramaturgica, a partir del personaje.	<p>Hemos sido un poquito desordenados, o mucho, pero digamos, se logró algo hoy, ensayémoslo ta, al otro día pasó algo y hemos unido esos pedacitos, ese rompecabezas se ha ido viendo paulatinamente a medida que vayamos haciendo, pues, el trabajo. Entonces un libreto, un boceto no ha existido todavía.</p> <p>Un chico brindo la idea que alguien ajeno al mundo de las hadas se va a meter, un adulto, ellos pusieron el adulto, que el adulto, según ellos, bloquea, limita a una persona para desarrollarse libremente. Entonces, partiendo de esa idea empezamos a construir, la idea se ha ido construyendo a partir de ese muchacho y las hadas han ido improvisando sobre ese trabajo. Entonces ya hay un bosquejo muy bonito que ese personaje entra a ese</p>

			mundo, modifica ese mundo con lo que hace y al final lógicamente como siempre suele suceder es rechazado, pero algo de eso queda en él y él se convierte en un adulto niño, ese es más o menos el proceso que vamos a llevar al final del montaje.
Ejecutante de la estructuración	¿Quién y de qué manera participa en la estructuración? ¿Al momento de tomar decisiones de que va primero, que va después, quién?	Director y bailarines	Hay si yo Lo que he tratado de manejar es que haya como mucho, campo abierto a exponer lo que ellos sienten. El trabajo ha sido, pues, vuelvo y repito, colectivo.
Herramientas particulares	¿Se utiliza alguna herramienta en particular?		
Condiciones de trabajo			
Temporales	¿Cuánto tiempo tienen y cómo lo dividen?	4 horas a la semana	Apenas cuatro horas, dos horas un día y dos horas el otro. Primero cuando iniciamos todo el proceso es hacer como un reconocimiento de las capacidades, habilidades y destrezas que tienen los chicos, a partir de eso es que yo puedo comenzar a pensar en un montaje, en segunda instancia, es tratar de nivelar, que digamos el grupo se vea equilibrado, que no hayan desniveles en cuanto uno y el otro, y lo tercero es la motivación, es lo que más hago Empezamos a trabajar todas las vacaciones y ahorita estamos en el proceso de montaje.
	¿Hace cuánto funciona el grupo?	2 años	Apenas inicio conmigo, hace dos años.
	¿Hace cuánto funciona el grupo bajo su dirección?	2 años	Apenas inicio conmigo, hace dos años.
Entrenamiento	¿Cuáles son los contenidos de la clase?	Calentamiento Trabajo de contacto Improvisación	Lo primero que hacemos es un calentamiento, un reconocimiento con el otro, siempre me parece que el contacto físico y el contacto emotivo es lo que da muchas luces para que empiecen a improvisar, eh, colocamos al principio melodías y música que son familiares para ellos, de hecho ellos también pueden familiarizarse con eso y lo nuevo se lo van cogiendo, lo van apropiando y al final, digamos de dar unas técnicas y lo demás, entonces venimos ya con el cuento de la improvisación. De la improvisación parten muchos de los elementos que acogemos para las coreografías y al final del proceso vamos al montaje, ese es más o menos el trabajo que estamos consolidando.
Accesibilidad	¿Cómo se entra al grupo?	Pasando por el grupo formativo	Aquí tenemos dos grupos diferentes, entonces se maneja el grupo formativo y el grupo base, del grupo formativo es la única manera de integrar muchachos al grupo base
	¿Son accesibles los horarios del grupo para la	No	Hay un inconveniente y es que los chicos de por la noche trabajan, entonces a veces los sábados los dedican a sus familias, entonces la mayoría del grupo son niños de la mañana.

	comunidad estudiantil?		
	¿El acceso es exclusivo para los estudiantes?		
Materiales	¿Cuáles son las condiciones del espacio de trabajo? ¿No siempre ensayan acá? ¿Dónde más ensayan?	Espacio 1: peleado Espacio 2: largo - angosto, con pupitres, piso tapete de bolitas de caucho	Este espacio es muy peleado, el espacio que ustedes están viendo, porque es el único que existe en bienestar. Entonces este espacio lo compartimos con cinco profesores más. En un salón común y corriente, el salón que manejamos es largo, o sea es muy angosto, largo y tiene alrededor de unos 50 pupitres, entonces el calentamiento es sacar los pupitres y enfriar es entrarlos, y el tapete del piso, es un tapete de bolitas de caucho, entonces tampoco es súper apropiado, pero es el único espacio que tenemos para trabajar porque a veces aquí está ocupado.
	¿Cómo financian la producción de la obra?	Recursos propios	Con lo chicos haríamos rifas, pero no la universidad. No. Sé que la universidad podría darlo, pero todos los que trabajamos en la universidad sabemos que el papeleo es enorme, una cantidad de tramites y cuando ya se logra, ya es demasiado tarde. De hecho lo que hacemos los docentes cuando necesitamos algo, es hacer algo con los muchachos.
	¿Tipo de vinculación laboral del director?	Contrato administrativo	Mi contrato es administrativo
Humanas	¿Cuántos integrantes conforman el grupo?	10	Ahorita el grupo ha crecido, por la salsa, alrededor de 10 personas están. De esas diez personas ahorita se integraron cinco, son chicos nuevos.
	¿Todos están en el mismo nivel de formación?		
	¿Qué tan estable es el grupo? (permanencia de los integrantes)	Inestable Inestable	Siempre he tenido cada semestre que volver a iniciar todo el proceso, (...) conmigo han permanecido solamente dos personas en el grupo, de resto siempre llegan niños nuevos. Katherine 2 años Jeison año y medio
	¿Por qué? (posibles razones o estímulos)	Académicos no	Aquí no hay ningún incentivo, el chico consolida el grupo porque le gusta, no porque espera algo a cambio. Hay unos incentivos que para lograrlos es muy difícil, los muchachos deben tener un promedio de 4.2, fuera de eso tienen que haber ganado un concurso.
	¿A qué carreras pertenecen?	De todas las carreras	36:16 en mi clase hay chicos de todas las carreras, de todas. Katherine administración de talento humano

			Jeison administración de empresas
	¿Se relacionan las carreras con el proceso dentro del grupo?		
	¿Qué otros roles desempeñan los estudiantes a parte de bailar?		
Vinculación institucional	¿A qué dependencia está adscrito el grupo en la universidad?	Bienestar universitario	Bienestar universitario
	¿El grupo es reconocido en la universidad? Institución Comunidad estudiantil	No	No, el grupo es nuevo
	¿Participan en eventos de la universidad?, ¿de qué manera?, ¿afecta el proceso de montaje?	Si	Generalmente el grupo, en todo el semestre, tiene una muestra que es en la semana cultural, a finales de octubre.

Universidad de los Andes
Verónica Gonzáles
Nombre del grupo: andanza
Obra entregar mi vuelo... atado

Categoría	Preguntas	Ítem respuesta	Respuesta
Origen de la creación			
Motivación creativa	¿Qué lo motiva a crear?	Los muchachos	A mi lo que me motiva son los muchachos y la posibilidad de crear y recrear, eso me recrea mucho.
Temática	¿Se trata un tema específico?	Volar	Trata como de algo sobre el volar y el entregarle al otro mi movimiento, algo así, cómo doy mi movimiento con lo que siento, una cosa así
Origen de la temática	Si es así ¿cómo se llegó a el?	Lluvia de ideas	<p>Cada uno llevó una idea y entre todos escogimos la idea de una alumna.</p> <p>Yo generalmente cojo el grupo, les cuento lo del festival, les digo que propongan ideas, que la próxima clase, digamos, nos encontramos y me traigan ideas: ¿qué quisieran hacer? ¿qué quisieran decir ellos en escena, qué quisieran poner en escena? Generalmente llegan una cantidad, un reguero de ideas. Y, pues también, me ha tocado a mí soltarles una idea y pues ellos se acogen y les cuento y se encarretan.</p>
Influencias	¿Tiene alguna influencia particular en el desarrollo de su trabajo?	Arturo garrido	A mi me quedó muy claro la forma como me enseñó a componer el maestro garrido, y yo cojo muchos elementos de ahí, el me hablo del germen del movimiento para construir una obra, de ese germen de movimiento salé lo demás que va componiendo la obra y va haber siempre un carácter que... marque la obra, o sea si que la haga, que tenga su característica, un carácter singular de la obra.
Creación de material corporal			
Punto de partida	¿A partir de qué se comienza a crear el material corporal para el desarrollo de la obra?	Temática	<p>A veces hay ciertos choques con los muchachos, porque el muchacho que aprendió a hacer un plié, una pierna, quiere mostrarlo, entonces que pasa, yo muchas veces les digo: bueno ok, dejemos esto, pero quitemos esto porque no es mi objetivo como que ellos empiezan a mostrar un fraseo de la clase.</p> <p>El objetivo es a una búsqueda del movimiento personal, una búsqueda del movimiento orgánico, de lo que vaya más con la temática que con el movimiento porque sí.</p>
Metodología de creación de material	¿Cómo lo desarrolla o desarrollan?	Improvisación	Yo les planteo la parte de improvisación, digamos, que tenemos una idea de un tema concreto, entonces, empieza la parte, primero de conocernos, el peso, el cuerpo, todo eso, toda la parte de sensibilización. Y luego ya cuando tenemos el tema súper, súper claro, hablamos como bueno vamos a hacer esto.
Ejecutante de la metodología	¿Quién o quiénes son los encargados	Director y bailarines	A mi me gusta mucho, también, que el grupo este contento con la idea que se va ha desarrollar, que todos estemos de acuerdo, entre todos e igualmente el

	de desarrollar el material corporal?		movimiento, soy muy democrática.
Puesta en escena de la creación			
Elementos utilizados en la puesta en escena	¿Qué componentes utiliza para la puesta en escena?	Música Vestuario	No soy una persona que me guste utilizar muchos objetos y sobre todo, pues como a nivel universitario pienso que trabajar un elemento en escena sería muy complicado y con el poco tiempo que tengo para trabajar con ellos tampoco puedo transmitirles esa búsqueda, enseñarles a que utilicen el elemento, disfrutemos del elemento, metámonos con el elemento, no. ...
Ejecutante del diseño y la realización	¿Quién desarrolla y cómo se desarrollan estos componentes para la obra?	Bailarines	Ella ya traía música y todo, la niña ha estado muy pila. Esto lo hicieron al finalizar el primer semestre. Es la niña que dio la idea. Ellos mismos se crean su vestuario
Momento de vinculación	¿En qué momento del proceso?	Al inicio del proceso	Ella ya traía música y todo, la niña ha estado muy pila. Esto lo hicieron al finalizar el primer semestre. Es la niña que dio la idea.
Estructuración de la creación			
Metodología de estructuración	¿Cómo se estructura la obra?	Estructuración a partir de la observación con base al movimiento y el espacio	Y ya con eso pues yo voy empezando como ha quitémosle esto, quitémosle lo otro, dejemos esto, si como a deconstruir un poco esos fraseos que hacen ellos y después los hilo y además hago como la composición espacial que eso si le toca a uno, ese es el trabajo mió.
Ejecutante de la estructuración	¿Quién y de qué manera participa en la estructuración?	Directora	Toda la parte compositiva es mía explica que es por el tiempo, porque hay poco tiempo.
Herramientas particulares	¿Se utiliza alguna herramienta en particular?		
Condiciones de trabajo			
Temporales	¿Cuánto tiempo tienen y cómo lo dividen?	2 horas	Yo solamente cuento con 4 horas para andanza, pero resulta que entre esas 4 horas hay 2 horas: 2 horas los martes y 2 horas los viernes. Este semestre (...) este semestre me tocó trabajar sólo con el grupo los martes, porque los viernes me tocó convertir las clases para principiantes.
	Los martes ¿qué horario tienes?		De 4 a 6, exactamente de 4 a 6, pero yo suelo quedarme hasta las 8, sobretodo cuando hay proceso de montaje, cuando se acerca el festival.
	¿Hace cuánto funciona el grupo?	5 años	Este es mi quinto año.
	¿Hace cuánto funciona el grupo bajo su dirección?	5 años	Este es mi quinto año.
Entrenamiento	¿Cuáles son los contenidos de la	Contenidos técnicos	Con principiantes no hacemos composición, ni hacemos como clases de sensibilización, o sea yo a los principiantes les doy solamente su clasecita, que

	clase?		cojan un poquito de elasticidad, que cojan un poquito de técnica, un poquito de bases. Llevó como un orden progresivo en las clases comienzo con los pies, se sigue con unos plié... si.
Accesibilidad	¿Cómo se entra al grupo?	Pasando por la clase de danza	La clase de danza la convierten en un servicio que presta la universidad para que ellos puedan inscribirse. La gente que esta en el grupo generalmente ya ha tomado clases desde antes conmigo, de pronto, porque vieron en la universidad, hicieron uno o dos semestres conmigo y ya después yo miro y le digo: bueno, chévere que te vengas al grupo, no; o sea, es como la idea que yo tengo siempre pensada con la gente que..., o sea es como un semillero, la gente que hace la clases, que son las clases de danza contemporánea y el grupo andanza.
	¿Son accesibles los horarios del grupo para la comunidad estudiantil?	No	Ellos se tienen que acomodar al horario que destine la universidad.) Nunca tengo un grupo estable, siempre están rotando por qué porque los horarios no les sirven por equis o ye motivos
	¿El acceso es exclusivo para los estudiantes?	Si	No me permiten tener asistentes tienen que estar inscritos
Materiales	¿Cuáles son las condiciones del espacio de trabajo?	Piso re-duro en mal estado Espacio compartido simultaneo Espejos Zona de transito	Eso es parket, re-duro, y además ya se han levantado algunas tablitas, entonces unos ya se han lastimado la uñas. El espacio se llama la caneca, entonces, comparto el espacio con un doyo para arte marciales, en la mitad hay otro espaciecito que están los espejos, entonces ese es mi salón, supuestamente, y al otro lado está el gimnasio, todo funciona a la vez, si, yo me tengo que toparme con la voz del profesor de pilates, el señor se tiene que topar con mi música, los alumnos están entrando y saliendo porque, pues, la caneca es abierta a todo el mundo, entonces, es bastante complicado, además sobretodo para un proceso introspectivo es súper complicado.
	¿Cómo financian la producción de la obra?	Recursos institucionales y propios Condiciones de los recursos institucionales: cotización	Realmente si ha habido financiamiento, yo no puedo negar que 2 semestres me han apoyado. Eso que te llaman y dicen: oye verónica mándame cotizaciones porque hay un dinero que está disponible para lo de danza contemporánea, lo que pasa es que es muy terrible uno trabajar con unas cotizaciones que si tú ni siquiera tiene idea de lo que vas a hacer... y tú tienes que pasar casi con 6 meses de anterioridad una cotización, juepucha, uno dice: ahora que me invento, que voy y cotizo pa ver si me dan esa plata, si todo es tan legal, tan burocrático, que es un poco complicado.

			<p>Muchas veces hemos optado con el grupo, los muchachos ponen su plática, tratamos de buscar el vestuario más económico.</p> <p>Nosotros lo sacamos adelante como se pueda</p>
	¿Tipo de vinculación laboral del director?		
Humanas	¿Cuántos integrantes conforman el grupo?	<p>7</p> <p>17</p> <p>17</p>	<p>En nivel básico tengo treinta</p> <p>Y me quedan en el grupo, tengo constantes como unos 7, entonces, sí chévere, para mí el grupo como máximo 10, que fue lo que tuve el año pasado.</p>
	¿Todos están en el mismo nivel de formación?	Uno base y el grupo	<p>Los viernes resultó inscribiéndose una cantidad de gente que no tenía ni idea, o sea, que vienen como principiantes (...)</p> <p>En nivel básico tengo treinta</p> <p>Y me quedan en el grupo, tengo constantes como unos 7, entonces, sí chévere, para mí el grupo como máximo 10, que fue lo que tuve el año pasado.</p>
	¿Qué tan estable es el grupo? (permanencia de los integrantes)	Inestable	<p>Muchas veces no sé con quién voy a contar cada semestre (...) me toca esperar haber quien llega.</p> <p>Como les digo el grupo cada vez varia más</p> <p>Nunca tengo un grupo estable, siempre están rotando por qué porque los horarios no les sirven o x o y motivos</p>
	¿Por qué? (posibles razones o estímulos)	Gusto	<p>Les dan 0.5 créditos pues que eso prácticamente, no significa nada para ellos. (..)</p> <p>Se inscribe gente que realmente le gusta.</p>
	¿A qué carreras pertenecen?	Variado	Éste semestre ha sido como el más variado
	¿Se relacionan las carreras con el proceso dentro del grupo?		
	¿Qué otros roles desempeñan los estudiantes a parte de bailar?		
Vinculación institucional	¿A qué dependencia está adscrito el grupo en la universidad?	Centro cultural	<p>Danza contemporánea lo maneja el centro cultural de la universidad de los andes, ellos le dan, como un servicio a los alumnos – la universidad-, o sea; la clase de danza la convierten en un servicio que presta la universidad para que ellos puedan inscribirse.</p>

	¿El grupo es reconocido en la universidad?	No	La universidad (el grupo) nunca ha podido presentarse en casa, pues digamos por el festival universitario, no, y por la universidad tampoco prácticamente. Yo he querido que la universidad tome una conciencia respecto a eso y no la hay
	¿Participan en eventos de la universidad?, ¿de qué manera?, ¿afecta el proceso de montaje?	No	Solamente con un grupo que tuve, con unas niñas que estuvieron como tres años seguidos conmigo, logramos, fuimos invitados a la universidad de san buenaventura y lleve "opuestos" que fue la obra que se llevó al sexto festival, esa obra si se presento como tres veces más, pero ya el resto de obras es muy complicado ponerse de acuerdo con los alumnos porque como les digo el grupo cada vez varia más.

Universidad Javeriana
Director maría fernanda
Grupo:
Nombre de la obra: sensa

Categoría	Preguntas	Ítem respuesta	Respuesta
Origen de la creación			
Motivación creativa	¿Qué lo motiva a crear?		
Temática	¿Se trata un tema específico?		
Origen de la temática	Si es así ¿cómo se llegó a el?		
Influencias	¿Tiene alguna influencia particular en el desarrollo de su trabajo?		
Creación de material corporal			
Punto de partida	¿A partir de qué se comienza a crear el material corporal para el desarrollo de la obra?	La parte sensible. A partir de la vista, a partir del tacto, a partir del olfato, del oído.	<p>Este año retome, pero tal vez es una cuestión personal que yo no parto mucho de historias, de narrativas o cosas así, me cuestan mucho, personalmente, mucho trabajo y tampoco creo que me interesa.</p> <p>Retome un poco la investigación pero desde la parte sensible y estoy investigando todo lo que es la exploración a partir de la vista, distintos tipos de improvisaciones, a partir del tacto, a partir del olfato, ah, desde el oído, entonces, pues, como reaccionar a distintos sonidos y ahí mismo se produce voz en parejas y aprenden a manejar un poquito la voz y la otra persona a reaccionar a distintos sonidos</p>
Metodología de creación de material	¿Cómo lo desarrolla o desarrollan?	Improvisaciones	El primer año, que fue lo que retome ahorita, entonces creo que es como el estilo que voy a continuar haciendo, era para mi pensar que las improvisaciones, o sea como en qué concentrar las improvisaciones.
Ejecutante de la metodología	¿Quién o quiénes son los encargados de desarrollar el material corporal?	Bailarines	Ellos crean todo el movimiento, yo nunca les doy un solo paso, o sea todo el movimiento es de ellos.
Puesta en escena de la creación			
Elementos utilizados en la puesta en escena	¿Qué componentes utiliza para la puesta en escena?		.

Ejecutante del diseño y la realización	¿Quién desarrolla y cómo se desarrollan estos componentes para la obra?	Bailarines y director	Muy probablemente la parte de vestuario la hará alguno de ellos, obviamente con asesoría mía.
Momento de vinculación	¿En qué momento del proceso?		
Estructuración de la creación			
Metodología de estructuración	¿Cómo se estructura la obra?	Ensayo – error	Instinto, ahí como mirar, como probar cosas. Estoy tratando de construir una estructura la cual más adelante probare distintas formas de colocarla a ver que funciona mejor, y en el momento en el que ya establezca un movimiento, pues miro a ver que cosas funcionan, a veces funcionan más en grupo con todo el mundo y a veces funcionan más todos por el espacio o al unísono dependiendo del material que va surgiendo.
Ejecutante de la estructuración	¿Quién y de qué manera participa en la estructuración?	Director	Yo lo que hago es dirigir las improvisaciones y un poco cuadrar la estructura y la parte como componer.
Herramientas particulares	¿Se utiliza alguna herramienta en particular?		
Condiciones de trabajo			
Temporales	¿Cuánto tiempo tienen y cómo lo dividen?	4 horas semanales: 2 técnica, 2 improvisación	Nosotros tenemos 4 horas semanales, tengo dos días... de 2 horas cada uno. 2 horas a la semana hago técnica y dos horas a la semana hago improvisación. Y ya en periodo de montaje quito la parte técnica y ya hacemos sólo improvisación. Me gustaría más tiempo para poder hacer más niveles
	¿Hace cuánto funciona el grupo?	2 años	Empezó, antes habían grupos que funcionaban al interior del departamento de artes, pero como dependencia de gestión cultural, arranco hace dos años.
	¿Hace cuánto funciona el grupo bajo su dirección?	2 años	Como dependencia de gestión cultural, arranco hace dos años y desde sus inicios me llamaron a mí.
Entrenamiento	¿Cuáles son los contenidos de la clase?	Piso release Centro limón Diagonales release	He probado como dos cosas, una como el release, inicialmente, pero siempre depende un poquito como de los grupos, y luego empecé a meter como un poquito de mas técnica, un poquito de limón

			Este año estoy haciendo técnica limón y estoy haciendo, hago como un piso de release, y luego ya cuando vamos al centro, hago limón, si técnica limón y ya las diagonales vuelvo y tomo algo más release mas bailadito mas suelto.
Accesibilidad	¿Cómo se entra al grupo? ¿Más o menos que se maneja en cada audición, qué cosas son importantes para que la gente entre?	Audición	Ellos mandan emails, este año sé que dijeron como en la introducción a los nuevos. Ponen carteleras, la gente va y se inscribe y más o menos hay como 20 personas por cada audición, son como 2 días cada día de 3 horas. Yo hago lo mismo que en la clase, o sea una clase técnica muy sencilla y una parte de improvisación, entonces miro los 2 aspectos
	¿Son accesibles los horarios del grupo para la comunidad estudiantil?	Si	Pues hay un día que es el miércoles de 6 a 8 ya buenísimo por que sino lo quitan nos quedamos sin sala, y es la hora que puede la mayoría de la gente, 6 a 8, pero el otro día si generalmente nos sentamos con la gente nueva que pase y con los antiguos a tratar de negociar el otro día.
	¿El acceso es exclusivo para los estudiantes?		
Materiales	¿Cuáles son las condiciones del espacio de trabajo?	Pequeño Piso sintético	El salón es pequeño, entonces no puedo recibir más de 20. En el barón en el cuarto piso, que tiene una capacidad como de 20 personas y ese es el salón que no tiene problemas de horario Es tapete, entonces mando comprar un piso plástico sintético.
	¿Cómo financian la producción de la obra?	Recursos institucionales	Ya en la obra del año pasado, ya diseñamos vestuario y pues nos apoyaron con la parte de vestuario. No se pueden hacer como muchas exigencias, pues a nivel de producción porque generalmente estos departamentos no tienen mucha, pues cubren una cosa demasiado grande, entonces como una cosa más, siempre toca dentro de la programación porque...
	¿Tipo de vinculación laboral del director?		
Humanas	¿Cuántos integrantes conforman el grupo?	13 8	Ahorita tengo 13 De 20 quedaron 13
	¿Todos están en el mismo nivel de formación?	Heterogéneo un grupo	Me gustaría más tiempo para poder hacer más niveles, porque claro, ya cuando adquieren cierto nivel, –hay gente que tengo con ellos ya dos años. La gente que empezó conmigo, ya la mayoría se retiraron porque ya adquirieron cierto nivel y uno no puede ir a toda cuando hay gente que recién está comenzando.
	¿Qué tan estable es el grupo? (permanencia de los	Estable	En el primer semestre se mantiene todo muy bien, en el periodo de vacaciones, claro, la gente; es un periodo bien largo las vacaciones de mitad de año, la gente como que se le baja la pila un poquito.

	integrantes)		Y no faltan mucho la verdad, realmente es un grupo constante. Año y medio bibiana carvajal Año y medio margarita ortega Isabel vargas desde que comenzó pare un año (o se un año) Una semana laura ¿?? Dos semanas laura 2 Año y medio carolina maldonado
	¿Por qué? (posibles razones o estímulos) Académicos, Personales ¿Funciona cómo un espacio curricular o es extracurricular?	No Gusto	Es totalmente extracurricular Pienso que la gente que esta ahí es por que les gusta, gusta, gusta.
	¿A qué carreras pertenecen?	Artes Historia Cosas sociales	Yo creo que he tenido de todos, de casi todos, de casi todas las facultades, pero generalmente es más De pronto relacionadas con artes o historia o cosas sociales
	¿Se relacionan las carreras con el proceso dentro del grupo?		
	¿Qué otros roles desempeñan los estudiantes a parte de bailar?	Realización de vestuario	Muy probablemente la parte de vestuario la hará alguno de ellos, obviamente con asesoría mía.
Vinculación institucional	¿A qué dependencia está adscrito el grupo en la universidad?	Departamento de gestión cultural	El grupo hace parte del departamento de gestión cultural
	¿El grupo es reconocido en la universidad? Institución Comunidad estudiantil	Si	Algo rico es que soy totalmente independiente Y por otro lado si siento que hay un apoyo y reconocimiento no estoy segura, digamos no hay mucha gente que reconozca el grupo de la universidad
	¿Participan en eventos de la universidad o fuera	Si	Pues generalmente hacemos una obra al final del semestre acá en la javeriana como de cierre de semestre, este año estaba planteado para la semana javeriana acá presentamos, bueno en el festival universitario y aquí presentamos también

	de la universidad?, ¿de qué manera?, ¿afecta el proceso de montaje?		una de cierre de año, nos habían invitado este año al festival de la san buenaventura pero finalmente no para el segundo semestre.
--	--	--	---

Universidad El Bosque
Directora Vivian Nuñez
Nombre del grupo dríade danza & teatro
Obra la matera rota

Categoría	Preguntas	Ítem respuesta	Respuesta
Origen de la creación			
Motivación creativa	¿Qué lo motiva a crear?	Aprender Facilitar aprendizaje	Lo que más me motiva es que es un espacio de aprendizaje muy grande para mí. Ser un intermediario para que la gente encuentre sus propias herramientas expresivas y de movimiento.
Temática	¿Se trata un tema específico?	Feminidad	Y el tema, por ejemplo ahorita con la chicas, también es una cosa muy femenina, pues por el simple hecho de que somos sólo mujeres.
Origen de la temática	Si es así ¿cómo se llegó a el?	Poética del movimiento y la imagen Elementos orgánicos	También yo tengo una cosa personal, que es trabajar desde lo poético del movimiento y de la imagen, entonces siento que hasta ahora pues he buscado es eso. Yo siento por ejemplo que un momento de las sesiones de improvisación que hacíamos todo obedecía a la intención de relacionarse con elementos orgánicos, o sea ellos tenían como ese interés de explorar con elementos orgánicos como por ejemplo agua, entonces eso por ejemplo lo vota a uno como en una dirección.
Influencias	¿Tiene alguna influencia particular en el desarrollo de su trabajo?	Estantres Gabrielle roth (los 5 ritmos sagrados)	Yo he desarrollado un proceso con estantes, ya hace como 5 años. Y lo que siempre hemos pretendido con estantes es como buscar un poco, emotividad. Pero también siento que hay una herramienta muy importante, y es que desde los últimos años de mi carrera, los últimos dos años de la carrera, yo empecé a esta investigación que te digo de los 5 ritmos sagrados y me ha funcionado mucho para estructurar las obras. Y la investigación de los 5 ritmos, esa carreta parte de una mujer que se llama gabrielle roth y nada que ver con lo escénico si no que es una vaina como terapéutica.

Creación de material corporal			
Punto de partida	¿A partir de qué se comienza a crear el material corporal para el desarrollo de la obra?	<p>Motivaciones físicas</p> <p>Música</p> <p>Imágenes detonantes</p> <p>Textos</p> <p>Fusión gesto, movimiento, expresividad.</p> <p>La técnica.</p> <p>Los 5 ritmos sagrados</p>	<p>Hay materiales que son, pues muy físicos, que no tienen ninguna pretensión pero que en algún momento si se piensan conectar con todo el contexto.</p> <p>Yo selecciono los tipos de música que responden a los ritmos (los ritmos sagrados) y les pongo a ellos, que se desfoguen ahí en movimiento, y haciendo como un análisis, pues ahora que puedo estar afuera como del proceso, haciendo como un análisis de las cosas que surgen ahí, para mi empiezan a aparecer imágenes que son como detonadores que las aprovecho por ejemplo para crear una variación.</p> <p>Otras cosas son propuestas por ellos, a partir por ejemplo de textos, o motivaciones específicas claras para ellos emotivas, otro material se ha creado por ejemplo a partir de la fusión gesto - movimiento, gesto – expresividad, y otras cosas han sido pues así súper técnicas que han salido de bueno hagamos esta variación.</p> <p>O muchas veces por ejemplo también ha sido sesiones que yo les digo, chicas busquen algo que a ustedes, con el que se estén identificado en este momento y que quieran explorar igual con eso.</p> <p>Uno de los materiales es una combinación de una exploración gestual que ellos hacen, con una vaina de movimiento muy, bueno es que hay una imagen que detona esa exploración., y es una imagen de un árbol, o sea cuando un árbol esta completamente arraigado a la tierra y la parte de arriba es móvil... cuando yo las observaba a ellas y por muchas de las cosas que exploramos en la clase a mi me llegaba esa imagen que como dice Juliana Reyes es una imagen detonadora.</p> <p>Hay otro material que es una variación de un movimiento súper móvil de desplazamientos por el espacio... y ese se origina también una motivación como de fluidez dentro de las dinámicas de los 5 ritmos y trabajando específicamente con un tema musical que nos producía muchas cosas a nivel dramático.</p> <p>Hay otro que es físico totalmente que no tiene ningún otro contexto, ninguna intención.</p> <p>Yo trabajo con una estructura de movimiento que se llama los 5 ritmos sagrados y es desinhibición de movimiento a partir de 5 ritmos sagrados que son fluido,</p>

			estacato, caos, lírico y...
Metodología de creación de material	¿Cómo lo desarrolla o desarrollan?	Improvisación	Yo siento por ejemplo que un momento de las sesiones de improvisación que hacíamos todo obedecía a la intención de relacionarse con elementos orgánicos, o sea ellos tenían como ese interés de explorar con elementos orgánicos como por ejemplo agua, entonces eso por ejemplo lo vota a uno como en una dirección.
Ejecutante de la metodología	¿Quién o quiénes son los encargados de desarrollar el material corporal?	Bailarinas y directora	Creo que hay parte del material que lo han puesto ellas, pero hay gran parte también de material que yo, pues se los he dado.
Puesta en escena de la creación			
Elementos utilizados en la puesta en escena	¿Qué componentes utiliza para la puesta en escena?	Música	Hay que pensar en cosas sencillas A partir del ritmo que nos propone esa música se creo esa variación.
Ejecutante del diseño y la realización	¿Quién desarrolla y cómo se desarrollan estos componentes para la obra?		
Momento de vinculación	¿En qué momento del proceso?		
Estructuración de la creación			
Metodología de estructuración	¿Cómo se estructura la obra?	Un diseño a partir de los 5 ritmos sagrados	La idea es como ser mas intermediario de ese proceso y coger en ese proceso de observación como hacer un estudio un análisis de cosas y empezar a construir, o sea decantar material y empezar a construir cual va a ser esa estructura, pero creo que esa construcción me toca hacerla a mi. Pero también siento que hay una herramienta muy importante, y es que desde los últimos años de mi carrera, los últimos dos años de la carrera, yo empecé a esta investigación que te digo de los 5 ritmos sagrados y me ha funcionado mucho para estructurar las obras.
Ejecutante de la estructuración	¿Quién y de qué manera participa en la estructuración?	Directora	La idea es como ser mas intermediario de ese proceso y coger en ese proceso de observación como hacer un estudio un análisis de cosas y empezar a construir, o sea decantar material y empezar a construir cual va a ser esa estructura, pero creo que esa construcción me toca hacerla a mi.
Herramientas particulares	¿Se utiliza alguna herramienta en particular?		

Condiciones de trabajo			
Temporales	¿Cuánto tiempo tienen y cómo lo dividen?	4 horas a la semana	Ese es otro problema por que.... Estamos ensayando los miércoles de 2 a 6 de la tarde, pero este semestre ya hicimos una reunión y dijimos que teníamos que ensayar por los menos tres días en la semana.
	¿Hace cuánto funciona el grupo?		Nosotros empezamos, ese grupo si tenía nombre, era agora danza, que era con eduardo ruiz... después entro otra persona con la que no sucedió nada, después otra persona... después ingrid, que estuvo.
	¿Hace cuánto funciona el grupo bajo su dirección?	1 año	Yo entre hasta hace un año en el bosque,
Entrenamiento	¿Cuáles son los contenidos de la clase?	Entrenamiento: yoga Improvisación: 5 ritmos sagrados	En la clase se designa un espacio para un entrenamiento, y el otro espacio es para creación improvisación, todo eso. Aparte de las cosas básicas como de movimiento y técnicas que yo les puedo ofrecer desde mi conocimiento de la danza, lo más importante es darles herramientas a ellos para que como actores y actrices implementen el lenguaje de la danza. Creo que el entrenamiento también tiene, bueno no sé, algunas cosas como de yoga, improvisación de movimiento, yo trabajo con una estructura de movimiento que se llama los 5 ritmos sagrados y es desinhibición de movimiento a partir de 5 ritmos sagrados que son fluido, estacato, caos, lírico y ¿?.
Accesibilidad	¿Cómo se entra al grupo?		
	¿Son accesibles los horarios del grupo para la comunidad estudiantil?		
	¿El acceso es exclusivo para los estudiantes?		
Materiales	¿Cuáles son las condiciones del espacio de trabajo?	Espacio 1: súper grande, piso en caucho, dividido Espacio 2: pequeño, piso en madera, tiene espejos	Hay un salón que es súper grande, tiene un... es grande, pero el piso a veces no funciona mucho por que es un caucho que, ellos se quejan que les duelen los pies que les saca ampollas, ese espacio nos toca dividirlo con el grupo de teatro que también ensaya al mismo tiempo, entonces. Hay otro que es el que se adecua para danza, pero es un espacio muy pequeño, si, entonces es tal vez, bueno un poquito más grande que esto, y el piso es de madera y tiene sus espejos y toda la cosa pero es muy reducido.

	¿Cómo financian la producción de la obra?	Recursos personales	Por que ni siquiera tenemos un apoyo estímulo como por ejemplo decir para el montaje que vamos a hacer les vamos a dar tal dinero, nada, nada Eso siempre nos toca de los bolsillitos de cada uno
	¿Tipo de vinculación laboral del director?		
Humanas	¿Cuántos integrantes conforman el grupo?	8	Ahorita hay 8 personas, constantes, constantes, que permanezcan 5.
	¿Todos están en el mismo nivel de formación?	Heterogéneo, un solo grupo	Niveles, sí. Y eso es complicado Van mirando que las personas que están en otros niveles... Me ha tocado, bueno las clases de entrenamiento, estamos todos toda la cosa, pero por ejemplo las partes de creación que ya están consolidadas con la 5 niñas que son se respetan y se trabaja pues con ellas
	¿Qué tan estable es el grupo? (permanencia de los integrantes)	Estable Inestable	Es que es muy complejo porque, por ejemplo las que han sido inconstantes han sido las niñas de los primeros semestres, entonces yo creo que ellas es porque sienten de alguna manera como temor a... no sé, porque hasta ahora están como identificando cosas Las otras niñas si permanecen porque ya están más centradas
	¿Por qué? (posibles razones o estímulos)	Académicas – no	No y es súper triste eso
	Académicos Personales		
	¿A qué carreras pertenecen?	Escénicas	Es con lo chicos de escénicas básicamente,
	¿Se relacionan las carreras con el proceso dentro del grupo?		
	¿Qué otros roles		

	desempeñan los estudiantes a parte de bailar?		
Vinculación institucional	¿A qué dependencia está adscrito el grupo en la universidad?	Facultad de arte	A la facultad de arte
	¿El grupo es reconocido en la universidad? Institución Comunidad estudiantil	No No	Yo siento que si pero hasta determinado circulo
	¿Participan en eventos de la universidad?, ¿de qué manera?, ¿afecta el proceso de montaje?		

Universidad Jorge Tadeo Lozano
Directora: Mariana Cadena
Nombre del grupo: re-danza
Obra barritas melcochadas de panela con trocitos de guayaba

Categoría	Preguntas	Ítem respuesta	Respuesta
Origen de la creación			
Motivación creativa	¿Qué lo motiva a crear?	Relacionarse con muchas cosas	Yo pienso que la posibilidad de relacionarse con muchas cosas, no, porque la universidad, primero cada estudiante viene con su historia personal distinta, segundo el hecho de que entre menos bailarines sean como que son menos afines. Luego está lo de sus carreras, cada carrera les permite ver a ellos como cosas distintas A mi me parece que eso es muy interesante
Temática	¿Se trata un tema específico?		
Origen de la temática	Si es así ¿cómo se llegó a el?	Situación social	Yo generalmente me planteo, que a lo mejor no es que sea tan consecuente, por gusto, yo siempre me planteo como una conexión con una situación social.
Influencias	¿Tiene alguna influencia particular en el desarrollo de su trabajo?	Todo	Todo lo que uno ve lo influencia, todo lo que uno prueba lo influencia.
Creación de material corporal			
Punto de partida	¿A partir de qué se comienza a crear el material corporal para el desarrollo de la obra?	Material de entrenamiento	Uno tiene que darles material y sobre el material que yo les doy les digo: bueno, háganle modificaciones, transformen ese material y hagan una propuesta sobre el material que les di. Para mi y sobre todo en el caso específico de la universidad separar entrenamiento y creación es muy difícil Este año he tratado de mantener un material que todos se sepan

			Lo que tengo pensado es que sobre ese material vendría el montaje, ese sería como el cimiento de un posible montaje. Es un material que sale del entrenamiento
Metodología de creación de material	¿Cómo lo desarrolla o desarrollan?	Mimesis (con tratamiento posterior)	Uno tiene que darles material y sobre el material que yo les doy les digo: bueno, háganle modificaciones, transformen ese material y hagan una propuesta sobre el material que les di. Yo creo que se podría hablar de eclecticismo, por lo mismo ecléctico del grupo
Ejecutante de la metodología	¿Quién o quiénes son los encargados de desarrollar el material corporal?	Director y bailarines	Uno tiene que darles material y sobre el material que yo les doy les digo: bueno, háganle modificaciones, transformen ese material y hagan una propuesta sobre el material que les di
Puesta en escena de la creación			
Elementos utilizados en la puesta en escena	¿Qué componentes utiliza para la puesta en escena?	Vestuario	Si, generalmente incluso aquí hay una particularidad que yo no la conocía y es que el vestuario, los estudiantes, ellos se quedan con el vestuario.
Ejecutante del diseño y la realización	¿Quién desarrolla y cómo se desarrollan estos componentes para la obra?	Director	En el tiempo que yo he estado yo me dedico, yo hago todo
Momento de vinculación	¿En qué momento del proceso?		
Estructuración de la creación			
Metodología de estructuración	¿Cómo se estructura la obra?	Organización a partir de la observación	Yo propongo material y luego veo como fluyen ellos con eso. Los dejo que me propongan material a partir de lo que yo les propongo y vamos armando estructura. Yo pienso que en danza contemporánea la creación no puede ser absolutamente autónoma del coreógrafo porque generalmente uno empieza a montar sobre lo que va viendo en ellos
Ejecutante de la estructuración	¿Quién y de qué manera participa en la estructuración?	Director y bailarines	Yo pienso que en danza contemporánea la creación no puede ser absolutamente autónoma del coreógrafo porque generalmente uno empieza a montar sobre lo que va viendo en ellos y aunque ellos no digan nada están proponiendo todo el tiempo.
Herramientas particulares	¿Se utiliza alguna herramienta en particular?		

Condiciones de trabajo			
Temporales	¿Cuánto tiempo tienen y cómo lo dividen?	6 horas 4 periodos en el año	Yo desde que empecé tenemos un horario de dos veces a la semana tres horas Martes y miércoles Por ejemplo este año hubo cambio de sistema y se hizo curso intersemestral... y la idea es que se van a hacer 4 periodos incluyendo el curso intersemestral. Lo mejor es hacer el montaje durante el semestre en que va el festival.
	¿Hace cuánto funciona el grupo?	10 años	El grupo puede tener como 10 años
	¿Hace cuánto funciona el grupo bajo su dirección?	2 años	
Entrenamiento	¿Cuáles son los contenidos de la clase?	Entrenamiento: alineación, fortalecimiento y elasticidad, y creación.	Lo que he hecho es como votar datos, dentro de la misma clase votar datos. (refiriéndose a la teoría) Se hace una parte de entrenamiento y otra parte como creativa Básicamente es alineación, fortalecimiento y elasticidad
Accesibilidad	¿Cómo se entra al grupo?	Por inscripción	El centro de arte y cultura convoca, ellos tienen ya un diseño de carteles donde convocan a todo lo del centro de arte y cultura, la gente se inscribe.
	¿Son accesibles los horarios del grupo para la comunidad estudiantil?	Si	Ellos pueden venir cualquier día... no hay obligatoriedad. Aquí hay clase a toda hora, entonces siempre habrá alguien a quien se le cruza
	¿El acceso es exclusivo para los estudiantes?		
Materiales	¿Cuáles son las condiciones del espacio de trabajo?	Piso en madera duro Bajito	El piso es un poco duro Es en madera, es lamina de madera Es bajito
	¿Cómo financian la producción de la obra? Cuando usted realiza una obra, a nivel de producción, ¿hay	Recursos institucionales	Si generalmente, incluso aquí hay una particularidad que yo no la conocía y es que el vestuario, los estudiantes se quedan con el vestuario. La idea no es que yo pida esto y me lo den sino más bien lo que se hace es una adaptación, o sea la universidad sabe que se necesita plata para la producción de la obra y básicamente se trabaja mucho en función de se necesita una obra para el universitario

	algún apoyo de tipo económico por parte de la universidad?		
	¿Tipo de vinculación laboral del director?	Por horas	El cargo se llama director artístico y con el centro de arte y cultura funciona como lo que se asimila en otros lugares como instructores, entonces hay un valor de hora para todo el mundo independiente de su hoja de vida. 20
Humanas	¿Cuántos integrantes conforman el grupo?	5	En promedio yo diría que 5
	¿Todos están en el mismo nivel de formación? ¿Dentro del mismo grupo hay diferencias de niveles?	No	Los hay, siempre se presentan pero uno tienen que trabajar con todos
	¿Qué tan estable es el grupo? (permanencia de los integrantes)	Inestable	El grupo siempre es variable Es que es muy difícil porque uno sabe que se acaba un semestre, aquí hay mucha deserción, incluso no vuelven. No sólo no vuelven al grupo sino que no vuelven a la universidad.
	¿Por qué? (posibles razones o estímulos) Académicos Personales	No Es gratis la formación	Esos cursos aquí no tienen ningún valor académico, no tienen créditos, nada, tampoco tienen beca. El estímulo es que no les cuesta nada a los estudiantes, el estímulo es que tienen un salón La función los engancha
	¿A qué carreras pertenecen?	Diseño grafico	Yo he sentido que es como diseño grafico más que todo. 14:31
	¿Se relacionan las carreras con el proceso dentro del grupo?	Cantidad	Yo veo claramente cualquier cantidad de relaciones
	¿Qué otros roles desempeñan los estudiantes a parte de bailar?		
Vinculación	¿A qué dependencia	Centro de arte y cultura	Centro de arte y cultura

institucional	está adscrito el grupo en la universidad?		
	¿El grupo es reconocido en la universidad?	No No	<p>Cuando se necesita algo, uno encuentra un apoyo en el centro de arte y cultura. Lo único es que administrativamente la universidad es un complicado en cosas como, por ejemplo, salir de la universidad</p> <p>Hay como un pequeño grupo de gente acompañante, pero muy pequeño, no siente uno como que toda la universidad alrededor de eso, no.</p> <p>Aquí se hacen muchos eventos en el año y uno no ve que se inviten a los grupos</p> <p>O sea que este pendiente la universidad de cuales son los grupos que están para promoverlos dentro, fuera de la universidad, no.</p>
	¿Participan en eventos de la universidad o fuera de la universidad?, ¿de qué manera?, ¿afecta el proceso de montaje?	No	<p>Hay función en zipaquira, entonces hay que ensayar o hay función para el congreso de arte y ciencia entonces hay que ensayar</p> <p>Aquí se hacen muchos eventos en el año y uno no ve que se inviten a los grupos</p>

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Director Fernando Ovalle
Nombre del grupo: laberintos u.d.
Nombre de la obra: di... ambulante

Categoría	Preguntas	Ítem respuesta	Respuesta
Origen de la creación			
Motivación creativa	¿Qué lo motiva a crear?	<p>Compromiso social</p> <p>Interactuar con el contexto</p> <p>Compromiso con una realidad concreta</p> <p>La construcción de individuos</p>	<p>Para mi la danza debe decir algo, no siempre pero uno debe procurar que la danza diga algo, y ese decir algo tiene que ver con una forma de pensar, con un compromiso social, y cuando hablo de un compromiso social y político no es que uno sea... no, no, no ... una forma también de criticar la sociedad, una forma de pensar, una forma de asumirse y una forma de situarse en el mundo,</p> <p>Yo vivo en un contexto, yo soy parte de, entonces de una u otra forma yo tengo que interactuar con mi contexto</p> <p>Siento que hace falta ese compromiso con una realidad concreta</p> <p>Como también la construcción de individuos que uno debe hacer</p>
Temática	¿Se trata un tema específico?	<p>Tauromaquia</p> <p>Frida kahlo</p>	<p>Hay una cosa que yo nunca he compartido y que no me gusta que es la tauromaquia,</p> <p>Con las mujeres quiero trabajar sobre frida kahlo</p>
Origen de la temática	Si es así ¿cómo se llegó a el?	A partir de una situación concreta	<p>Una vez en un iberoamericano fui con un amigo a ver carmen, y ahí había lidia de toros y yo no sabia, y ahí yo me indigne, pero yo gritaba harto, y no era solo yo éramos hartísimos, yo vine a ver teatro, yo no vine a ver la muerte de un animal</p> <p>¿Yo cómo puedo disfrutar viendo como matan a una animal?</p>
Influencias	¿Tiene alguna influencia particular en el desarrollo de su trabajo?	<p>Moderno</p> <p>Arturo garrido</p>	<p>Si tengo una línea muy por ese lado, muy de moderno, aunque yo intento que mis montajes no sean tan, que no sean montajes estilísticos, en la medida en que no es un montaje que maneje la técnica de moderno, no, para nada. inevitablemente eso es una vaina que se le sale a uno de las manos, un entrenamiento con arturo garrido implica una estética, un entrenamiento implica una forma de ver el mundo, una forma de ver el mundo implica una forma de construir, una forma de construir implica una forma de poner en escena,</p>

			Yo ando involucrando elementos de piso más relajados y otro tipo de cosas.
Creación de material corporal			
Punto de partida	¿A partir de qué se comienza a crear el material corporal para el desarrollo de la obra?	Material técnico Sufrimiento del animal El traje de los toreros Fotografías de ruben afanador	El material técnico sale ahí Y que yo quería hacer con los hombres, con los solos hombres, un montaje donde ellos como bailarines, se convirtieran en toros y mostraran a través de ellos todo el sufrimiento del animal, Llevándolo al movimiento, pues la vaina, la practica es un poco erótica, entonces el mismo traje que utilizan los toreros, y la misma filosofía que es una vaina ahí , una filosofía ahí, y ahí unas fotografías de ruben afanador... no llevarlo hacia esa figura así toda gallarda, sino a otra cosa, mas animal
Metodología de creación de material	¿Cómo lo desarrolla o desarrollan?	Improvisaciones	Hemos hecho algunas improvisaciones Ustedes deben manejar ritmos de respiración rápida, después me pasa a una lenta, después me cambia de dinámica, y ellos ya entienden eso,... quiero que desarticulen, hágame una variación con impulso de brazos, ahora quiero que me haga una variación totalmente minimalista y chiquitica Ya van entendiendo la improvisación no como una catarsis sino como un proceso de investigación consiente.
Ejecutante de la metodología	¿Quién o quiénes son los encargados de desarrollar el material corporal?	Director y bailarines	Hay materiales que yo cuadro Igual es material de los pelados. Hay momentos en que yo defino que material es y hay momentos en que los pelados. Yo tengo ciertas personas que les doy total autonomía, Pero no en todos lo puedo hacer Ahorita para el nuevo proceso estoy permitiendo más que participen.

Puesta en escena de la creación			
Elementos utilizados en la puesta en escena	¿Qué componentes utiliza para la puesta en escena?	Música	Pues ayer estuve mirando una música. (esta iniciando el proceso)
Ejecutante del diseño y la realización	¿Quién desarrolla y cómo se desarrollan estos componentes para la obra?	Personas externas	Entonces uno llama a gente o a amigos
Momento de vinculación	¿En qué momento del proceso?	Al principio	Pues ayer estuve mirando una música. (esta iniciando el proceso)
Estructuración de la creación			
Metodología de estructuración	¿Cómo se estructura la obra?		
Ejecutante de la estructuración	¿Quién y de qué manera participa en la estructuración?	Director	Hay materiales que yo cuadro Ahorita para el nuevo proceso estoy permitiendo más que participen.
Herramientas particulares	¿Se utiliza alguna herramienta en particular?		
Condiciones de trabajo			
Temporales	¿Cuánto tiempo tienen y cómo lo dividen?	20 horas semanales	Dicto todos los días clase Yo manejo dos horarios, tengo la clase de los nuevos, A las 4, con los nuevos hago dos horas y con los otros chicos hago dos horas En ocasiones los uno... por que tengo que hacer un ensayo Si vamos a trabajar todas las vacaciones
	¿Hace cuánto funciona el grupo?	2 años	Yo empecé a trabajar en la universidad hace 2 años
	¿Hace cuánto funciona el grupo bajo su dirección?	2 años	Yo empecé a trabajar en la universidad hace 2 años
Entrenamiento	¿Cuáles son los contenidos de la clase?	Clase técnica . Calentamiento . Estiramiento . Demi plié Moderno (mexicano)	Inicialmente planteo la clase, la clase la puedo hacer desde parámetros de improvisación, o una clase técnica Últimamente estoy explorando a partir de la desarticulación... a partir de los impulsos

		<p>Improvisación</p> <ul style="list-style-type: none"> . Desarticulación . Impulsos 	<p>Cuando el cuerpo esta calentito hago un estiramiento como para garantizar que el cuerpo este preparado, hago unos demi plié cortico, y seguimos con un espacio como de improvisación que de una clase formal que yo pueda dar, y otros días si les digo, no, hoy si es una clase técnica formal.</p> <p>Yo tengo un trabajo muy mexicano, moderno, un poco ya pasado de moda,</p>
Accesibilidad	¿Cómo se entra al grupo?		<p>Al iniciar cada semestre pego carteles, paso por los salones, En todas las bienvenidas de los primíparos muestro algo</p>
	¿Son accesibles los horarios del grupo para la comunidad estudiantil?	Si	<p>Los pelados van un día, otros van otro día, yo todos los días dicto clase, unos van dos veces a la semana, otros 3</p> <p>Se desplazan de las otras sedes, se desplazan de la macarena, del vivero y de la tecnológica</p>
	¿El acceso es exclusivo para los estudiantes?	No, es abierta al público	<p>Tengo también una gente que estaba en los talleres de tejedores de sociedad... así tengo una señora, y tengo como tres peladas, bienestar no pone problema</p> <p>Chévere ver el impacto que puede tener el taller, digamos no sólo en la universidad sino fuera en la comunidad.</p>
Materiales	¿Cuáles son las condiciones del espacio de trabajo?	<p>Limpio</p> <p>Zona de transito</p> <p>Amplio</p> <p>En baldosa</p>	<p>En este momento ensayamos en la sede de la 40...es un espacio más limpio... no es tan frío, igual estamos digamos que a la intemperie, todo el mundo pasa ... en el sexto piso, que es el sitio digamos mas despejado... amplio en baldosa pero limpio</p>
	¿Cómo financian la producción de la obra?	<p>Recursos institucionales.</p> <p>Condiciones:</p> <p>Pagan 30 días después</p>	<p>Minimamente si, minimamente he logrado gestionar vestuario, ahí toca toda la tramitología, que es demorado, que primero tiene que hacerse y que después treinta días después pagan,</p>
	¿Tipo de vinculación laboral del director?	Sueldo integral	<p>Yo tengo un tipo de contrato que es un sueldo integral... ellos me exigen unas horas pero la verdad yo hago como el triple</p> <p>Igual no me siento ni explotado ni ese tipo de cosas</p>
Humanas	¿Cuántos integrantes conforman el grupo?	<p>20</p> <p>10</p>	<p>Ahorita tengo un grupo base de 20 personas, y un grupo de nuevos que oscila entre los 10, 12 8</p>
	¿Todos están en el mismo nivel de formación?	Un grupo base y un grupo de nuevos	Un grupo de nuevos
	¿qué tan estable es el grupo? (permanencia de los	La gran mayoría han permanecido	<p>Estos días la asistencia a estado baja porque están en entregas finales</p> <p>La gran mayoría ha permanecido</p>

	integrantes)		
	¿por qué? (posibles razones o estímulos)		
	¿a qué carreras pertenecen?	Licenciatura en artes Sociales Ingles Ingeniería topográfica Licenciatura en artes Danza (asab)	Tuve mucha gente ahí, mucha gente de la licenciatura en artes, igual hay de sociales, de ingles, de ingeniería topográfica, tengo de todo... En el nuevo la situación esta cambiando un poco, porque tengo varios de ingeniería, tengo varios de la tecnológica,
	¿Se relacionan las carreras con el proceso dentro del grupo?	Los de licenciatura si	En los de licenciatura de artística si, por que ellos se sienten de una u otra manera en un terreno de ellos, las otras carreras no por que no es terreno de ellos, están dispuestos a todo,
	¿Qué otros roles desempeñan los estudiantes a parte de bailar?	Monitoria Gestión	Yo tengo monitora... la universidad me dio opción de una monitora Raúl dijo, pues fernando yo hago mi ejercicio, a listo. A mi me gusta eso gestionar (citándola a ella), a ella le gusta eso... gestionando tiene su cuento
Vinculación institucional	¿a qué dependencia está adscrito el grupo en la universidad?	Bienestar universitario	Depende básicamente de bienestar
	¿el grupo es reconocido en la universidad?		
	¿participan en eventos de la universidad?,	Si	No hemos empezado en forma, en forma, tenemos muchos eventos, entonces la universidad me pide a mi cosas culturales, lo que yo hago es coger una variación técnica, le pongo, unos gestos teatrales, una música, y ya listo lo presento... a raíz de esos eventos que no le permiten desarrollar a uno cosas sino cumplir.. Entonces no nos ha quedado tiempo En todas las bienvenidas de los primíparos nuestro algo La universidad ha hecho varios eventos en el jorge eliécer y nos llevan.

Universidad Nacional

Director Soitza Noriega

Nombre del grupo: Grupo Institucional de Danza Contemporánea u.n.

Nombre de la obra: La Síntoma

Categoría	Preguntas	Ítem respuesta	Respuesta
Origen de la creación			
Motivación creativa	¿Qué lo motiva a crear?		
Temática	¿Se trata un tema específico?	La enfermedad	La idea es la enfermedad, la enfermedad física, digamos medica, pero también la enfermedad vista como un desvío de un estado normal, lo que no es regular, normal
Origen de la temática	Si es así ¿cómo se llegó a el?	Iniciativa personal del director	El tema lo propuse yo, por una iniciativa personal. Es que últimamente se han enfermado muchas personas a mi alrededor, familiares de personas cercanas... Ver que nosotros también vivimos en un mundo propenso a la enfermedad, desde todos estos virus, pero también como el medio ambiente.
Influencias	¿Tiene alguna influencia particular en el desarrollo de su trabajo?	Anaiza castillo Release Francois berreg Las artes plásticas	Hay una coreógrafa venezolana con la que yo he trabajado, se llama anaiza castillo y ella trabajo una pieza, monto una pieza en venezuela que luego remonto con danza común, se llama síndrome. . Es una cosa así loquísima y digamos dentro de una estética muy posmo, release, todo eso. Ahorita estoy súper encarretada con un coreógrafo que se llama francois berreg, en realidad es arquitecto. Ha hecho muchas obras de danza y video danza, entonces ya les mostré, ya vimos un video de él acá. Y por supuesto tengo mucha influencia de las artes plásticas en general, porque yo soy artista plástica, como la instalación, las manifestaciones contemporáneas de la plástica, el video, todo eso tienen que ver con mi forma de crear.
Creación de material corporal			
Punto de partida	¿A partir de qué se comienza a crear el material corporal para el desarrollo de	Contenidos de la clase Textos deleuze y guattari	La introducción la hicimos a través de lecturas, un filósofo, dos filósofos que se llaman deleuze y guattari y pautas de improvisación y sobre esas pautas de improvisación escritos y ...

	la obra? ¿Digamos, no hay una intención de poner una frase desde la clase, por ejemplo, en la obra?		Texto de mil mesetas, el capítulo de “devenir” Si, de hecho lo estamos haciendo
Metodología de creación de material	¿Cómo lo desarrolla o desarrollan?	Pautas de improvisación	<p>Retome pautas que yo conozco, en las que yo he participado, que son por ejemplo, de contacto: una persona sobre otra tratando de quitarla, si, y esta persona a veces se deja quitar y vuelve o a veces ejerce mucha presión para no dejarse quitar.</p> <p>Había otra, otro ejercicio en el que todos están en colchonetas y es simplemente como moverse tratando también de hacer presión sobre la colchoneta y eso producía un sonido como muy molesto, como el rozamiento del cuerpo sobre las colchonetas, y luego una persona iba a la colchoneta de la otra persona del lado también a quitarla y luego llevamos ese trabajo, ese trabajo de contacto a una pared, como si la pared fuera el colchón, la superficie horizontal.</p> <p>Con la idea de mutilación...un poco fuerte la imagen, tratando de esconder partes del cuerpo en la misma ropa, si digamos una pierna meterla aquí, entonces se veía solamente una mitad de pierna, esconder los brazos como si no tuvieran brazos, y entre dos o tres inclusive, compartir piezas de ropa, esa idea es de los siameses, digamos, si entonces dos personas con un mismo brazo compartiendo una sola pierna.</p> <p>Pautas que están súper relacionadas con el texto, por ejemplo: buscas animales, buscar un movimiento de animales, bueno sencillamente fue: piensen en un animal y muévanse como ese animal y cómo creen que se mueve ese animal de aquí hasta acá, ahora van a colocar ese animal solamente en su brazo, todo el animal va a ser solamente su brazo, caminen de aquí a allá pero su brazo es un ser que no son ustedes, es el animal que pensaron antes, piense en otro igual con el otro brazo, ahora con los dos: en un brazo un animal en el otro brazo el otro animal.</p>
Ejecutante de la metodología	¿Quién o quiénes son los encargados de desarrollar del material corporal?	Bailarines	
Puesta en escena de la creación			
Elementos utilizados en la puesta en	¿Qué componentes utiliza para la puesta en escena?	Vídeo Música	<p>Estamos pensando en utilizar vídeo</p> <p>Estamos hablando con el profesor de música, del grupo de música de la</p>

escena		Vestuario	universidad, el está cómo interesado en participar. El vestuario se los estoy consultando a ellos.
Ejecutante del diseño y la realización	¿Quién desarrolla y cómo se desarrollan estos componentes para la obra?	Colaborador externo Director con participación de los bailarines	Estamos hablando con el profesor de música, del grupo de música de la universidad, el está cómo interesado en participar. El vestuario se los estoy consultando a ellos un poco. Como cosas que no me siento muy segura pues si recurro a ellos para que lo diseñemos entre todos.
Momento de vinculación	¿En qué momento del proceso?	Durante el proceso	
Estructuración de la creación			
Metodología de estructuración	¿Cómo se estructura la obra?	Ensayo – error	Generalmente, digamos las cosas que veo que funcionan, en la siguiente sesión les digo bueno: recuerden esto que hicimos, recuérdelo o fíjenlo y con esos momentos que me van gustando, en este momento justo estoy tratando de componer con esos momentos que ya definitivamente me gustaron de cada improvisación estoy yo componiendo y la composición es súper aleatoria, o sea no tengo un plan. La composición es súper aleatoria, o sea no tengo un plan, estoy probando ensayo y error como viendo que si.
Ejecutante de la estructuración	¿Quién y de qué manera participa en la estructuración?	Director	Estoy yo componiendo y la composición es súper aleatoria, o sea no tengo un plan, estoy probando ensayo y error como viendo que si.
Herramientas utilizadas			
Condiciones de trabajo			
Temporales	¿Cuánto tiempo tienen y cómo lo dividen?	8 horas y cuarto a la semana	Tenemos 2 horas y 45 minutos tres días a la semana. La forma como lo hago yo son dos días de entrenamiento: lunes y miércoles, los miércoles, el lunes es todo entrenamiento, el miércoles es mitad y mitad para la creación, los viernes es solo creación, ellos mismos estiran calientan y vamos directo al trabajo creativo. Yo puedo manejar el tiempo según si hay eventos o si no los hay.
	¿Hace cuánto funciona el grupo?		
	¿Hace cuánto funciona el grupo bajo su dirección? ¿Tú estas apenas este semestre?	2 años	No, yo estuve con ellos el semestre antepasado. En el 2004. En el 2004, digamos compartimos proceso sofía y yo.
Entrenamiento	¿Cuáles son los contenidos de la clase?	Improvisación Clase técnica Centro y diagonales	Yo tengo una parte súper técnica, digamos de centro: plié, tendu, todo eso y diagonal, pero muchas veces yo comienzo con la improvisación, o sea para mí la improvisación también es una técnica.
Accesibilidad	¿Cómo se entra al	Audición	Ahorita se hizo convocatoria y audición solamente para cuatro integrantes,

	grupo? ¿Es cupo limitado?		porque ya existía pues este grupo que venía del año pasado. Contestaron la convocatoria unas treinta personas, 35 personas más o menos. Si, aunque eso es un poco decisión mía, me dicen cuántas personas requiere el grupo: máximo 20, había 16, dije no, sólo 4.
	¿Son accesibles los horarios del grupo para la comunidad estudiantil?		
	¿El acceso es exclusivo para los estudiantes?	No, Profesores Trabajadores Estudiantes	No egresados, pero si he trabajado, creo que trabajadores y profesores, pero ahorita sólo hay estudiantes.
Materiales	¿Cuáles son las condiciones del espacio de trabajo?	Piso baldosín Grande Iluminado Ventilado Con sonido	En un salón del león de greif, salón 209, es un espacio casi cero calidad para la formación en danza, lo digo por el piso que es de baldosín, sin embargo, pues es suficientemente grande e iluminado, digamos, es la ventaja. Tiene buena iluminación y ventilación, ahí nos prestan el equipo de sonido.
	¿Cómo financian la producción de la obra? ¿La universidad le brinda financiamiento para la producción, por ejemplo si hay algún vestuario...? A la hora de ejecutar ese tipo de cosas, por ejemplo, el vestuario, ¿a quien se le dice?	Recursos institucionales Condiciones: Una cotización	Si, totalmente, incluso para publicidad... están como muy abiertos a la proyección de grupos artísticos, entonces, en esa medida están recibiendo propuestas para todo lo que sea necesario a nivel de montaje, digamos, proyección. A la jefe, a Gloria Alicia. El procedimiento es que yo le paso, o sea yo voy al lugar, que ya lo hice, donde quiero comprar las cosas pero pido una cotización y esa cotización la refiero a la dirección y ellos son los que hacen el pedido.
	¿Tipo de vinculación laboral del director?		
Humanas	¿Cuántos integrantes conforman el grupo?	15	15 personas
	¿Todos están en el mismo nivel de formación?		
	¿Qué tan estable es	Estable	¿ellos están comenzando proceso ahora contigo o hay gente que venía

	<p>el grupo? (permanencia de los integrantes). ¿Se ve afectado el proceso por el cambio de semestre, o sea el grupo permanece o cambian mucho los integrantes?</p>		<p>desde antes? Hay gente que si, que tuvo un semestre con sofía y hay unas cuatro personas que tienen más tiempo: un año y medio, incluso dos años.</p> <p>No hubo deserción por el cambio de semestre, las vacaciones aquí en la nacional son muy cortas</p> <p>No, aunque la situación de la universidad nacional es bien particular porque tenemos vacaciones como una vez a la semana, se cierra la universidad, el miércoles no tuve clase porque hubo pedrada, entonces se cierra la universidad.</p>
	<p>¿Ppor qué? (posibles razones o estímulos) ¿El grupo tiene algún reconocimiento académico, algún tipo de estímulos?</p>	No	En este momento ninguno.
	¿A qué carreras pertenecen?	Ciencias humanas	A veces hay muchos de ciencias humanas, pero este semestre yo no me fijado en realidad, generalmente son muchos de ciencias humanas.
	¿Se relacionan las carreras con el proceso dentro del grupo?		
	¿Qué otros roles desempeñan los estudiantes a parte de bailar?		
Vinculación institucional	¿A qué dependencia está adscrito el grupo en la universidad?	Bienestar universitario	El grupo en este momento hace parte de bienestar universitario del programa de formación artística, de bienestar universitario.
	¿El grupo es reconocido en la universidad?		
	¿Participan en eventos de la universidad o fuera de la universidad?, ¿de qué manera?, ¿afecta el proceso de montaje?	Si	En la universidad... cuando llegan los nuevos estudiantes, la inducción, o que, no sé, que hay un congreso de ciencias humanas, entonces, el tema es, ahorita había uno de sexualidad, entonces con el grupo de danza, que se presente cosas así.

Universidad Pedagógica
Directora Beatriz Gil Olaya
Nombre del grupo: Danza Creativa
Nombre de la obra: Distintos Solos Juntos

Categoría	Preguntas	Ítem respuesta	Respuesta
Origen de la creación			
Motivación creativa	¿Qué lo motiva a crear?		
Temática	¿Se trata un tema específico?		
Origen de la temática	Si es así ¿cómo se llegó a el?		
Influencias	¿Tiene alguna influencia particular en el desarrollo de su trabajo?		
Creación de material corporal			
Punto de partida	¿A partir de qué se comienza a crear el material corporal para el desarrollo de la obra?	Cicatrices del cuerpo El pasado y el futuro	<p>A veces trabajamos a partir de las cicatrices del cuerpo, a veces no hay ninguna instrucción para nada, o sea listo, a veces hacemos juegos entonces, nos vamos a mover, nos hacemos en círculo, en silencio y cada uno tiene un turno para moverse, no se pueden estar moviendo dos al tiempo,</p> <p>A veces hacemos juegos como, listo, este es el salón, este es el trayecto, hacia allá es mi pasado, hacia acá es mi futuro, que pasa en esos trayectos.</p> <p>Estuvimos trabajando con tizas, entonces cada uno, van a dibujar en el piso su espacio de vida, como es su espacio de vida. Y a partir de eso voy dando como unas instrucciones de las cosas que pueden pasar allí.</p>
Metodología de creación de material	¿Cómo lo desarrolla o desarrollan?	Juego Improvisación	<p>19:18 hablamos casi siempre al terminar hablamos que paso.</p> <p>A veces hacemos juegos como, listo, este es el salón, este es el trayecto, hacia allá es mi pasado, hacia acá es mi futuro, que pasa en esos trayectos.</p>
Ejecutante de la metodología	¿Quién o quiénes son los encargados de desarrollar el material corporal?	Bailarines	<p>Además de eso me parecía que buscar una construcción social de bienestar implicaba darle la palabra a quienes están en el proceso y en esa medida si estamos hablando de un proceso de danza entonces darle la palabra era darle el movimiento.</p> <p>Ellos me decían que querían trabajar con mascararas, y yo les dije listo.</p>

Puesta en escena de la creación			
Elementos utilizados en la puesta en escena	¿Qué componentes utiliza para la puesta en escena?	Vestuario	A mi me interesa mucho ver el cuerpo solo, no creo que usaría escenografía para este trabajo.
Ejecutante del diseño y la realización	¿Quién desarrolla y cómo se desarrollan estos componentes para la obra?	Director y bailarines	El vestuario yo, les dije a ellos que trajeran ideas, todos trajimos ideas y lo miramos y decidimos
Momento de vinculación	¿En qué momento del proceso?	Al final	
Estructuración de la creación			
Metodología de estructuración	¿Cómo se estructura la obra?	Ensayo error	
Ejecutante de la estructuración	¿Quién y de qué manera participa en la estructuración?		
Herramientas particulares	¿Se utiliza alguna herramienta en particular?		
Condiciones de trabajo			
Temporales	¿Cuánto tiempo tienen y cómo lo dividen?	Grupo 1: 4 horas a la semana Grupo 2: 2 horas a la semana.	Tenemos seis horas de clase a la semana, o sea tres encuentros de dos horas, pero, como aquí hay jornada de la mañana y jornada de la tarde, casi que podría decir que en estos momentos tengo dos grupos, un grupo que se ve dos veces a la semana, lunes y viernes en la mañana, y un grupo que se encuentra una vez a la semana el martes en la tarde que son los que estudian por la mañana.
	¿Hace cuánto funciona el grupo?		Había un grupo de contemporáneo en la pedagógica que trabajaba con claudia mallarino pero no había un grupo de danza creativa.
	¿Hace cuánto funciona el grupo bajo su dirección?	1 año y medio	Hace un año y medio.
Entrenamiento	¿Cuáles son los contenidos de la clase?	Aprestamiento con feldenkrais Elementos técnicos de contemporáneo Exploración creativa	Y siempre la clase, siempre desde que empezamos a trabajar la clase, funciona con una primera parte como de aprestamiento llamo yo, que es de conciencia corporal, algunas veces hacemos algo de feldenkrais, hacemos algunos elementos técnicos de contemporáneo, muy orientados a la conciencia corporal, al manejo del peso, y siempre como hablar mucho de que estamos buscando con eso a nivel corporal, y después viene una parte de exploración creativa. 12:27 este año dije no, lo que voy hacer es darles una clasecita igualita todo

			el semestre.
Accesibilidad	¿Cómo se entra al grupo?	Respondiendo a la convocatoria	Lo que yo hago es inventarme unos afiches, hago una convocatoria y llega gente. Alguien me dice porque no lo metemos en el folleto de centro cultural, y yo pues buenísimo hagámoslo, y entonces entra como dentro de la oferta del centro cultural también.
	¿Son accesibles los horarios del grupo para la comunidad estudiantil?		
	¿el acceso es exclusivo para los estudiantes? ¿No es posible aquí que los egresados puedan seguir?	No, Familiares Egresados	Si claro, la pedagógica en eso es clara, familiares de egresados.
Materiales	¿Cuáles son las condiciones del espacio de trabajo?	Son maravillosos y envidiables	Los salones son una maravilla, los salones de aquí de la pedagógica son envidiables. Esto funciona así, los salones son de educación física, entonces lo primero que se llenan los salones son las clases, los espacios que quedan el primer profesor que se ponga las pilas y los tome tiene salón. Me gustaría tener más tiempo para encontrarnos
	¿Cómo financian la producción de la obra?	Recursos institucionales Condiciones:	Si, no es enorme e incondicional, pero si, esta la posibilidad por lo menos de solicitar, si.
	¿Tipo de vinculación laboral del director?		Son 22 obligaciones en mi contrato, una de esas es danza creativa, si a mi se me ocurren dar 10 clases a la semana mientras usted logre hacer todas la demás no importa.
Humanas	¿Cuántos integrantes conforman el grupo?	7	Siete más o menos.
	¿Todos están en el mismo nivel de formación?	Antiguos y nuevos	También porque como hay personas que vienen desde hace un año ellos empiezan a sentir que quieren más información.
	¿Qué tan estable es el grupo? (permanencia de los integrantes)		
	¿Por qué? (posibles razones o estímulos)	Académicos no Personales si	Es un espacio que no tiene nota, que no tiene créditos, es totalmente porque les interesa.

	¿A qué carreras pertenecen?	Educación física Psicopedagogía	Sobre todo de educación física, educación física, psicopedagogía.
	¿Se relacionan las carreras con el proceso dentro del grupo?		
	¿Qué otros roles desempeñan los estudiantes a parte de bailar?		
Vinculación institucional	¿A qué dependencia está adscrito el grupo en la universidad?	Bienestar universitario	El grupo es una mezcla de dos elementos que dependen los dos de bienestar universitario. Una propuesta del proceso de desarrollo humano de la división de bienestar universitario, y de extensión cultural, el centro de extensión cultural. Que también depende de bienestar universitario.
	¿El grupo es reconocido en la universidad?	Institucional si Comunidad estudiantil si	Sí, yo creo que ya en este momento la gente lo ubica, este año no sacamos afiche, entonces la gente extraño el afiche. Yo siento que de todas maneras el espacio tiene un respeto, si hay un respeto al trabajo que hacemos, se reconoce el valor de eso.
	¿Participan en eventos de la universidad?, ¿de qué manera?, ¿afecta el proceso de montaje?	Si	El año pasado hicimos muestras en la universidad, hicimos tomas de espacio... este año no lo hemos hecho.

Universidad Colegio Mayor del Rosario
Directora Marybel Acevedo
Nombre del grupo
Obra ouutsü

Categoría	Preguntas	Ítem	Respuesta
Origen de la creación			
Motivación creativa	¿Qué lo motiva a crear?	Hablar desde el cuerpo	En el rosario yo propuse una serie de clases, son clases donde trabajamos desde la historia del cuerpo, más que la danza, yo si creo que se puede hablar desde el cuerpo para empezar”
Temática	¿Se trata un tema específico?	Cuerpo antiséptico	Hay una idea pero no sé cuál va a ser el montaje. La idea ha surgido por los temas que hemos tratado, pero yo aún no lo veo concreto y es el cuerpo antiséptico.
Origen de la temática	Si es así ¿cómo se llegó a el?	Una preocupación en la universidad	Es algo que se trabaja desde psicología con la universidad... la universidad si está muy pendiente de eso: cómo llegar a contarles a ellos cómo ha sido el proceso de los cambios en el cuerpo... y ahora viene el cambio extremo... porque si hay una preocupación en la universidad por todo el problema de anorexia, de bulimia, de cambio extremo o la silicona” El cuerpo antiséptico, o sea porque hay mucha gente de medicina, de fisioterapia; el cuerpo en esos cambios extremos”
Influencias	¿Tiene alguna influencia particular en el desarrollo de su trabajo?		
Creación de material corporal			
Punto de partida	¿A partir de qué se comienza a crear el material corporal para el desarrollo de la obra?	Reflexión alrededor del cuerpo	Miguel ángel rojas, él es un artista plástico que expuso en septiembre del año pasado una obra que se llama del david, no sé si la escucharon, se expuso en el hilton y es el arte clásico trasvasado a la contemporaneidad” Conversamos con el artista, con el fotógrafo, ellos (los alumnos) fueron al taller del artista... bueno tenemos lecturas alrededor del cuerpo como producción social, hay una reflexión desde todos lados al rededor del cuerpo”
Metodología de creación de material	¿Cómo lo desarrolla o desarrollan?		
Ejecutante de la metodología	¿Quién o quiénes son los encargados de desarrollar el material corporal?		

Puesta en escena de la creación			
Elementos utilizados en la puesta en escena	¿qué componentes utiliza para la puesta en escena?		
Ejecutante del diseño y la realización	¿Quién desarrolla y cómo se desarrollan estos componentes para la obra?		
Momento de vinculación	¿En qué momento del proceso?		
Estructuración de la creación			
Metodología de estructuración	¿Cómo se estructura la obra?		
Ejecutante de la estructuración	¿Quién y de qué manera participa en la estructuración?		
Herramientas particulares	¿Se utiliza alguna herramienta en particular?		
Condiciones de trabajo			
Temporales	¿Cuánto tiempo tienen y cómo lo dividen?	2 horas semanales	El encuentro con el grupo de danza, si yo quiero son 2 veces a la semana, pero es una vez a la semana: los sábados, toda la mañana del sábado. Cuando yo tengo tiempo digo: listo ensayemos el jueves que yo tengo tiempo porque pa, pa, pa, pero entonces ese es el problema aquí y todas estas clases son una vez a la semana.
	¿Hace cuánto funciona el grupo?		
	¿Hace cuánto funciona el grupo bajo su dirección?		
Entrenamiento	¿Cuáles son los contenidos de la clase?	Ejercicios de sensibilización	Estos son los contenidos de la clase de sensibilización corporal, es decir, de la clase o cátedra de la que salí gente para el grupo de danza contemporánea. Sensibilización, que es la clase donde se hacen unos talleres alrededor de los sentidos, que después se aplica a diferentes comunidades, si, población vulnerable, ese es como el objetivo final.
Accesibilidad	¿Cómo se entra al grupo?	A través de la clase de sensibilización corporal	Esto para poner en contexto cómo se entra al grupo de danza contemporánea. Estamos manejando 3 cátedras que son danza en egipto, sensibilización corporal y salsa y ciudad, y cada clase tiene como su perfil.

			<p>Sensibilización, que es la clase donde se hacen unos talleres alrededor de los sentidos, que después se aplica a diferentes comunidades, si, población vulnerable, ese es como el objetivo final.</p> <p>De ahí salen muchachos para el grupo, o sea es como un pre, pre. Son independientes, el grupo no tiene créditos, no tiene nada, y los que entran al grupo es porque les toco la cabeza (...)</p>
	¿Son accesibles los horarios del grupo para la comunidad estudiantil?		
	¿El acceso es exclusivo para los estudiantes?		
Materiales	¿Cuáles son las condiciones del espacio de trabajo?	<p>Palacio de san francisco: lindo, se va a caer.</p> <p>Buhardilla: bello, dividido, bonito.</p> <p>Quinta mutis: chévere</p> <p>¿Y ahí están trabajando ahora?</p> <p>¿Y ahora como es el espacio en el que estas trabajando? ¿en el 7 de agosto?</p>	<p>Ya la universidad tiene tres espacios para danza, (...) el palacio de san francisco, que es un espacio súper lindo, que uno se queda así... Ah, pero como es una cosa que lleva no sé cuantos años, entonces cuando estamos en el tercer piso, cuando trabajamos empieza la vibración y la gente que está en la oficina de abajo, nada, se le van a caer encima porque es que se siente, entonces las lámparas, todo eso, -entonces el espacio quedo ahí, bellísimo, pero no lo podemos usar. Este semestre nos trasladaron a otro espacio (...) la buhardilla, es muy bella, muy bella, pero hay dos espacios, está dividido, es como si hubiéramos abierto acá, entonces un arco, pero no quitaron la pared y dejaron como una cosa, sino es un arquito así como muy cuco, (...)es bonito, pero es como para hacer encuentros.</p> <p>En la quinta mutis que queda en el 7 de agosto, ahí es la facultad de ciencias de la salud, entonces, antes trabajábamos en la cafetería, atrás con unas matas, en la hora del almuerzo dónde estaban todos, ahí trabajábamos, casi que divididos por unas maticas, por unas materas, ya entonces pusieron una pared y es un espacio muy chévere, que rico que lo vean, súper chévere.</p> <p>Ahí estábamos trabajando, No, empezamos sino hasta el otro semestre en el 7 de agosto, todo se traslada para allá.</p> <p>Ahora yo seguí en el palacio de san francisco, con todo y que dicen que se va a caer.</p>
	¿Cómo financian la producción de la obra?	<p>Recursos de la universidad</p> <p>Condicionantes:</p> <p>Debe ser con los proveedores de la</p>	<p>Yo no sé cual es la relación que yo tengo con la plata, pero a mi no me niegan nada, (...) rosario y externado, las 2 son súper, por ejemplo, los salones, a mi eso me parece uf, o sea, yo no sé aún en que consiste pero yo no me quejo de</p>

		universidad y debe estar diseñado.	eso. En el rosario los proveedores que ellos tienen si, entonces yo tengo que decirles muy bien y por eso tiene que ser algo muy..., son proveedores, punto rojo, no sé, son proveedores, pues entonces uno les dice y ellos lo hacen como una fabrica. No es que uno llame al estudiante de diseño de tal y lo encarreta que eso es lo que pasa en el externado, que venga y se hace un trabajo en colectivo y... En el rosario yo les digo: necesito esto, tiene que ser muy preciso tantos metros ta, ta, o sea yo tengo que tenerla clara, por eso siempre procuro como concebirlo antes de plantearlo. Cuando se lo planteo a los estudiantes es porque ya está resuelto algo, no, algo mínimo pero es un esfuerzo grande porque uno a veces no sabe que va a hacer sino en el proceso.
	¿Tipo de vinculación laboral del director?		
Humanas	¿Cuántos integrantes conforman el grupo?	Entre 2 y 8 1	A veces tengo 2 y a veces tengo 8, y a veces de los 8, no, no puedo porque tengo un parcial y se empieza, a veces van 3 o 4. (...) los muchachos no entran por principio, entran a ver niñas bailar, pero no entran al grupo por nada del mundo, es difícil, ese es el rosario.
	¿Todos están en el mismo nivel de formación?		
	¿Qué tan estable es el grupo? (permanencia de los integrantes)	Inestable	A veces tengo 2 y a veces tengo 8, y a veces de los 8, no, no puedo porque tengo un parcial y se empieza, a veces van 3 o 4. (...) es difícil, ese es el Rosario.
	¿Por qué? (posibles razones o estímulos)	Les toco la cabeza	El grupo no tiene créditos, no tiene nada, y los que entran al grupo es porque les toco la cabeza, o sea que empezaron a decir: bueno, rico seguir con la cosa, pero ya desde el otro lado, ese es un proceso lento, porque lo empezamos hace como dos semestres.
	¿A qué carreras pertenecen?	Todas	Y en el rosario hay de todas las carreras, pasan por todos lados.
	¿Se relacionan las carreras con el proceso dentro del grupo?	Si	“el cuerpo antiséptico, o sea porque hay mucha gente de medicina, de fisioterapia; el cuerpo en esos cambios extremos”
	¿Qué otros roles desempeñan los estudiantes a parte de bailar?	Gestión	Bueno, aquí habla de gestión pero referido al grupo de sensibilización, del que se supone sale gente para el grupo de danza contemporánea Y lo de gestión dentro de las clases es que ellos, por ejemplo, en el rosario, pasaba que algunas personas, por ejemplo, el grupo que fue el semestre pasado a la picota, después salio con la intención de hacer una ong y definir un

			proyecto desde su carrera con el proyecto de la picota, entonces ya eso involucra la carrera, involucra el hacer, el abrir espacios, y el problema aquí es que ellos salen, salen a un país que no tiene oferta, o sea no hay empleo, entonces el problema es ese, entonces es casi, bueno gestionémonos nuestros propios rollos, hay que hacerlo, es parte de la formación, eso creo.
Vinculación institucional	¿A qué dependencia está adscrito el grupo en la universidad?	Decanatura del medio	Depende de la decanatura del medio, que es una decanatura que se creó hace poco, tiene una vinculación con la facultad de humanidades, y entonces, ésta -la decanatura- propone unas actividades que están relacionadas con la danza”
	¿El grupo es reconocido en la universidad?	Si, institucional.	Reconocimiento por parte de las directivas. Ya, por lo menos, en la decanatura nos están propiciando espacios, que a veces eso es como la pelea más fuerte no, tenemos espacios no, una barra, un piso, eh, lockers, hay ya duchas, o sea hay condiciones, ahora toca es que ellos se vuelvan a despertar.
	¿Participan en eventos de la universidad?, ¿de qué manera?, ¿afecta el proceso de montaje?	Si No los afecta	En la semana de internacionalización de la universidad. Se presentaron con la obra que fue el año pasado al festival, esto de la medida del mundo que yo dije: tiene que darse mucho porque el semestre pasado se presentó sólo en el festival y ya, y eso es terrible, cosa que no pasa en el externado

Universidad Externado De Colombia
Directora Marybel Acevedo
Nombre del grupo: Externado de colombia
Nombre de la obra: Aliados

Categoría	Preguntas	Ítem	Respuesta
Origen de la creación			
Motivación creativa	¿Qué lo motiva a crear?	Percepción histórica de lo corporal	Este semestre cuando yo entre pues empecé a ver cómo aplicar eso, cómo es la percepción y tiene que ver con todo lo del rosario, con todo el juego de cómo era antes lo corporal y cómo es ahora.
Temática	¿Se trata un tema específico?	Los sentidos El tiempo de las tribus: tribus urbanas y tribus ancestrales.	El tema que estamos trabajando ahorita para el externado es de, surgió de los sentidos, yo les dije hagamos, bueno, hagamos los sentidos, propongamos el sentido del humor, o sea lo del sexto sentido, entonces queremos que sea cómico y ese es el reto, no se cómo va a ser, porque no tengo ni idea. Y bueno, pero eso, digamos que fue la columna material, insumos para entrar a algo, pero el tema partió de allí, pero pum de repente se nos disparó. Está claro pero no lo sé expresar, digamos, estamos trabajando el tiempo de las tribus, tribus urbanas y tribus ancestrales y cómo es la percepción en este momento de las tribus urbanas y todo parte de los sentidos y cómo era antes, entonces se está empezando a dar un juego muy raro.
Origen de la temática	Si es así ¿cómo se llegó a el? Al rededor del tema ¿cuando ya estuvo decidido el tema? ¿Desde hace cuanto tiempo tienen ya el tema?		En el externado, nada, hacemos charlas y empezamos: sobre que te gustaría ta, ta, ta y empezamos todos como a llenar la bolsa de opciones y yo empecé a hacer desde el año pasado una serie de talleres alrededor del tema, ahí hay mucha lectura, bueno en el rosario también, ellos tuvieron que leer. Si, ahorita estamos trabajando, arrancamos con los sentidos. Yo lo estoy definiendo, pues ellos me botan como sus inquietudes, pero yo empiezo como a definir lo que es realmente, qué es, cuál es, eso es lo más difícil, yo lo definí ya. En febrero ya sabía que quería hacer eso.
Influencias	¿Tiene alguna influencia particular en el desarrollo de su trabajo?	Cunningham	Yo les he hablado mucho de cunningham, entonces yo les digo: bueno, vamos a empezar al revés, pum, entonces la mismas frases ellos entran las cogen por el revés o sino 2 grupos porque a veces es imposible, entonces ustedes cogen la 1, 3,5,7 y ustedes la tal, los pares y entran y salen chu, chu, entonces están haciendo un juego que yo nunca había hecho.

Creación de material corporal			
Punto de partida	¿A partir de qué se comienza a crear el material corporal para el desarrollo de la obra?	Una situación (hacer una fila) Desarrollo de personajes	Todo está planteado desde qué es hacer una fila en este país, esa es una situación, o sea, la situación se las planteo yo, les dije: una fila, es bastante teatral pero tiene códigos, muy, muy bacanos. Yo les mando mucho material de maffesoli. Están leyendo, están leyendo y cada uno ha cogido dentro de esta situación: urbana o cotidiana, han escogido un personaje que los lleva de un lado a otro, entonces, eh... Y tienen sus coreografías. Las coreografías las estamos trabajando todos. (...)
Metodología de creación de material	¿Cómo lo desarrolla o desarrollan? Y ese material básicamente lo manejas tú, o sea, tú lo impartes y tú como que al final vas a decidir, ¿el otro material cómo funciona?	Juegos Mimesis	Estamos haciendo unos juegos que eso aún se está resolviendo, y yo creo que en este mes que ya ellos van a estar todos los días ahí vamos a estar explorando, pero la situación ya está planteada, las lecturas de Hay otro material que es el que ellos están haciendo, o sea hay uno, que este yo se los planteo y es así y como a mí se me da la gana y punto, si es bastante dictadora la cosa, y hay otro que es el que ellos realizan, (...) entonces hay solos, sobretodo los más antiguos que tienen ya como la confianza de hacer unos sus solos, entonces ese es material, o sea los que tienen solos es porque ellos están ahí sobre su querer expresar, y ya se sienten con mucha confianza, entonces inga tiene un trabajo muy lindo, eh, respeto mucho como su manera de moverse, la de cada uno, entonces yo lo que hago, es bien, cosas muy pequeñas, probablemente eso va a ir creciendo porque ellos quieren hacer más, eh, entonces hay ese trabajo, hay un trabajo que son, no de todos, los chiquitos no, todavía no llegan a eso, pero están detrás de eso, quieren hacer su parte y ese va, ese va porque ese es material de ellos.
Ejecutante de la metodología	¿Quién o quiénes son los encargados de desarrollar el material corporal?	Director y bailarines	Las coreografías las estamos trabajando todos.
Puesta en escena de la creación			
Elementos utilizados en la puesta en escena	¿Qué componentes utiliza para la puesta en escena?	Escenografía Vestuario	La escenografía son estos párales de hacer fila. En el externado está ya claro escenografía, eh, vestuario, cada uno diseña, o sea, que quiero esto porque me siento bien así, entonces hacen un trabajo corporal sobre..., que es lo que uno hace.
Ejecutante del diseño y la realización	¿Quién desarrolla y cómo se desarrollan estos componentes para la obra?	Escenografía: directora Vestuario: director y bailarines	Todo está planteado desde qué es hacer una fila en este país, esa es una situación, o sea la situación se las planteo yo, les dije: una fila, es bastante teatral pero tiene códigos, muy, muy bacanos. Entonces, eso ya me dio la opción de definir escenografía, por ejemplo, entonces la escenografía son estos párales de hacer fila. En el externado está ya claro escenografía, eh, vestuario, cada uno diseña, o

			sea, que quiero esto porque me siento bien así, entonces hacen un trabajo corporal sobre..., que es lo que uno hace. Yo me dedico a parte de producción, que en el externado yo hago toda la producción de todo, ellos casi no se involucran ahí pero deberían y... ¿ellos te refieres a? Los estudiantes.
Momento de vinculación	¿En qué momento del proceso?	Durante el proceso	Ella dice que se dedicó a parte de la producción en la última semana de clases del primer semestre de 2006 porque ellos tenían parciales y decidieron parar. Pero está semana necesariamente vamos a parar y yo me dedico a parte de producción, que en el externado yo hago toda producción de todo.
Estructuración de la creación			
Metodología de estructuración	¿Cómo se estructura la obra?	Diseño a partir del tema y observación	Lo que estoy diciendo es que tenemos material coreográfico, pautas, chin, chin, y ya marcadas yo les dije, eso yo no sé en que orden va, esto lo vamos a decidir ya en el momento de coser la obra, yo lo decido y veo que pasa de aquí para allá, pero mientras tanto ustedes tienen esa rutina diaria, continúa, la tienen ahí, o sea tienen el entrenamiento y la parte ya de fabulación del tema es lo que vamos a meternos ahorita en vacaciones.
Ejecutante de la estructuración	¿Quién y de qué manera participa en la estructuración?	Directora	Lo que estoy diciendo es que tenemos material coreográfico, pautas, chin, chin, y ya marcadas yo les dije, eso yo no sé en que orden va, esto lo vamos a decidir ya en el momento de coser la obra, yo lo decido y veo que pasa de aquí para allá, pero mientras tanto ustedes tienen esa rutina diaria, continua, la tienen ahí, o sea tienen el entrenamiento y la parte ya de fabulación del tema es lo que vamos a meternos ahorita en vacaciones.
Herramientas particulares	¿Se utiliza alguna herramienta en particular?	Intuición inversión canon	Yo les he hablado mucho de cunningham, entonces yo les digo: bueno, vamos a empezar al revés, pum, entonces la mismas frases ellos entran las cogen por el revés o sino 2 grupos porque a veces es imposible, entonces ustedes cogen la 1,3,5,7 y ustedes la tal, los pares y entran y salen chu, chu, entonces están haciendo un juego que yo nunca había hecho, (...) Rec 2 (48:09) estos insumos de material de movimiento al rededor de las frases terminan siendo parte de la obra? Si, si, pero aun no sé dónde van, yo tengo cierta intuición porque, pues, pero en algún momento se cruzan para otro lado, o unas no van a servir, que eso es también como parte del juego.
Condiciones de trabajo			
Temporales	¿Cuánto tiempo tienen y cómo lo dividen? Estamos hablando de 5 veces a la semana, ¿cuántas horas?	10 horas, no se reconocen 4 horas	Yo trabajo como 4 días a la semana, lunes... viernes, sábado, 5 días donde no se reconocen 2, pero el grupo lo pide, y uno lo que decía mafe, uno quiere y si ellos están ahí no hay como ese tipo de preguntas de que yo me estoy regalando, eso, no, no sé, eso es otro tipo de... tal vez por eso aceptaron (el trabajo que hará marybel en vacaciones que, por cierto, es remunerado) porque, pues a todos se nos vencen los contratos. 2, pero el sábado es...
	¿Hace cuánto funciona el grupo?	9 años	Estamos trabajando ahí hace 9 años.

	¿Hace cuánto funciona el grupo bajo su dirección?	9 años	Estamos trabajando ahí hace 9 años.
Entrenamiento	¿Cuáles son los contenidos de la clase?		
Accesibilidad	¿Cómo se entra al grupo?		
	¿Son accesibles los horarios del grupo para la comunidad estudiantil?	Si	Hay horarios especiales donde los egresados, por ejemplo, la niña de la federación de cafeteros (es una súper ejecutiva), pero ella llega se cambia y ya es otra vez estudiante de danza, y fredy, pues es que sigue ahí, sale de su oficina y se cambia y es un horario de noche, que son especiales para ellos y los sábados, más los niños nuevos que están en los otros horarios.
	¿El acceso es exclusivo para los estudiantes?	No, egresados	Hay egresados, ellos van y vienen, o sea, las puertas están abiertas. (...) ellos les interesa como no desconectarse". Es un grupo que tiene una niña de primer semestre, pero tiene egresados, tiene de último, es muy variado"
Materiales	¿Cuáles son las condiciones del espacio de trabajo?		
	¿Cómo financian la producción de la obra?	Recursos de la universidad Condiciones: tres cotizaciones	Rosario y externado, las 2 son súper, por ejemplo, los salones, a mi eso me parece uf, o sea, yo no sé aún en que consiste pero yo no me quejo de eso, o sea yo digo: se necesitan diseñadores para hacer este vestuario, bueno, usted escoge eso, tiene autonomía pero hágame 3 cotizaciones, pero usted debe porque es específico quien es, entonces usted me dice quien es. O sea no me ponen en que pongamos tal y tal cosa, no.
	¿Tipo de vinculación laboral del director?		
Humanas	¿Cuántos integrantes conforman el grupo?	13	El grupo del externado tiene ahorita 13 persona más o menos, 13 tirando a 14.
	¿Todos están en el mismo nivel de formación?	2 niveles: antiguos y nuevos	Hay 2 niveles, hay después los grandes, hay un intercambio en tradición corporal y eso ha generado otras cosas en el grupo. Hay solos, sobretodo los más antiguos que tienen ya como la confianza de hacer unos sus solos, entonces ese es material, o sea los que tienen solos es porque ellos están ahí sobre su querer expresar, y ya se sienten con mucha confianza, (...)eh, entonces hay ese trabajo, hay un trabajo que son, no de todos, los chiquitos no, todavía no llegan a eso, pero están detrás de eso, quieren hacer su parte y ese va, ese va porque ese es material de ellos.
	¿qué tan estable es el grupo? (permanencia de	Si	Ese combo que salió que no se han desconectado, pues hay vínculos y ellos saben que llegan aquí a colombia y llegan al grupo y el grupo sabe quien es

	los integrantes)		magali, o sea hay una historia, hay algo ahí como que magali está ahí integrada. La idea es mantener el contacto con el grupo de danza, ahí pasan cosas como divertidas, es más una tribu, por eso digo que el tema es por ahí.
	¿por qué? (posibles razones o estímulos de los integrantes)	Porque quieren	En el grupo están porque quieren, no hay nota, no hay ni media beca, nada, hay otro motor.
	¿A qué carreras pertenecen?	Finanzas, antropología, derecho, hotelería.	<p>Cuando yo empecé en el externado: finanzas era finanzas, finanzas y danza.</p> <p>Bueno ahorita el externado abrió antropología, historia, entonces ahí hay mucha gente, en el grupo ahorita hay de antropología, ahorita tengo un muchacho de derecho, que entró yo no sé por qué, yo creo que le gustaba una niña.</p> <p>Bueno hay antropólogos ahorita y hay otro muchacho de hotelería y Fredy y Carlos que son 2 egresados.</p>
	¿Se relacionan las carreras con el proceso dentro del grupo?		
	¿Qué otros roles desempeñan los estudiantes a parte de bailar?		
Vinculación institucional	¿A qué dependencia está adscrito el grupo en la universidad?	Bienestar estudiantil	Bienestar estudiantil.
	¿El grupo es reconocido en la universidad?	Reconocimiento institucional	Si, hay un reconocimiento, yo le dije es necesario meterle en estas vacaciones a la producción de la obra, todos tienen tiempo, se está trabajando de una manera diferente al año pasado, ya en el método de creación de la obra, y pues eso como qué está requiriendo otro tipo de dinámica, que ellos lo sienten, que lo siente la misma eh..., la obra lo pide, pues lo que estamos buscando detrás del tema, entonces...
	¿Participan en eventos de la universidad?, ¿de qué manera?, ¿afecta el proceso de montaje?	Si	Se presentan por todos lados, van a la mesa, pues, viajan, intermedian y todo.

Universidad Escuela Colombiana de Carreras Industriales

Directora: Diana Patricia Zuluaga

Nombre del grupo: Eco

Nombre de la obra: Experiencia del Pupitre

Categoría	Preguntas	Ítem respuesta	Respuesta
Origen de la creación			
Motivación creativa	¿Qué lo motiva a crear?	La gente entusiasmada. Me gusta	Básicamente dos cosas, una, que halla gente entusiasmada, en este caso las tres niñas, y dos, pues que a mi, desde hace más o menos cuatro años estoy como creando, y pues me gusta, digamos que en eso me va muy bien.
Temática	¿Se trata un tema específico?	La experiencia del pupitre	Se llama la experiencia del pupitre.
Origen de la temática	Si es así ¿cómo se llegó a el?	Lo propuse yo	Ese trabajo lo hago yo, pues primero como te dije, yo propuse un tema propuse un objeto
Influencias	¿Tiene alguna influencia particular en el desarrollo de su trabajo?	El butoh, el release, lo cotidiano, mi profesor marcelo.	Por ejemplo butoh me gusta muchísimo, entonces, me gusta la lentitud, me gusta el release, y la desarticulación, entonces es en elemento que siempre utilizo, ya digamos de las investigaciones personales, me gusta mucho como lo cotidiano, entonces generalmente no hago frases que no estén aterrizadas como en algo, algo que la vincule al movimiento que como ser humano uno tiene en la vida diaria, pues mi profesor de mucho tiempo que es marcelo.
Creación de material corporal			
Punto de partida	¿A partir de qué se comienza a crear el material corporal para el desarrollo de la obra?	Lo cotidiano, los pupitres	Que el movimiento surge a partir de los cotidiano, de las mismas posturas y gestos que el cuerpo asume en la vida normal, Este semestre yo quise trabajar con pupitres,
Metodología de creación de material	¿Cómo lo desarrolla o desarrollan?	Improvisación	Básicamente son movimientos que ellas hicieron con ciertas pautas que yo les ponía, fueron los que quedaron, yo hice unas pequeñas transformaciones y fue como eso, como ejercicios de improvisación
Ejecutante de la metodología	¿Quién o quiénes son los encargados de desarrollar el material corporal?	Directora y bailarinas	Lo propuse yo, ellas propusieron el movimiento
Puesta en escena de la creación			
Elementos utilizados en la puesta en escena	¿Qué componentes utiliza para la puesta en escena?	Música, vestuario, pupitres	Las personas que están diseñando el vestuario, pasaron una cotización, música también. Si
Ejecutante del	¿Quién desarrolla y	Por encargo	Las personas que están diseñando el vestuario, pasaron una cotización, música

diseño y la realización	cómo se desarrollan estos componentes para la obra?		también.
Momento de vinculación	¿En qué momento del proceso?		
Estructuración creación			
Metodología de estructuración	¿Cómo se estructura la obra?	Estructuración a partir del material corporal	Ese trabajo lo hago yo, pues primero como te dije, yo propuse un tema propuse un objeto, propuse unos ejercicios de exploración, y a partir de esos mismos ejercicios de exploración con las propuestas que ellas hacían yo iba estructurando una secuencia digamos, en el tiempo.
Ejecutante de la estructuración	¿Quién y de qué manera participa en la estructuración?	Directora	Ese trabajo lo hago yo
Herramientas particulares	¿Se utiliza alguna herramienta en particular?		
Condiciones de trabajo			
Temporales	¿Cuánto tiempo tienen y cómo lo dividen?	8	Estamos trabajando básicamente dos veces a la semana. Son 4 horas, 8 horas que hago semanal, en total.
	¿Hace cuánto funciona el grupo?	Semestre pasado	El semestre pasado abrieron... y digamos que mas por una iniciativa mía, o sea como que yo vine y les dije que por que no abrían danza contemporánea y pues ellos, pues aceptaron la propuesta.
	¿Hace cuánto funciona el grupo bajo su dirección?	Semestre pasado	El semestre pasado abrieron... y digamos que mas por una iniciativa mía, o sea como que yo vine y les dije que por que no abrían danza contemporánea y pues ellos, pues aceptaron la propuesta.
Entrenamiento	¿Cuáles son los contenidos de la clase?	Acondicionamiento físico. Estiramientos, ejercicios de ritmo, coordinación, y cualidad de movimiento.	El hecho es que yo hago dos horas de yoga y acondicionamiento, no hago yoga, hago es un acondicionamiento físico pues por que el yoga, así como muy rígido, tampoco se hace Realmente no hay un abordaje muy técnico de la danza por que, por que digamos, por las mismas condiciones del espacio, Digamos en la clase trabajamos estiramientos, pues también ejercicios como de ritmo de coordinación, también de cualidad de movimiento.
Accesibilidad	¿Cómo se entra al grupo?	Convocatoria	Básicamente, ellos le dicen a los estudiantes de primer semestre
	¿Son accesibles los horarios del grupo para la comunidad estudiantil?		

	¿El acceso es exclusivo para los estudiantes?	No, toda la comunidad, estudiantes, docentes, personal administrativo y familiares	El bienestar universitario, cobija no sólo a los estudiantes, sino los familiares de estudiantes y de docentes y de personal administrativo
Materiales	¿Cuáles son las condiciones del espacio de trabajo?	No hay	1:20 no hay espacios, en este momento adecuados para el entrenamiento en danza. Son salones adecuados para dictar clases teóricas
	¿Cómo financian la producción de la obra?	Recursos institucionales. Condición: cotización.	Pues en este momento para el festival, ellos están... ellos..., pues yo paso un..., yo no las personas que están diseñando el vestuario, pasaron una cotización, música también.
	¿Tipo de vinculación laboral del director?	Docente	Tengo contrato de docente
Humanas	¿Cuántos integrantes conforman el grupo?	3	Y el caso de estas tres niñas.
	¿Todos están en el mismo nivel de formación?		
	¿Qué tan estable es el grupo? (permanencia de los integrantes)		
	¿Por qué? (posibles razones o estímulos)		
	¿A qué carreras pertenecen?	Ninguna	Y el caso de estas tres niñas, por ejemplo, ellas no estudian acá, ellas son hijas de docentes y también personas de la comunidad. No ellas están terminando colegio.
	¿Se relacionan las carreras con el proceso dentro del grupo?		
	¿Qué otros roles desempeñan los estudiantes a parte de bailar?		
Vinculación institucional	¿A qué dependencia está adscrito el grupo en la universidad?	Bienestar universitario	Si, a bienestar universitario
	¿El grupo es reconocido en la universidad?		

ANEXO 2. Matriz de información de los grupos de discusión

Inpahu

Ariadna rubio

Nombre del grupo: Grupo de Danza Contemporánea del Impahu

Categoría	Preguntas	Ítem respuesta	Respuesta
Origen de la creación			
Motivación creativa	¿Qué lo motiva a crear?		
Temática	¿Se trata un tema específico?	Las hadas y los hombres	Katerine: y es de, o sea son para niños, o sea danza contemporánea para niños, es sobre hadas y los hombres.
Origen de la temática	Si es así ¿Cómo se llegó a el?	Iniciativa de la directora	Katerine: ella (ariadna) ella nos lo comento y
Influencias	¿Tiene alguna influencia particular en el desarrollo de su trabajo?		
Creación de material corporal			
Punto de partida	¿A partir de qué se comienza a crear el material corporal para el desarrollo de la obra?	Calentamiento Lo que vayan dando los bailarines El tema: las hadas	Katerine: a no, con un calentamiento y lo que vallamos dando nosotros, Katerine: ah no pues ya con esa idea (las hadas) entonces ya cada uno hace, o sea yo, uno coge un papel, y ya cada uno hace su, por lo menos yo soy la ondina, entonces como es el movimiento del agua, entonces tiene que ser fluido,
Metodología de creación de material	¿Cómo lo desarrolla o desarrollan?	Improvisación	Jeison: pues igual a la hora de ensayo la profesora nos da una idea, y nosotros lo hacemos como nosotros lo sintamos, o sea ser originales a la hora del escenario, si entonces bueno muchachos ustedes tienen que, yo estoy haciendo un solo movimiento, no lo hagan igual a mi, háganlo como ustedes los sientan, pero pues de todos modos ya hay una idea de... amírez o: ah no pues ya con esa idea (las hadas) entonces ya cada uno hace, o sea yo, uno coge un papel, y ya cada uno hace su, por lo menos yo soy la ondina, entonces como es el movimiento del agua, entonces tiene que ser fluido.
Ejecutante de la metodología	¿Quién o quiénes son los encargados de desarrollar el		

	material corporal?		
Puesta en escena de la creación			
Elementos utilizados en la puesta en escena	¿Qué componentes utiliza para la puesta en escena?	Vestuario	amírez o: pues por lo menos para las hadas tiene que ser, o sea, pues por lo menos que se le vea la silueta, y una falda una falda y el cabello, depende del hada no.
Ejecutante del diseño y la realización	¿Quién desarrolla y cómo se desarrollan estos componentes para la obra?		
Momento de vinculación	¿En qué momento del proceso?		
Estructuración de la creación			
Metodología de estructuración	¿Cómo se estructura la obra?		
Ejecutante de la estructuración	¿Quién y de qué manera participa en la estructuración?	Director	amírez o: si igual ella (amírez) es la que sabe, entonces nos va diciendo, no este mejor acá... digamos va organizando.
Herramientas particulares	¿Se utiliza alguna herramienta en particular?		
Condiciones de trabajo			
Temporales	¿Cuánto tiempo tienen y cómo lo dividen?		
	¿Hace cuánto funciona el grupo?		
	¿Hace cuánto funciona el grupo bajo su dirección?		
Entrenamiento	¿Cuáles son los contenidos de la clase?		
Accesibilidad	¿Cómo se entra al grupo?		
	¿Son accesibles los horarios del grupo para la comunidad estudiantil?		
	¿El acceso es exclusivo para los		

	estudiantes?		
Materiales	¿Cuáles son las condiciones del espacio de trabajo?	Dividido por una pared	amírez o: este salón es disponible y es el que tenemos para ensayar, pero así que tenga muchas condiciones no, no pues porque, lo que ves acá, esa pared,
	¿Cómo financian la producción de la obra?		
	¿Tipo de vinculación laboral del director?		
Humanas	¿Cuántos integrantes conforman el grupo?	4 a 5	amírez o: cinco cuatro
	¿Todos están en el mismo nivel de formación?		
	¿Qué tan estable es el grupo? (permanencia de los integrantes)		
	¿Por qué? (posibles razones o estímulos)	Gusto Una forma de desestrarse	amírez o: me encanta bailar, es una forma de desestresarme, me libera, me gusta mucho. amírez o: por que acá la vemos como materia, Jeison: me encanta la danza amírez o: sí, si hay uno, danza media beca, pero yo no lo hago por eso, yo lo hago por que me gusta.
	¿A qué carreras pertenecen?		
	¿Se relacionan las carreras con el proceso dentro del grupo?		
	¿Qué otros roles desempeñan los estudiantes a parte de bailar?		
Vinculación institucional	¿A qué dependencia está adscrito el grupo en la universidad?		

	<p>¿El grupo es reconocido en la universidad?</p> <p>Institución</p> <p>Comunidad estudiantil</p>		
	<p>¿Participan en eventos de la universidad?, ¿de qué manera?, ¿afecta el proceso de montaje?</p>	Si	amírez o: nos presentamos en el festival de... la muestra empresarial

Universidad de los Andes
Verónica Gonzáles
Nombre del grupo: Andanza
Obra: Entregar Mi Vuelo... Atado

Categoría	Preguntas	Ítem respuesta	Respuesta
Origen de la creación			
Motivación creativa	¿Qué lo motiva a crear?		
Temática	¿Se trata un tema específico?		
Origen de la temática	Si es así ¿Cómo se llegó a él?	Consenso grupal sobre propuestas temáticas	Juliana: el semestre pasado, los que estábamos, un día dedicamos un espacio de la clase como a, cada persona traía como una propuesta, y como que la compartía, pero no que la propuesta sea como fija, si no que yo doy mi propuesta y la otra persona como que interviene y se van modificando las cosas, entonces finalmente como a manera de consenso, como si de dialogo, salimos como con cuatro ideas, y escogimos empezar con una que es la sorpresa, y entonces ya esa primera idea ya como que igual se ha ido cambiando, igual se le han metido cosas, como también pues no de todo, todo el mundo pero si se ha intentado como que participemos
Influencias	¿Tiene alguna influencia particular en el desarrollo de su trabajo?		
Creación de material corporal			
Punto de partida	¿A partir de qué se comienza a crear el material corporal para el desarrollo de la obra?	Tema Experiencia personal Música Herramientas de clase Experiencias propias Sentimientos propios	Rebecca: ha sido, muy interesante poder compartir también con tantas personas, unas palabras o un tema, que nos suscitan unos sentimientos, unos movimientos a cada uno. Angélica Maria ha sido todo a partir de la experiencia personal, la idea que tenemos y lo que puedes conocer de tu cuerpo, el lenguaje con el otro, el cuerpo de los demás respecto a la música, las herramientas de clase, entonces todo es un proceso, una exploración constante del grupo. Diana Gómez los movimientos han surgido a partir de, experiencias propias o sentimientos propios, el movimiento es, o sea por que sigue siendo motivado ese movimiento el por que, entonces tenemos una frase que es lo que nos

			motiva todo esto
Metodología de creación de material	¿Cómo lo desarrolla o desarrollan?	Subgrupos Improvisación Pautas de improvisación	<p>Juliana como la construcción de movimiento si hemos trabajado también como en distintos grupos, un poco componiendo tratando de descubrir y entender los distintos movimientos.</p> <p>Isabela y aquí ha sido un proceso de improvisación</p> <p>Patricia vero en realidad nos dio como las bases, como por decir los ingredientes de lo que vamos a hacer, y nosotros con todos esos ingredientes, los mezclamos y de ahí sacamos lo que estamos haciendo, pero los pasos no es que uno llegue a inventarse los pasos sino que ya tenemos las bases</p> <p>Francisco en la parte formal fue como un día dijimos, bueno este es el tema, entonces verónica nos propuso que nos formáramos en grupo, dividiendo pues en forma que quedáramos todos iguales y pues pongan esta primera parte del tema en un contexto, y pónganla en movimiento, a través de ese contexto, el tema, el contexto y la forma de ponerlo, entonces ya teniendo como esas tres cosas, esas dos cosas del contexto y el tema con base en eso empezamos a movernos y empezamos a sentirlo ya mas, en una situación determinada y ponerlo en un grupo pequeño, después socializamos las ideas, de cada uno de los grupos, y digamos que tras una discusión dirigida por verónica íbamos seleccionando pasos seleccionando ideas de cada uno de los grupos y obviamente dejando otras cosas, y ya si tenemos lo que tenemos.</p>
Ejecutante de la metodología	¿Quién o quiénes son los encargados de desarrollar el material corporal?		
Puesta en escena de la creación			
Elementos utilizados en la puesta en escena	¿Qué componentes utiliza para la puesta en escena?		
Ejecutante del diseño y la realización	¿Quién desarrolla y cómo se desarrollan estos componentes para la obra?		
Momento de vinculación	¿En qué momento del proceso?	Al final	Angélica maria lo que pasa es que estamos trabajando muy todavía a nivel corporal, como es un proceso hay gente que tiene un nivel mas avanzado y un

			nivel menos avanzado, entonces yo creo que estamos explorando esa parte y cuando tengamos algo, cuando ya tengamos un orden en la cabeza podemos organizar, esto funciona, esto no funciona, pero yo tengo propuestas.
Estructuración de la creación			
Metodología de estructuración	¿Cómo se estructura la obra?	Ensayo error	<p>Angélica maria yo creo que lo que se mira un poco es lo que funciona en la escena, o sea, que es rítmicamente hablando, que va con el cuerpo de cada quien, que puede hacer que no puede hacer, que ritmo con la música, que se ve bien, que se ve, que no se ve, del tamaño o el movimiento, esas cosas son los criterios.</p> <p>Juliana es más como explorando y descubriendo, que podemos empatar por ejemplo un grupo con otro grupo, y probamos a ver si tal vez, o de pronto este grupo solo la primera partecita y el resto ya no, y así, pero como explorando.</p>
Ejecutante de la estructuración	¿Quién y de qué manera participa en la estructuración?	Directora	Andrea eso cae sobre verónica, que es la que tiene como los criterios más fijos de que puede funcionar o no, a nivel de movimiento, a nivel general como de coreografía, de armonía en general por que pues nosotros bailamos.
Herramientas particulares	¿Se utiliza alguna herramienta en particular?		
Condiciones de trabajo			
Temporales	¿Cuánto tiempo tienen y cómo lo dividen?		
	¿Hace cuánto funciona el grupo?		
	¿Hace cuánto funciona el grupo bajo su dirección?		
Entrenamiento	¿Cuáles son los contenidos de la clase?		
Accesibilidad	¿Cómo se entra al grupo?		
	¿Son accesibles los horarios del grupo para la comunidad estudiantil?	No	<p>Andrea llevo acá eso desde primer semestre, pero ha sido si no, si no, por lo de los horarios.</p> <p>Isabel creo que la universidad no es ni lo suficientemente flexible, ni con el horario, ni con el espacio.</p>
	¿El acceso es exclusivo para los		

	estudiantes?		
Materiales	¿Cuáles son las condiciones del espacio de trabajo?	<p>Descuidado</p> <p>Olvidado</p> <p>Sucio</p> <p>Empolvado</p> <p>Con goteras</p> <p>Piso inadecuado</p> <p>Sin privacidad</p> <p>Frío</p> <p>Espacio insuficiente</p>	<p>Isabel estudiamos en una universidad que es costosa y creo que nos merecemos unas mejores instalaciones,</p> <p>Isabel creo que la universidad no es ni lo suficientemente flexible, ni con el horario, ni con el espacio.</p> <p>Juanita vernal: lo del espacio siempre ha sido un problema, siempre ha sido un problema por que, además es, es algo que no cuidan, entonces uno siente que esta en el lugar olvidado de la universidad entonces es jarto, siempre está sucio, entonces bailar en un lugar que está sucio, empolvado, que le cae la gotera cuando llueve.</p> <p>Juliana el piso no es adecuado para la danza</p> <p>Verónica (directora) además que no hay privacidad</p> <p>Angélica maria también por el mismo espacio es demasiado frío.</p> <p>Alejandra algo que me parece terrible del espacio es que ellos pretendan ocupar este sitio con 20 personas o más, por que les parece poquito, o les parece insuficiente.</p>
	¿Cómo financian la producción de la obra?		
	¿Tipo de vinculación laboral del director?		
Humanas	¿Cuántos integrantes conforman el grupo?		
	¿Todos están en el mismo nivel de formación?	<p>Más avanzado</p> <p>Menos avanzado</p>	<p>Angélica maria 41:14 lo que pasa es que estamos trabajando muy todavía a nivel corporal, como es un proceso hay gente que tiene un nivel mas avanzado y un nivel menos avanzado.</p>
	¿Qué tan estable es el grupo? (permanencia de los integrantes)	<p>Festivales 1</p> <p>Clase 4 s.</p>	<p>Tomas pues he estado en varias ocasiones, en el grupo esta es la primera vez, pero he tomado clases con verónica ya varias veces, como 4 ó 5</p> <p>Alejandra he hecho clase con verónica, hace como siete o seis semestres, si no llevo mal la cuenta, entonces ya hace mucho tiempo, y en el grupo de danza</p>

		Festivales 2	estuve el festival pasado y pues estoy en este.
		Clase 6 s	Andrea llevo acá eso desde primer semestre, pero ha sido si no, si no, por lo de los horarios
		¿?	Ana maria estoy hace como 4 semestres creo yo, no se, este es mi segundo festival
		Festivales 2	
		Clase 4 s	Diana gómez llevo, llevo con el grupo, pues este semestre estoy trabajando.
		Festivales 1	Francisco y estoy tomando clases con verónicas pues desde, el primer semestre del 2005
			Adriana Ramirez estoy aquí con verónica, hace como un año, año y medio
		Clase 4 s	Isabel no dijo
		Clase 2 s	Rebeca este también es mi segundo festival
		Festivales 2	amíre garzón y pues llevo aquí muy poco tiempo, (toma clase no hay mas información)
		Clase 1	
		Clase 1	Irlene 13:20 soy de principiantes, llevo pocas clases, pero pues hay luchando.
		Clase 1	Felipe acá he encontrado como en dos semanas que llevo acá
		Clase 3	Andrés es mi segunda clase
		Festivales 1	Diana amírez 16:07 no estoy en el grupo hubiera dado todo por estar, estoy tomando clase hace tres semestres.
		Clase 3	Angélica maria con vero llevo bailando como tres semestres, pero sólo estos dos últimos en el grupo.
		Festivales 1	
		Clase 2	Juliana llevo bailando acá, el semestre pasado y este semestre.

		<p>Festivales 1</p> <p>Clase 2</p> <p>Festivales 1</p> <p>Clase2</p> <p>Festivales 2</p> <p>Clase 5</p>	<p>Patricia y pues llevo en danza contemporánea, este semestre y el semestre pasado.</p> <p>Diana callejas llevo 3 semestres,</p> <p>Juanita Vernal, estoy hace como dos años y medio, y este es mi segundo festival</p> <p>Julia correa (no estaba)</p>
	¿Por qué? (posibles razones o estímulos)	<p>Me gusta</p> <p>Me gusta</p> <p>El arte me apasiona</p> <p>Me fascina</p> <p>Termine aquí</p> <p>Desde el colegio he estado involucrado</p> <p>Me encanta</p> <p>Me encanta, es mi forma de expresar</p> <p>El lenguaje del cuerpo hace parte de mi expresión</p> <p>Lo que se siente en clase</p> <p>Pasión</p> <p>Posibilidad de desconexión</p>	<p>Tomas a por que me gusta mas la danza que la arquitectura</p> <p>Alejandra obviamente no es algo racional, sino que es algo que me gusta mucho y yo se que si no lo hago, sicológicamente tiene unos efectos terribles en mi</p> <p>Andrea pues estoy acá, la mayor motivación, es por que el arte me apasiona mucho, teatro, pintura, danza, música, todo eso mes fascina.</p> <p>Ana maria creo que a mi me fascina, me fascina como lo estético los movimientos.</p> <p>Ángela había bailado ballet clásico, y busque algo que se pareciera, yo no soy de aquí, yo soy de pereira, entonces pues es dificil encontrar una academia, pues que se acople pues a lo que uno quiere, entonces termine aquí en danza.</p> <p>Francisco digamos que desde el colegio he estado involucrado con la danza por algunos profesores</p> <p>Adriana amírez me encanta, o sea, mi motivación es que desde chiquita siempre me ha gustado bailar y nunca lo había podido experimentar, y como está aquí en la universidad, entonces, pues aproveche.</p> <p>Isabela mi motivación, también desde chiquita me ha encantado bailar y es mi forma de expresar todo lo que tengo adentro, sacar todo y poder sentir a los otros y a mi misma lo que soy realmente</p> <p>Rebeca y mi motivación es que el lenguaje del cuerpo hace parte de mi</p>

		<p>Me encanta</p> <p>Reto</p> <p>Salirme de la cotidianidad</p> <p>0.5 créditos</p>	<p>expresión</p> <p>Irlene y pues busque este espacio por que en el transcurso de la carrera me dedique sólo a la academia y fue algo que siempre quise hacer y como que nunca, nunca se dio, y pues busque venir a este coso.</p> <p>Diana Ramírez y motivación, yo no se que, yo creo que simplemente lo que uno siente cuando viene a la clase</p> <p>Angélica maria y bueno la motivación a mi me ha, es mi pasión bailar, yo quería ser bailarina</p> <p>Juliana mi motivación de estar acá pues tampoco no se como explicarla, estaba pensando como no, simplemente como que uno se desconecta, uno se entrega, así sea con un ejercicio muy simple como que todo tiene significado, entonces es muy rico y no sé, simplemente uno se siente bien, si uno quiere llorar llora, o reírse, es lo mismo pero con el cuerpo en su totalidad.</p> <p>Patricia pues me encanta la danza, mas que todo la danza contemporánea por que el clásico ya es muy rígido ya quita sentimientos, quita expresarse, entonces la danza contemporánea es, es increíble no se, yo vengo es a sentir la música...</p> <p>Diana callejas y para mi se convirtió en principio en un reto, no puedo, no puedo, pero pues lo sigo intentando, lo sigo intentando, y ahorita pues no soy la dura pero creo que he avanzado mucho. 22:10 y es una forma como de salirme de la cotidianidad, de salirme como de tantas cosas que tengo en la cabeza, entonces aquí me libero.</p> <p>Angélica maria pues tal vez sea demasiado comparativo pero pues, digamos yo estoy en contra de que la universidad no le de tanta importancia, dándole solamente sólo .5 créditos, cuando hacemos lo mismo que puede hace teatro y teatro tiene 3, 4 créditos</p> <p>Adriana que sea opcional yo creo que le da a verónica como la alegría de saber que estamos aquí por que queremos</p>
	¿A qué carreras pertenecen?		Tomas arquitectura

			<p>Alejandra estudio ciencia política y economía</p> <p>Andrea ya termine también psicología</p> <p>Ana maria soy economista</p> <p>Diana gómez : estudio arquitectura</p> <p>Ángela castillo estudio lenguaje y estudios culturales</p> <p>Francisco yo soy estudiante de literatura</p> <p>Mi nombre es amírez amírez, estudio ingeniería ambiental</p> <p>Mi nombre es amírez sinesterra, estudio ciencia política, y lenguajes</p> <p>Mi nombre es rebecca medina, estudio antropología</p> <p>Mi nombre es amíre garzón, yo soy administradora ambiental, actualmente estoy haciendo una maestría. (clase)</p> <p>Irlene santoyo, yo soy ingeniera de sistemas, estoy haciendo una maestría en economía (clase)</p> <p>Yo me llamo amíre villa y estudio microbiología (clase)</p> <p>Mi nombre es amíre, es mi segunda clase hoy, estudio ingeniería ambiental</p> <p>Mi nombre es diana Ramirez estudio antropología</p> <p>Yo me llamo Angélica maria bueno, yo estudio ciencia política y artes.</p> <p>Yo soy Juliana Buritica, estudio lenguajes y estudios socioculturales, y estoy empezando filosofía ahorita.</p> <p>Me llamo patricia, estudio ingeniería civil y arquitectura.</p>
--	--	--	---

			<p>Mi nombre es diana callejas, yo estudio ingeniería ambiental</p> <p>Mi nombre es juanita vernal, estoy terminando economía,</p> <p>Paola, estudio ingeniería industrial</p>
	<p>¿Se relacionan las carreras con el proceso dentro del grupo?</p>	<p>El uso del espacio y como el objeto arquitectónico afecta el movimiento</p> <p>Complemento vida cotidiana</p> <p>Auto conocimiento (seguridad para adentrarme en otras personas)</p> <p>Complemento personal</p> <p>Interacción cuerpo espacio</p> <p>Complemento personal</p> <p>Son lenguajes, reflexión sobre los lenguajes</p> <p>Son búsquedas y representaciones de los que sienten los hombres</p> <p>Percepción del ambiente</p> <p>Medio de expresión social</p> <p>Formas de crear un discurso</p> <p>Desarrollo de una</p>	<p>Tomas para mi tiene mucha relación, en cuanto a las inquietudes frente al oficio, o sea al, me interesa mucho el uso del espacio y como el objeto arquitectónico afecta el movimiento, pero en términos pues académicos no encuentro</p> <p>Alejandra la danza con mis carreras no tiene absolutamente nada que ver absolutamente, pero si es un complemento muy importante, como en la vida cotidiana.</p> <p>Andrea psicología yo creo que más me ha dado la danza es como la construcción de mi mismo, saber, conocerme a mi misma y así tener un poco mas de seguridad para ya adentrarme como en el de otras personas.</p> <p>Ana maria la relación, directamente no, yo creo que es como un complemento a nivel personal, un desarrollo intimo como persona que te lleva a proyectarlo en la carrera.</p> <p>Diana gómez pues conecto la arquitectura con la danza, pues como dicen con la interacción del cuerpo con el espacio, con el poder crear, con el poder comunicarte con el cuerpo, también pues que me gusta mucho.....me parece que todos debemos tener algún contacto con el arte para pues se mas completos como personas.</p> <p>Ángela lenguaje y estudios culturales y tiene mucho que ver con la danza mucho, el lenguaje no es idiomas los que no saben, es como una reflexión sobre como piensan, como uno lee, es una reflexión como de que es el lenguaje en la sociedad, y canti... todo el tiempo, y se conecta mucho en la forma en que la danza también es una reflexión, es un lenguaje también.</p> <p>Francisco la literatura y la danza contemporánea, digamos que, las dos son búsquedas y son representaciones de lo que sienten los hombres, y siempre ha sido lo que estaba buscando, como de expresión, y se complementa en la medida en que, el trabajo en la literatura es mas como teórico y el trabajo que hago en la danza también es práctico, entonces es complementario esas dos cosas.</p>

		<p>antropología del cuerpo</p> <p>Relaciones interpersonales, formación integral</p> <p>Complemento</p> <p>Construcción de discursos, legitimación de acciones, construcción de identidades</p> <p>Tiene que ver con un lenguaje corporal</p> <p>Es un lenguaje, producción de sentimientos</p> <p>Relación de los espacios con el entorno</p> <p>Complemento personal y profesional</p>	<p>Adriana amírez lo relaciono un poquito con mi carrera en cuanto como a ver la percepción del ambiente, sentir el ambiente y purificarte por dentro y con lo que te rodea</p> <p>Isabela yo creo que si tiene un poquito de relación con la política, si uno ve la política como medio de expresión social, la danza es eso. Como que permite explorar y conocer al otro y conocerse a si mismo, como para lograr hacer una cohesión social, no se, lograr unir a un todo. Y con los lenguajes creo que también tiene todo, es una forma de crear un discurso también.</p> <p>Rebeca la relación que ahí con la antropología, es amírez o, he venido desarrollando entre la danza y la antropología, una antropología del cuerpo, que es súper bonita, descubrir al otro, ver al otro, pero también su cuerpo, movimiento me hace conocerlo y a la vez conocerme, y es súper importante y relación pues toda.</p> <p>Irlene pues directamente con ingeniería, no lo vi cuando lo estaba haciendo allí, pero pues yo me gradué hace seis años, y en el ejercicio profesional se encuentra que efectivamente uno no sólo va a vivir de la academia sino de una relación con muchas personas, y requieres esa formación integral, entonces volví a la universidad a hacer la maestría y dije no pues ahora si voy a sacar el tiempo</p> <p>Felipe villa la relación con mi carrera (microbiología) no es estricta, pero si veo en el arte, no en la danza únicamente sino como en todas las artes, el anti de las ciencias, las ciencias son como algo muy exacto, mientras el arte es como el producto de la sensibilidad humana, acá he encontrado como en dos semanas que llevo acá, como esa parte sensible de mi que se puede expresar muy bacano.</p> <p>Diana amírez la relación con la antropología es toda, ahí todo como decía ella, una disciplina que se llama antropología del cuerpo y a través del cuerpo se construyen discursos y se legitima digamos acciones, se construyen identidades.</p> <p>Angélica maria la relación con la ciencia política, también creo que tiene relación respecto a la, al lenguaje que uno tiene, como su temperamento también, pero todo tiene que ver con un lenguaje corporal y eso igual, pueda que uno conoce, pueda que uno tenga un lenguaje del cuerpo mas desnudo, entonces del modo en que uno convive o se relaciona con la otra persona, aprende a relacionarse</p>
--	--	--	---

			<p>en un salón de clases digo de una y otra manera aprende a dialogar con los demás cuerpos</p> <p>Juliana también la relación es muy profunda, por que, o sea, empezando por que la danza es un lenguaje, y la danza muestra que no lo se puede hablar como con palabras, y que no se trata tan sólo como de expresar pensamientos y expresar sentimientos sino de producirlos.</p> <p>Patricia para mi se relaciona mucho con la arquitectura, por que la arquitectura es como relacionar los espacios con todo lo que hay entorno, como el ambiente, en ese caso sería la música, el mismo cuerpo de uno, que es lo que lo relaciona a uno con todo lo que hay alrededor y son los demás bailarines, la música, pero también tiene algo completamente diferente y es poder expresar los sentimientos... es una forma como de liberar lo que uno está sintiendo.</p> <p>Diana callejas yo personalmente no encuentro una relación estrecha entre mi carrera y la danza, pero para mi es un complemento, es un complemento tanto profesional para mi bien general, una cosa son las aulas, estar todo el tiempo ahí, pensando, pensar, y otra cosa es venir acá y desprenderse un poquito de, de, de, eso, entonces para mi es un complemento.</p>
	¿Qué otros roles desempeñan los estudiantes a parte de bailar?		
Vinculación institucional	¿A qué dependencia está adscrito el grupo en la universidad?		
	<p>¿El grupo es reconocido en la universidad?</p> <p>Institución</p> <p>Comunidad estudiantil</p>	<p>No.</p> <p>Se considera un deporte</p>	<p>Patricia es que no se puede por que no le dan importancia a esto, entonces,</p> <p>Angélica maria pues tal vez sea demasiado comparativo pero pues, digamos yo estoy en contra de que la universidad no le de tanta importancia, dándole solamente sólo .5 creditos, cuando hacemos lo mismo que puede hace teatro y teatro tiene 3, 4 créditos</p> <p>Diana callejas algo que no nos conviene es que la universidad nos tome como un deporte por... no como arte</p> <p>Francisco el hecho de que a uno lo tengan como en la sección de deportes y uno pues se inscriba como si fuera un deporte pues ya dice mucho.</p>

			Diana callejas a este espacio no le hacen propaganda
	¿Participan en eventos de la universidad?, ¿de qué manera?, ¿afecta el proceso de montaje?		

Universidad Javeriana
Directora: María Fernanda
Grupo:
Nombre de la obra: Sensa

Categoría	Preguntas	Ítem respuesta	Respuesta
Origen de la creación			
Motivación creativa	¿Qué lo motiva a crear?		
Temática	¿Se trata un tema específico?		
Origen de la temática	Si es así ¿Cómo se llegó a el?		
Influencias	¿Tiene alguna influencia particular en el desarrollo de su trabajo?		
Creación de material corporal			
Punto de partida	¿A partir de qué se comienza a crear el material corporal para el desarrollo de la obra?	<p>Los sentidos</p> <p>Sensaciones</p> <p>Mezcla de los movimientos de los bailarines con lo que se está aprendiendo de técnica</p>	<p>Margarita: con pautas que ella nos da, como de sensaciones, si de sensaciones, una pauta en especial,</p> <p>Margarita obviamente con base en un, en una clase obviamente técnica, que uno aplica, por ejemplo ahorita.</p> <p>Isabel pues a mi me parece que es una forma diferente de apropiarse de la técnica, uno no llega a la técnica como me voy a aprender el paso porque va a estar en la presentación, sino que uno saca los movimientos que están en uno, pues que uno tiene, y de ahí pues lo mezcla con lo que uno esta aprendiendo de técnica.</p> <p>Carolina estamos trabajando con los sentidos, ahí les adelantamos, y ehh... como, jugar con olores, entonces hacer consiente que olemos, de que tenemos ese sentido y como lo percibe cada cual y cuanto se demora en, digamos en perderse la sensación , o bueno no se ciertas circunstancias, pero todo se da a partir como de, conciencia de alguna parte del cuerpo, entonces no se, tacto y entonces, pesos o vista entonces ver reflejos de luz,</p>
Metodología de creación de material	¿Cómo lo desarrolla o desarrollan?	Juegos	Carolina entonces hay ciertos juegos que se dan, juegos, que se dan en la

		Exploración Pautas de improvisación	lúdica, que se dan en la clase. Margarita uno empieza a hacer su exploración, empieza a hacer, y primero es como improvisación solo como para contar como la sensación que ella nos... como la pauta que nos esta haciendo, es como. Y luego ya es la intención en la que ella nos dice bueno, ahorita ya vamos a empezar, hago conciencia de los que están moviendo para luego "memorizar", y luego empezar a hacer la frase.
Ejecutante de la metodología	¿Quién o quiénes son los encargados de desarrollar el material corporal?	Bailarines	Margarita nosotras mismas hacemos como la coreografía entre comillas, ella dirige como su idea y todo pero, uno explora en su creatividad, Carolina. Mafe dice, eso me gusta, si. Bibiana. Decidimos que es lo que más nos gusto o lo que más interiorizamos.
Puesta en escena de la creación			
Elementos utilizados en la puesta en escena	¿Qué componentes utiliza para la puesta en escena?	Vestuario	Vestuario Maria fernanda (directora) no este año no he pensado en nada de escenografía por el tema no, no veo escenografía.
Ejecutante del diseño y la realización	¿Quién desarrolla y cómo se desarrollan estos componentes para la obra?	Director y bailarines	Maria fernanda (directora) el año pasado caro nos ayudo con el vestuario y este año nos va ha seguir ayudando con eso Carolina si pues igual se trabaja con base a lo que... al trabajo que se esta haciendo, los sentidos, entonces jugar con, con, o sea la ropa, pues yo lo veo así, no sé si sea coherente, pero yo veo como la ropa como un accesorio que ayude a realzar, no la figura sino el movimiento, y la intención, entonces que cuando vean pues un traje en alguien, digan como que sientan algo con eso, que va a transmitir, Maria fernanda (directora) la música para mi, a no ser que tuviera un compositor, ahí alguien, o alguien de la carrera de música que me diga bueno lo hago para todo el semestre estaría aquí pues gran parte de los ensayos, pero como no esta eso, voy a probar el otro año de pronto, intentar eso, (29:52) entonces para mi casi que lo último, o sea yo voy probando y luego puedo empezar a probar diferentes músicas pues en diferentes frases, a ver que va funcionando y que no va funcionando. Maria fernanda (directora) pues le estoy diciendo que investigue mucho como la parte, de cómo funcionan los sentidos, entonces toda la parte de

			nervios, como se ve, como funcionan los ojos, como la parte anatómica, para ver de pronto que texturas salen, o que encuentra ella como a nivel de membranas, para de pronto coger de ahí y pasar al diseño algunas cosas del vestuario
Momento de vinculación	¿En qué momento del proceso?	Vestuario: durante el proceso Música: al final	Carolina y si ya se esta pensando en como van a ser los diseños. Maria fernanda (directora) y la música entra después de tener gran parte del movimiento. El vestuario ya estamos mirando con caro Maria fernanda (directora) la iluminación si también va de ultimas,
Estructuración de la creación			
Metodología de estructuración	¿Cómo se estructura la obra?	Ensayo – error	Margarita y luego ir juntando, lo uno con otro pues con las ideas que tiene mafe. Maria fernanda (directora) empezar como a tejer las diferentes frases, y a veces se prueban unas cosas que pueden funcionar de una y a veces no funcionan y entonces se prueba otra cosa más, hasta que se empieza a crear una relación.
Ejecutante de la estructuración	¿Quién y de qué manera participa en la estructuración?		Maria fernanda (directora) luego empezamos a ensamblar, entonces ya ese es como un trabajo mío.
Herramientas particulares	¿Se utiliza alguna herramienta en particular?		
Condiciones de trabajo			
Temporales	¿Cuánto tiempo tienen y cómo lo dividen?		
	¿Hace cuánto funciona el grupo?		
	¿Hace cuánto funciona el grupo bajo su dirección?		
Entrenamiento	¿Cuáles son los contenidos de la clase?		
Accesibilidad	¿Cómo se entra al grupo?	Audición	Margarita ortega: como hay procesos de audición, quede en lista de espera por orden, entonces no había mucho espacio para muchas niñas por que era una audición grande que iban a hacer, entonces yo quería estar y era como mi sueño de, yo en mi entrevista que me hicieron en psicología, una de las cosas que yo dije era que quería estar en la javeriana porque me ofrecía ese espacio de seguir con la danza.

	¿Son accesibles los horarios del grupo para la comunidad estudiantil?		
	¿El acceso es exclusivo para los estudiantes?		
Materiales	¿Cuáles son las condiciones del espacio de trabajo?	Complicado	Bibiana: el espacio a veces es complicado, me parece a mi que bueno, pues tenemos lo horarios pero si queremos trabajar extras no nos ofrece facilidades, aquí hay buenos espacios pero como la universidad tiene... son unos muy independientes como un centro a otro, entonces se coordinan los espacios muy independiente, entonces como que no es fácil conseguir trabajar en otro espacio.
	¿Cómo financian la producción de la obra?		
	¿Tipo de vinculación laboral del director?		
Humanas	¿Cuántos integrantes conforman el grupo?		
	¿Todos están en el mismo nivel de formación?		
	¿Qué tan estable es el grupo? (permanencia de los integrantes)	Estable	Año y medio bibiana carvajal Año y medio margarita ortega Isabel vargas desde que comenzó pare un año (o se un año) Una semana laura ¿?? Dos semanas laura 2 Año y medio carolina maldonado
	¿Por qué? (posibles razones o estímulos)	Por el proceso de creación Compartir con el grupo, salir a escena, aprender.	Bibiana: pues el espacio que abre la universidad, como, pues pienso que es muy bueno aprovecharlo, el proceso de creación que se da, el trabajo que también hemos hecho con mafe, también me ha tenido ahí, y ya eso, pues que quiero bailar. Margarita ortega: siempre desde el colegio hacia pasitos chiquitos de danza y quería que la universidad en la que estudiara me ofreciera este espacio, y luce mucho estar aquí, mafe sabe también, pero cada vez que

		<p>Gusto por el arte</p> <p>Por una formación integral</p> <p>Perfeccionar la técnica y tener movimientos armónicos</p>	<p>comparto con las personas del grupo, cada vez que me paro en un escenario, cada vez que estamos como haciendo el montaje o como en el proceso de aprendizaje me siento muy afortunada,</p> <p>Margarita ortega: y también siento que igual fue una elección de mi vida, porque estaba como un poco soberbia frente a lo que yo hacía en danza en el colegio, y llegue y me di cuenta que pues me faltaba mucho por aprender y conocer.</p> <p>Isabel: siempre me ha gustado la danza, me gustan las artes, entonces cuando salio el aviso, de las primeras yo creo que me inscribí.</p> <p>Laura: siempre he visto la danza como algo que me aleja de lo que hago todos los días generalmente una carga pesada pues es la carrera que tengo, yo opino que la formación de uno tiene que ser integral y esto a uno le aporta muchísimo.</p> <p>Laura 2: desde hace un año bailo tango, que fue un espacio también que entre por la universidad, y quería perfeccionar mucho como la técnica de mover el cuerpo y sobre todo la danza contemporánea me hacía pensar en esa parte de expresarme de poder tener movimientos armónicos.</p> <p>Carolina: la danza contemporánea lo lleva a uno a moverse bajo un sentir entonces por eso me gusta tanto.</p>
	¿A qué carreras pertenecen?		<p>Bibiana carvajal historia</p> <p>Margarita ortega psicología</p> <p>Isabel vargas estudios musicales</p> <p>Laura ¿?? Medicina</p> <p>Laura 2 comunicación social y periodismo</p> <p>Carolina maldonado psicología</p>
	¿Se relacionan las carreras con el proceso dentro del grupo?	La danza y la historia: aportar muchas cosas para mejorar el	<p>Bibiana: la danza y la historia, o las ciencias sociales, me pueden llevar a un mismo punto, que puede ser aportar muchas cosas para, bueno, mi sociedad, para mi país, para mejorar muchas cosas, pues como que esa es la preocupación principal, y ahorita estoy haciendo mi tesis y empecé a</p>

		<p>país</p> <p>Psicología y danza: espacio terapéutico, introspección, expresión.</p> <p>Otra forma de relacionarse con la gente</p> <p>Medicina: el funcionamiento del cuerpo</p> <p>Comunicar con el cuerpo</p> <p>Psicología: espacio terapéutico</p>	<p>hacerla pensando en como podía trabajar algo con danza, entonces me surgió como bueno, puedo hacer una historia de la danza contemporánea en colombia, pero entonces, estuve hablando con mis profesores de la carrera y bueno, me dijeron que era un poco... se puede pero entonces ellos me pusieron como muchos peros porque no es un proceso de tan larga duración aquí en colombia, como que es muy nuevo, entonces tocaría hacer un trabajo de fuentes orales, que creo que es lo que están haciendo ustedes ahorita. Es eso empezar bueno entonces empecé a remitirme, me intereso mucho eh... la formación de los estados nación en el s. Xix también pues en colombia, y empecé a partir de ahí a cuestionarme acerca del folclor, de las expresiones artísticas, la cultura. Entonces a partir de ahí, bueno, me aleje un poco de lo que es la danza contemporánea pero no me aleje de la cultura y de las expresiones, entonces estoy ahorita trabajando con la fiesta san pacho en el quibdo, que quería si como ver baile, música, también como interesada en asuntos así, la idea es como buscar un punto convergente, entre esas dos, como que es lo que me interesa.</p> <p>Margarita ortega: psicología cuando estoy en el espacio, en este espacio de bailar y el escenario bueno el proceso, si siento como, como un espacio terapéutico, por que me aísla un poco como del, del cotidiano, de los ruidos, hay como una introspección y puedo expresar muchas de las cosas bailando.</p> <p>Isabel: como músico siempre ha sido un complemento, a la búsqueda que uno tiene en el arte, a las preguntas que uno le hace, que uno quiere que se las contesten todas, pues uno le pregunta y hay que buscar en varios sitios, entonces pues meterse, pues en ese contexto la danza me ha dado muchas herramientas para entender la música en si misma, para entender muchos de los procesos que lo hacen a uno percibir y tener experiencias estéticas, con la danza lo he podido encontrar muchísimo, también me hace cuestionar mucho sobre la herramienta, los instrumentos, sobre el oficio, sobre el entrenamiento, que uno como músico lo vive pero es muy diferente como ver solo las manos y la respiración mantenerse para mover todo. (9:30) y otra forma de relacionarse con la gente, por que pues desde mi carrera uno se relaciona por el sonido, y aquí no, es sonido, movimiento, entonces uno se mira, entonces es otro, explora uno las mismas preguntas como los mismos elemento pero desde otro lugar.</p> <p>Laura: funcionamiento del cuerpo, totalmente, esto va a ayudar</p>
--	--	--	--

			<p>muchísimo.</p> <p>Laura 2: podría encontrar es conexión, comunicarme con el cuerpo, expresar, crear, y tal vez en cuanto a la parte escénica, tener mayor seguridad en escena</p> <p>Carolina: el cuerpo expresa lo que tiene uno por dentro, entonces como el estado de ánimo que uno tenga o lo que tiene en la cabeza el cuerpo lo transmite. Y también sí, los movimientos, es terapéutico, (13:13) me encanta bailar para mi, es como hacer catarsis, si uno esta triste y llego la compañera, pues que delicia bailarle, si como un espacio terapéutico me parece excelente.</p>
	¿Qué otros roles desempeñan los estudiantes a parte de bailar?	<p>Promoción</p> <p>Diseño de vestuario</p>	<p>Carolina: igual por ejemplo en mi facultad, en la que estamos nosotras (señala a margarita que también estudia psicología) estamos monitoreando y promocionando la danza contemporánea, el decano lo permite</p> <p>28:40 maria fernanda (directora): el año pasado caro nos ayudo con el vestuario y este año nos va ha seguir ayudando con eso.</p>
Vinculación institucional	¿A qué dependencia está adscrito el grupo en la universidad?		
	<p>¿El grupo es reconocido en la universidad?</p> <p>Institución</p> <p>Comunidad estudiantil</p>	<p>Si</p> <p>No</p>	<p>Bibiana: pues a veces si como que hace falta fuerza dentro de la misma universidad, mucha gente no sabe del grupo, no es algo que sea fuerte así dentro de la universidad, que este dentro del imaginario del resto de los estudiantes.</p> <p>Maria fernanda (directora): yo si digo que eso, pues esta cambiando un poquito, ahora bienestar esta tratando pues de que la gente sepa, esta... si como que le quiere dar importancia a los grupos, le gustaría abrir mas horas, entonces ya uno ve que hay mas posibilidades.</p>
	¿Participan en eventos de la universidad?, ¿de qué manera?, ¿afecta el proceso de montaje?		

Universidad El Bosque
Directora: Vivian Nuñez
Nombre del grupo: Dríade Danza & Teatro
Obra: La Matera Rota

Categoría	Preguntas	Ítem respuesta	Respuesta
Origen de la creación			
Motivación creativa	¿Qué lo motiva a crear?		
Temática	¿Se trata un tema específico?		
Origen de la temática	Si es así ¿Cómo se llegó a el?		
Influencias	¿Tiene alguna influencia particular en el desarrollo de su trabajo?		
Creación de material corporal			
Punto de partida	¿A partir de qué se comienza a crear el material corporal para el desarrollo de la obra?	Teatralidad, técnica Elementos naturales Sentimientos Simbolismos Verbos Foto de un hombre Gesto	<p>Olga 23:12 trabajamos sobre esa teatralidad y también sobre la técnica, el movimiento,</p> <p>Olga 23:43 y acá todas construimos a partir de diferentes elementos que ella nos da como con elementos naturales, fotografías, sentimientos que nosotras tengamos, frases,</p> <p>Natalia 27:49 también lo chévere es que no trabajamos como con convenciones sino como con simbolismos, si no son las cosas descriptivas si no como, o sea alguna cosa, por ejemplo un verbo lo podemos transformar en algo que diga, exprese algo pero no sea descriptivo.</p> <p>Camila 29:55 pues específicamente recientemente, teníamos que traer una foto de un hombre, pues sí del sexo opuesto, que fuera muy significativo para nosotros entonces vivian guiaba algunos ejercicios, que por ejemplo que verbo nos inspiraba esa persona, algún movimiento que representara ese verbo.</p> <p>Mari 30:52 vivian nos dijo bueno trabajen sobre un gesto que hace la persona que tienen en la fotografía</p>

			Olga 32:00 primero es pues esa parte de tenerlo de ya memorizarlo, luego ya como la parte técnica y ya el siguiente paso es apropiarse de esa partitura que se está haciendo.
Metodología de creación de material	¿Cómo lo desarrolla o desarrollan?	Improvisación	Adriana eso es como un colectivo entre vivian como docente y nosotros como creadores también, después de un proceso como de improvisaciones.
Ejecutante de la metodología	¿Quién o quiénes son los encargados de desarrollar el material corporal?	Bailarinas	Olga y acá todas construimos a partir de diferentes elementos que ella nos da como con elementos naturales, fotografías, sentimientos que nosotras tengamos, frases, todo eso como que vamos reuniendo todas esas cosas y vamos formando pues haciendo el montaje, y pues esto es una creación colectiva entonces eso es súper rico por que todas estamos aportando
Puesta en escena de la creación			
Elementos utilizados en la puesta en escena	¿Qué componentes utiliza para la puesta en escena?	Escenografía, vestuario	Camila nos dividimos en grupos, entonces algunas están en escenografía, otras están en vestuario,
Ejecutante del diseño y la realización	¿Quién desarrolla y cómo se desarrollan estos componentes para la obra?	Grupos de trabajo (bailarinas)	Camila 34:48 nos dividimos en grupo, entonces algunas están en escenografía, otras están en vestuario,
Momento de vinculación	¿En qué momento del proceso?	Al final	Vivian 35:11 pues está todo como en el puesto, las ideas están ahí, pero estamos en el momento de decisión,
Estructuración de la creación			
Metodología de estructuración	¿Cómo se estructura la obra?		
Ejecutante de la estructuración	¿Quién y de qué manera participa en la estructuración?	Directora Bailarines	Adriana eso es como un colectivo entre vivian como docente y nosotros como creadores también, después de un proceso como de improvisaciones y todo eso se empieza como a estructurar ya que nos gusta, que nos parece que puede convenir un movimiento después de otro
Herramientas particulares	¿Se utiliza alguna herramienta en particular?		
Condiciones de trabajo			
Temporales	¿Cuánto tiempo tienen y cómo lo dividen?		
	¿Hace cuánto funciona el grupo?		
	¿Hace cuánto funciona el grupo bajo su dirección?		
Entrenamiento	¿Cuáles son los contenidos de la clase?		
Accesibilidad	¿Cómo se entra al grupo?		

	¿Son accesibles los horarios del grupo para la comunidad estudiantil?		
	¿El acceso es exclusivo para los estudiantes?		
Materiales	¿Cuáles son las condiciones del espacio de trabajo?	Reducido	Olga este espacio es muy reducido para la cantidad de personas que estamos en este momento.
	¿Cómo financian la producción de la obra?	Recursos propios	Adriana la universidad sólo nos brinda el recurso de los ensayos Olga estamos en gestión con eso por que igual no sabemos, lo que decía pues, que como artes hay tanta cosa que la universidad no da ni nada, obviamente toca pasarla con anticipación. Ángela tenemos unas multas que se hacen (vivian: pero eso se debería oficializar para los grupos de danza) es como digamos: si suena el celular de alguna mientras se está en ensayo se cobran 2000 si no llega a ensayo y sin avisar ni nada son 10000 si llega 15 minutos tarde son 5000 pesos y así.
	¿Tipo de vinculación laboral del director?		
Humanas	¿Cuántos integrantes conforman el grupo?		
	¿Todos están en el mismo nivel de formación?		
	¿Qué tan estable es el grupo? (permanencia de los integrantes)	Inestable	Lisa un mes Camila un mes Fabiola morales un mes Mari dos semestres Natalia alindodos semestres Ángela dos semestres Adriana cansino año y medio (interrumpidamente)

			Olga 3 años
	¿Por qué? (posibles razones o estímulos)	La danza es como un exorcismo	Lisa pues para mi fue muy rico saber que este espacio estaba abierto por que, para mi, o sea como que la danza es como, es como aire, es como un exorcismo que tu haces, que le haces como a tu, a tu espíritu.
		Por la elasticidad y la belleza	alind me metí al grupo de teatro, pero descubrí, pues yo veía que una compañera estaba en danza y yo la veía cada vez más elástica y cada vez más bonita, y entonces pues me metí este semestre.
		Toda mi vida he bailado	Fabiola por que también toda mi vida he bailado, pero desde que llegue a bogotá hace 4 años, no había podido volver a bailar, me entere hasta este semestre del grupo de danza, entonces soy prácticamente nueva.
		Pasión	
		Hablar con el cuerpo	Mari en realidad a mi, la danza es mi pasión, siempre lo ha sido, yo soy bailarina de ballet, también, y pues fuera de la universidad. Yo entre a estudiar ésta carrera enfocándose más en el área de la danza.
		Capacidad de expresión	Mari a mi siempre me ha parecido muy interesante el lenguaje del cuerpo, sin necesidad de estar usando las palabras, si no que uno realmente ha sido creado, pues con esto, no es por nada, sino por un objetivo mas, que es también llegar a hablar con el cuerpo mismo
		Flexibilidad	
		Me gusta mucho	Natalia pues a mi me gusta la danza contemporánea, por que tiene como mucha capacidad de expresión, y también para la flexibilidad me ha ayudado como complemento, sí yo estudio artes escénicas, y no mas que todo por eso, como por tener mas capacidad de expresión, como poder manejar mi cuerpo, con mas fluidez
		El cuerpo como herramienta de expresión	
		Conocer mis emociones mis sentimientos	Ángela siempre me ha gustado la danza folclórica, y también estuve haciendo algo de ballet clásico, no mucho pero bueno estuve ahí metida, y pues me gusta mucho,
		Otra forma de expresión	Me parece que el cuerpo es una herramienta muy bonita para expresar las cosas sin necesidad de comunicarlal verbalmente
		Relajación	Adriana para mi la experiencia de la danza ha sido a nivel de interiorizarme mucho con respecto a mi cuerpo y conocerme, uno con el teatro no siempre esta buscando como desde el exterior hacer cosas y la danza me ha ayudado mucho como a conocer mis emociones mis sentimientos y

			<p>poder exteriorizarlos después con el teatro</p> <p>Olga a mi me gusta por es otra forma de expresarme, estás con otras personas diferentes a los de tu curso, estas recogiendo y viendo de las otras personas pues como su estilo de bailar de encontrar el movimiento, la fluidez que uno encuentre y la forma de expresar lo que uno esta sintiendo, entonces eso me parece muy rico, ese espacio como de venir a botar todo lo que uno tiene y se esta mejor dicho en la inmundia pero entonces uno viene acá, a botar todo y como que, y como que eso lo relaja a uno. Pues si como también en el manejo del cuerpo, la presencia escénica, la elasticidad, que uno va adquiriendo pues experiencia y va cogiendo esas herramientas de la danza para incluirlas en el teatro.</p>
	¿A qué carreras pertenecen?		<p>Lisa música</p> <p>Camila artes escénicas</p> <p>Fabiola morales música</p> <p>Mari artes escénicas</p> <p>Natalia alindoartes escénicas</p> <p>Ángela artes escénicas</p> <p>Adriana cansino artes escénicas</p> <p>Olga artes escénicas</p>
	¿Se relacionan las carreras con el proceso dentro del grupo?	<p>Es el enfoque de mi carrera</p> <p>Complemento</p> <p>Complemento</p> <p>Complemento</p>	<p>Mari 5:37 en realidad a mi, la danza es mi pasión, siempre lo ha sido, yo soy bailarina de ballet, también, y pues fuera de la universidad. Yo entre a estudiar ésta carrera enfocándose más en el área de la danza.</p> <p>Natalia pues a mi me gusta la danza contemporánea, por que tiene como mucha capacidad de expresión, y también para la flexibilidad me ha ayudado como complemento, sí yo estudio artes escénicas, y no mas que todo por eso, como por tener mas capacidad de expresión, como poder manejar mi cuerpo, con mas fluidez</p> <p>Olga pues si como también en el manejo del cuerpo, la presencia escénica, la elasticidad, que uno va adquiriendo pues experiencia y va cogiendo esas</p>

			<p>herramientas de la danza para incluirlas en el teatro.</p> <p>Adriana : para mi la experiencia de la danza ha sido a nivel de interiorizarme mucho con respecto a mi cuerpo y conocerme, uno con el teatro no siempre esta buscando como desde el exterior hacer cosas y la danza me ha ayudado mucho como a conocer mis emociones mis sentimientos y poder exteriorizarlos después con el teatro</p>
	¿Qué otros roles desempeñan los estudiantes a parte de bailar?	<p>Diseño y realización de escenografía, vestuario y dramaturgia</p> <p>Gestión</p>	Camila : nos dividimos en grupos, entonces algunas están en escenografía, otras están en vestuario, los otros están en gestión, otros están en dramaturgia.
Vinculación institucional	¿A qué dependencia está adscrito el grupo en la universidad?	Facultad de artes	Olga : acá hay un problema, es que primero, este grupo está separado de bienestar universitario, este es de la facultad de artes
	<p>¿El grupo es reconocido en la universidad?</p> <p>Institución</p> <p>Comunidad estudiantil</p>	No	<p>Olga : acá hay un problema, es que primero, este grupo está separado de bienestar universitario, este es de la facultad de artes y creo que eso es un problema tanto de la facultad de artes como pues de la universidad, por que obviamente al ser de la facultad de artes y como nosotros tenemos... pues somos muy poquitas personas las que entramos a artes en la universidad, entonces ahí hay un problema por que todo se lo niegan a los de artes.</p> <p>Olga : yo creo que el mayor problema es eso, que esta como cerrado el grupo a la facultad de artes, entonces nadie sabe que hay grupo de danza.</p> <p>Ángela : a parte es que no se puede dar a conocer un grupo si ni siquiera la gente sabe que hay artes escénicas.</p>
	¿Participan en eventos de la universidad?, ¿de qué manera?, ¿afecta el proceso de montaje?		

Universidad Jorge Tadeo Lozano
Directora: Mariana Cadena
Nombre del grupo: Re-danza
Obra: Barritas melcochadas de panela con trocitos de guayaba

Categoría	Preguntas	Ítem respuesta	Respuesta
Origen de la creación			
Motivación creativa	¿Qué lo motiva a crear?		
Temática	¿Se trata un tema específico?	Las relaciones	<p>Mauricio las relaciones y como cada uno a partir de su imaginario establece una relación con cada quien</p> <p>Mariana: la propuesta si son las relaciones y un poco lo que siente uno como acá cuando llega y llegan los estudiantes de diferentes ámbitos, por diferentes razones y empiezan a relacionarse, y la cantidad de relaciones que se empiezan a dar de todo tipo, hay algunos que se acercan mucho afectivamente, otros que repelen, si (...) la propuesta es básicamente vamos a trabajar sobre eso, sobre lo que pasa en el grupo.</p>
Origen de la temática	Si es así ¿Cómo se llegó a el?	Iniciativa del director	Mariana: un bosquejo que básicamente lo he decidido yo porque pues si les digo a ellos, bueno decidan ustedes qué hacer, pues a lo mejor, no digo que no pueda resultar, pero digo: por la premura del tiempo, pues como dar un bosquejo a partir del cual puedan opinar
Influencias	¿Tiene alguna influencia particular en el desarrollo de su trabajo?		
Creación de material corporal			
Punto de partida	¿A partir de qué se comienza a crear el material corporal para el desarrollo de la obra?	Material de entrenamiento	Mariana: se tenía ese material y en el momento en que se decide: hay que hacer el montaje, lógicamente porque bueno hay el festival, pues entonces uno se agarra, es una decisión de esta vez, en otras ocasiones yo no he hecho eso, entonces uno se agarra de ese material para hacer lo que tenemos ahora que es como un bosquejo, un borrador.
Metodología de creación de material	¿Cómo lo desarrolla o desarrollan?	Mimesis	<p>Mauricio pues normalmente vemos como la sugerencia de eugenio y después todos empezamos como a aportar</p> <p>Mariana: reconociendo la historia de lo que ha pasado acá, pues yo quise como empezar a adelantar trabajo y también de una situación nueva que hubo en la universidad y es que este año hubo curso de vacaciones, pero el curso de vacaciones, o sea tu puedes entrar al curso de vacaciones y no entrar al semestre siguiente. Entonces yo lo que quise hacer fue, bueno</p>

			como de todas maneras uno empieza por hacer un entrenamiento corporal, entonces quise recoger algún material de movimiento y tenerlo ahí como en conserva para cuando llegara el momento del montaje y era un material de movimiento que yo sin ninguna angustia pues lo enseñaba todos los días, porque todos los días podía llegar gente nueva. Entonces, es simplemente como enseñarles un material en que empiecen a sentir que, pues que pueden.
Ejecutante de la metodología	¿Quién o quiénes son los encargados de desarrollar el material corporal?		
Puesta en escena de la creación			
Elementos utilizados en la puesta en escena	¿Qué componentes utiliza para la puesta en escena?		
Ejecutante del diseño y la realización	¿Quién desarrolla y cómo se desarrollan estos componentes para la obra?	Director	<p>Mauricio desde la clase pasada ya estamos proponiendo que empecemos a trabajar con música, pero eugenio nos ha dicho que qué hemos pensado porque el sostiene que en la medida en que nos ponga la música nos vamos a casar con esa y eso es muy, muy probable.</p> <p>A nivel de vestuario estamos en etapa de proposiciones, cada uno hace una propuesta.</p> <p>Fernanda queríamos relacionar, bueno valga la redundancia, esas relaciones entre las personas con una receta de cocina, si, entonces cada ingrediente es distinto, pero finalmente se mezclan para dar un fruto, para producir un resultado, un plato, entonces el vestuario también tenía relación con eso, entonces por ejemplo delantales, algo que nos identificara pero también algo particular de cada uno, que cada persona se identifique.</p> <p>Mariana: es que estaba pensando que la obra puede tener el nombre de una receta...la receta es como una estructura muy fija de las cosas, pero finalmente la receta puede tener otra connotación que es esa posibilidad de muchas cosas distintas, pues se mezclan para dar un resultado que es lo que finalmente hace uno acá, no. Como mezclar muchas cosas, muchas energías, muchas intenciones, muchas personalidades y hace un montaje con todo eso.</p>
Momento de vinculación	¿En qué momento del proceso?		

Estructuración de la creación			
Metodología de estructuración	¿Cómo se estructura la obra?		
Ejecutante de la estructuración	¿Quién y de qué manera participa en la estructuración?		
Herramientas particulares	¿Se utiliza alguna herramienta en particular?		
Condiciones de trabajo			
Temporales	¿Cuánto tiempo tienen y cómo lo dividen?		
	¿Hace cuánto funciona el grupo?		
	¿Hace cuánto funciona el grupo bajo su dirección?		
Entrenamiento	¿Cuáles son los contenidos de la clase?	Manejo del espacio y el peso	Verónica ella nos da principios básicos de entrar en los espacios, de caer el peso, eh, cargar, transportar, básicamente sobre eso es que hemos trabajado
Accesibilidad	¿Cómo se entra al grupo?		
	¿Son accesibles los horarios del grupo para la comunidad estudiantil?	No	Mauricio los horarios si tal vez es lo único que es muy complejo en la medida que estamos sin créditos cada uno esta viendo una cosa distinta y sería muy jodido que nos cuadraran el horario a todos, entonces en eso yo pienso que también ha influido en que mucha gente no venga.
	¿El acceso es exclusivo para los estudiantes?	No	Mariana hoy precisamente casi la mitad no son estudiantes de la universidad, bueno lo de verónica mientras haya estudiado alguna vez en la universidad en teoría puede venir, pueden venir los empleados, los alumnos y los exalumnos. Pero puede ser problemático en la universidad en caso de que esto, por ejemplo se.... O sea yo no lo veo así, yo lo veo realmente como algo beneficioso para la universidad porque de alguna manera pues están representando la universidad, pero la universidad no lo ve así, la universidad las cuentas que hace son netamente económicas: o sea aquí hay unos estudiantes que están pagando y la universidad invierte en esos estudiantes que están pagando, básicamente la relación que hace y pues poco las universidades privadas se ponen a pensar en su responsabilidad social.
Materiales	¿Cuáles son las condiciones del espacio	Buen espacio	Mariana: es un buen espacio

	de trabajo?	Adecuado	Mauricio: a mi me parece que en términos generales el espacio es adecuado, para la cantidad que en promedio mantenemos ahí, es adecuado
	¿Cómo financian la producción de la obra?	Recursos institucionales	Mariana: si la universidad, incluso aquí a diferencia de otras universidades, por ejemplo el vestuario, históricamente, el estudiante se queda con el vestuario si lo compra la universidad, pues porque a veces también se ha hecho con cosas que los mismos estudiantes traen.
	¿Tipo de vinculación laboral del director?		
Humanas	¿Cuántos integrantes conforman el grupo?		
	¿Todos están en el mismo nivel de formación?		
	¿Qué tan estable es el grupo? (permanencia de los integrantes)	Inestable	<p>Mariana: por el ejemplo del año pasado, verónica estuvo el año pasado pero no bailo porque se salio, y de los que hay este año todos son nuevos. Nuevos de este semestre, incluso nuevos de este semestre, bueno tú estabas desde vacaciones, desde antes de vacaciones. Mauricio es uno de los casos de permanencia.</p> <p>Mauricio: yo estoy desde antes de vacaciones</p> <p>Marcela: yo estoy desde hace un mes</p> <p>Verónica: yo estaba en el taller desde el semestre pasado, Mariana, desde el año pasado incluso, Verónica: pero el año pasado no fue, Mariana: pero yo pienso que cuenta porque finalmente tu estuviste el año pasado te confrontaste mucho - perdón pues voy a hablar de lo que yo vi- con tu cuerpo, con la danza y con el movimiento y un día se fue de aquí brava porque no le salían las cosas y yo le dije: es normal que no le salgan. Usted a penas está aprendiendo. Y no volvió, y este año regreso, estuvo un semestre, después dijo que iba a dejar la carrera que se iba a la asab y ahí va y esta haciendo el preparatorio.</p>
	¿Por qué? (posibles razones o estímulos)	<p>Expresión física</p> <p>Relajación – liberación</p> <p>Gusto por el</p>	<p>Mauricio: en el caso particular mío siempre ha sido como el imaginario de lo que siento cuando tengo la posibilidad de expresar esto ... para mi la expresión física es una expresión adicional del alma</p> <p>Paula: siempre he sido una persona activa y he estado en deportes de competencia, casi siempre en deportes individuales, en tango en capoeira (...), creo que es una relajación, o sea uno esta, uno no quiere, o sea ser</p>

		<p>movimiento</p> <p>Inventar un lenguaje para poder expresar</p> <p>Conexión con uno mismo</p> <p>El trabajo del cuerpo desde el interior de uno mismo</p> <p>Conocimiento del cuerpo</p>	<p>disciplinado, como todo tan cuadrulado que la danza contemporánea nos permite liberarnos un poca más, entonces buscar esa liberación no de compromiso, sino porque lo quiero hacer, es mi cuerpo, uno a veces en lo cotidiano no se da cuenta de lo que es capaz de hacer, como es capaz de moverse.</p> <p>John: mi motivación es porque me gusta mucho el movimiento, pues también he hecho deportes, estuve en atletismo 10 años, fui corredor y la danza es, pues creo que todo es como homogéneo, todo va conectado con todo.</p> <p>Fernanda: me gusta la danza desde hace mucho tiempo, empecé haciendo folclore, es bonito pero muy limitante, entonces tiene muchas restricciones al cuerpo, es decir, tiene un lenguaje muy específico (...). Me gusta la danza contemporánea el hecho de poder a partir de ese baile y ese conocimiento, eh, inventar un lenguaje para poder expresar lo que yo quiero, entonces es como más libre en cuanto a expresión corporal que las otras danzas.</p> <p>Sayury: igual siempre me ha gustado la danza, yo empecé, hice ballet, pero siempre me parece como muy, como una dedicación fuerte, después tuve la oportunidad de hacer danza contemporánea en la asab y me gusto como uno se desconecta como con lo de afuera pero se conecta con uno mismo y como que expresa muchas cosas. Puede que uno en el baile exprese muchas cosas como tampoco, como a veces uno solo se dedique como a explorar solos movimientos, es lo que quiero hacer, me gusta la danza, quiero bailar.</p> <p>Marcela: siempre me ha gustado la danza, en el colegio estuve pues en deporte mucho tiempo (...) también había un espacio que se dedicaban al folclore y a la danza contemporánea y pues si tuve muy poco, o sea no pude compartir más hacia la danza contemporánea en el colegio, entonces aquí vi que abrían la posibilidad. Y no, me gusta muchísimo la manera en que uno trabaja el cuerpo desde el interior de uno.</p> <p>Verónica: hay dos cosas súper importante para mi, primero o sea mi interior es que no conozco aún ni un 2% de mi cuerpo, todavía siguen saliendo muchas, muchas cosas muy bonitas que he conocido de mi misma y en este espacio de la tadeo, pues que encontré, que me enamore de la danza, es especial ellos que estudian audiovisuales (...) con esa</p>
--	--	--	---

			visión de las otras carreras aportan, entonces es un trabajo grupal, me interesa el trabajo grupal.
	¿A qué carreras pertenecen?	<p>Danza contemporánea</p> <p>Audiovisuales</p> <p>Comunicación social</p>	<p>Verónica: estoy en proceso de formación de la carrera de danza. Pero estabas estudiando acá, si pero me enamore de la danza, que estabas estudiando, diseño grafico.</p> <p>Marcela: estudio audiovisuales</p> <p>Sayury: no estudio acá, estoy también formándome para bailarina, pero estudiaste acá también, no</p> <p>Yo también estudio danza contemporánea y mi nombre es fernanda</p> <p>Yo tampoco estudio acá, tu nombre es, john</p> <p>El mío es mauricio y estoy en audiovisuales acá</p> <p>Paula comunicación social, también en danza y otras danzas de acá también</p>
	¿Se relacionan las carreras con el proceso dentro del grupo?	<p>Es otro tipo de comunicación que complementa el desarrollo</p> <p>Los juegos que se podrían hacer entre la imagen y el movimiento del cuerpo</p> <p>Comunicar algo, expresar un mensaje</p>	<p>Paula: para mí la comunicación está inmersa en todo, sea la carrera que sea, la comunicación abarca todo. Creo que hemos perdido eso de los animales, del tacto con la otra persona, de la respiración, eh (...) se ha perdido el valor de la palabra del otro, todos son documentos, se ha perdido como creer en lo que expresa con su cuerpo la otra persona, entonces para mí es otro tipo de comunicación que complementa el desarrollo.</p> <p>Mauricio: yo honestamente nunca lo había intentado, ni siquiera relacionarlo con la carrera. Era un ejercicio interior de conocimiento, eso era lo primero que me interesaba. Y en este momento justo cuando me hacen la pregunta, se me ocurre oiga si porque uno no se pone uno unas camaritas acá, un cable acá, otra camarita (...) los juegos que podría uno hacer entre la imagen y el movimiento del cuerpo, haya movimiento de los dos o de uno solo, me parece que se vería bien, chévere.</p> <p>Marcela: pues igualmente no lo había relacionado tanto porque o sea uno viene, vive otro espacio de la tensión de la carrera, pero igual la danza intenta comunicar algo, expresar un mensaje, y un audiovisual también, no siempre mostrar el cliché de imagen de televisión, de una novela, no, sino que yo por lo menos trato de mostrar, si quiero mostrar la ciudad, mostrar</p>

			lo que es, no sé un bloque de cemento con la naturaleza, una unión, acá también porque lo movimientos expresan un mensaje.
	¿Qué otros roles desempeñan los estudiantes a parte de bailar?		
Vinculación institucional	¿A qué dependencia está adscrito el grupo en la universidad?		
	¿El grupo es reconocido en la universidad? Institución Comunidad estudiantil		
	¿Participan en eventos de la universidad?, ¿de qué manera?, ¿afecta el proceso de montaje?		

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Director: Fernando Ovalle
Nombre del grupo: Laberintos u.d.
Nombre de la obra: Di... ambulante

Categoría	Preguntas	Ítem respuesta	Respuesta
Origen de la creación			
Motivación creativa	¿Qué lo motiva a crear?		
Temática	¿Se trata un tema específico?	Frida kahlo	Raúl: también se está trabajando con una motivación que es frida kahlo y de todas maneras aunque hemos empezado a trabajar desde el movimiento puro, uno por allá debajo sabe que como que el trabajo es para frida kahlo
Origen de la temática	Si es así ¿Cómo se llegó a el?		
Influencias	¿Tiene alguna influencia particular en el desarrollo de su trabajo?		
Creación de material corporal			
Punto de partida	¿A partir de qué se comienza a crear el material corporal para el desarrollo de la obra?	Movimiento puro Frida kahlo	<p>Raúl: en cuanto a lo creativo acá nosotros tratamos, nosotros hacemos clase técnica y todo, pero en lo creativo tratamos de tratar todo eso que hicimos en la clase técnica borrarlo y sacar nuevos movimientos y nuevas calidades y nuevas motivaciones para el movimiento.</p> <p>Pilar: pues la propuesta de fernando es trabajar desde la calidad de movimiento que cada uno poseemos, entonces es la investigación del movimiento que cada uno tiene, que cada uno se le facilita y desde allí construimos frases de movimiento y desde esas frases de movimiento se mira que calidades de movimiento se parecen, si, quienes pueden trabajar con quienes y desde allí se va armando la obra y movimiento y pues hasta ahí vamos.</p> <p>Raúl: también se está trabajando con una motivación que es frida kahlo y de todas maneras aunque hemos empezado a trabajar desde el movimiento puro, uno por allá debajo sabe que como que el trabajo es para frida kahlo</p>
Metodología de creación de	¿Cómo lo desarrolla o	improvisación	Angélica: yo creo que en el hacer, o sea, no es ponerse primero a

material	desarrollan?		<p>pensarlo y a imaginarse y a ver el cuadro, bueno a parte de que puede ser eso de que alguien haya iniciado desde un cuadro que observo de frida, pero es haciéndolo, o sea es en la acción donde uno va descubriendo porque lado puedo ir o puedo ir sintiendo ciertas cosas, pero yo creo que es en la acción, trabajando, trabajando, y ahí es donde uno va direccionando, pues, el movimiento y la secuencia.</p> <p>Raúl: igual hay pautas, cada uno tiene una pauta, digamos, unos tienen una pauta desde el movimiento del impulso del pie, entonces todos los movimientos están dados desde los impulsos, por los gestos que produce un pie, por los gestos que produce un codo, la mano, otros la cabeza, entonces cada uno tiene como una, si una parte del cuerpo que es el motor del movimiento. Si estamos empezando desde el movimiento para llegar a algo más concreto que es frida kahlo si, pero estamos empezando por el movimiento así, creo que es el mismo método que utilizamos para la vaca ciega que partió también del movimiento puro y a medida que uno iba haciendo el movimiento iba encontrando ese movimiento hacia donde iba, como qué necesidades tenía el cuerpo, qué necesitaba mostrar el cuerpo y desde ahí se empezaba a ver que tal movimiento sugería tal acción, tal sentimiento, entonces desde ahí se empieza a formar la obra, entonces es como la misma pauta que estamos siguiendo para frida.</p> <p>Fernando director: cuando decidí yo empezar a trabajar a frida como en forma, no lo hago como desde la temática en tal, sino empiezo como a bordearla porque digamos que es un poco, es un método, hay varios, este es mi método, o digamos, es el método que estoy aplicando en este momento y es que nos alejamos un poco del tema, en este caso es un poco difícil porque los muchachos, ya ellos saben.</p> <p>Fernando director pero inicialmente cuando empezamos con frida, empecé desde un poco desde frida, pero me di cuenta que estábamos cayendo en una teatralidad y en una obviedad, en una obviedad del material que no me gusta, o sea no comparto cierta obviedad, entonces era como obvio el material, yo dije no, toca buscar, irme por otro lado, digamos en este momento prefiero perderme con secuencias, secuencias y después mirar como se arma, después ver como uno va cuadrando dúos, tríos, solos va armando equipos</p>
Ejecutante de la metodología	¿Quién o quiénes son los encargados de	Bailarines	Fernando director: en este trabajo esta más el trabajo de investigación que ellos están haciendo, y van a hacer y de hecho ya hay unas

	desarrollar el material corporal?		frases muy bonitas de movimiento, ya hay como un material, que es organizar, canalizarlo, limpiarlo, trabajarlo, pero sale un material que es de ellos y que está dirigido por mí pero que no es mi material. Fernando director: en este momento quiero que el material salga de ellos.
Puesta en escena de la creación			
Elementos utilizados en la puesta en escena	¿Qué componentes utiliza para la puesta en escena?		
Ejecutante del diseño y la realización	¿Quién desarrolla y cómo se desarrollan estos componentes para la obra?		
Momento de vinculación	¿En qué momento del proceso?		
Estructuración de la creación			
Metodología de estructuración	¿Cómo se estructura la obra?	Estructura dramaturgica	Fernando director: la idea es crear frases de movimiento componer muchas estructuras de movimiento y después vestirlas, ponerles unas músicas y tratar de canalizar todas esas frases de movimiento en una estructura dramática, primero, que dicta el cuerpo y que después uno le va acomodando vestuario, ya uno empieza a justificar un poco más como todo lo que pasa.
Ejecutante de la estructuración	¿Quién y de qué manera participa en la estructuración?		
Herramientas particulares	¿Se utiliza alguna herramienta en particular?		
Condiciones de trabajo			
Temporales	¿Cuánto tiempo tienen y cómo lo dividen?	Trabajan, incluso, en vacaciones	Cesar: con relación al tiempo, para nosotros, para la mayoría, se convierte en prioridad, este semestre no tomamos vacaciones, seguimos trabajando, vacaciones, diciembre, enero, (...) primero está bailar. Se ha convertido en una prioridad para todos, a veces sacrificamos la universidad por un ensayo, una función, es nuestra vida, pues, la familia.
	¿Hace cuánto funciona el grupo?		
	¿Hace cuánto funciona el grupo bajo su dirección?		

Entrenamiento	¿Cuáles son los contenidos de la clase?		
Accesibilidad	¿Cómo se entra al grupo?		
	¿Son accesibles los horarios del grupo para la comunidad estudiantil?		
	¿El acceso es exclusivo para los estudiantes?		
Materiales	¿Cuáles son las condiciones del espacio de trabajo?	Piso frío y duro	<p>Pilar: realmente el espacio ha sido como el karma, (...) como un reto para cada uno de nosotros y de nuestros cuerpos, porque trabajar en este piso que están viendo que puede ser contraproducente para nuestra salud, por el frío, porque es muy duro y cuando uno hace saltos si uno no dobla bien las rodillas se jode, si uno no cae bien pues sus morados, sus golpes, si, entonces también es como tener ese otro reto: tengo que hacerlo bien porque o sino me golpeo porque no es piso de madera.</p> <p>Raúl: no es un espacio propio para nosotros, para la danza, hay muchas personas que pasan como si nada ...</p> <p>Pilar: nosotros interviniendo también en un espacio público porque eso es un corredor.</p> <p>Raúl: la otra cosa que hemos ganado es conciencia de cuerpo porque acá no hay espejos (...) eso hace que uno se vuelva más conciente de su propio cuerpo</p>
		Zona de tránsito	
		Corredor público	
		Ausencia de espejos	
	¿Cómo financian la producción de la obra?		
	¿Tipo de vinculación laboral del director?		
Humanas	¿Cuántos integrantes conforman el grupo?		
	¿Todos están en el mismo nivel de formación?		
	¿Qué tan estable es el grupo? (permanencia de los integrantes)	Estable	<p>Pilar estuvo en el proceso de la vaca ciega, angélica lleva dos trabajos, marcela y cesar también con el proceso de la vaca ciega, yenser lleva 6 meses, johann lleva un año y medio, carlos lleva 4 meses, liliana estuvo en el proceso de la vaca ciega, andrea lleva 2</p>

			años, Raúl lleva un año y Luisa estuvo en el proceso de la vaca ciega.
	¿Por qué? (posibles razones o estímulos)	<p>Transformación corporal</p> <p>Un cambio en la forma de ver el mundo</p> <p>La relación con la gente del grupo y con la sociedad</p> <p>Deseo de bailar profesionalmente</p> <p>La investigación corporal y la posibilidad de comunicar con el cuerpo.</p> <p>curiosidad</p> <p>La posibilidad de acceso a un conocimiento privilegiado.</p> <p>Reto personal</p> <p>Investigación corporal</p> <p>Consolidar procesos</p> <p>Interés por el trabajo del grupo</p>	<p>Cesar: a mí lo que me motiva es el trabajo corporal, o sea el hecho de que en lo personal el cuerpo a mí me ha cambiado mucho, el hecho de trabajar con el cuerpo, tanto la forma de ver el mundo, como relacionarme con la gente del grupo y con el mundo y con la sociedad</p> <p>Cesar: respecto a creación, pues, yo trabajo, cuando creo en lo personal, trabajo a partir de una idea, de un sentimiento, muchas veces nos proponen trabajar desde el mismo movimiento en sí, también desde ideas y sentimientos porque por eso también estoy aquí, por lo que me hace sentir, por lo que me hace pensar el hecho de estar bailando</p> <p>Pilar: yo llegue al grupo porque yo quería bailar ya pues a un nivel profesional, o sea ya a un nivel de teatro, porque yo venía haciendo cosas de danza pero en academias, en diferentes talleres, en la universidad, en, bueno, y ya cuando vi la oportunidad de que Fernando, pues estaban construyendo un grupo de danza contemporánea y sabía más o menos el proceso y la gente que estaba involucrada en esto, pues también me anime y desde ahí comenzó el proceso de creación y sí, la danza es una forma de pensar y llevar la vida.</p> <p>Marcela: yo también estudié licenciatura artística y pues la relación con la carrera pienso que es muy clara, y pues desde ahí partió mi interés, pues desde la carrera misma partió mi interés por la investigación corporal, (...) pues realmente uno acá aprende que el cuerpo es un material para comunicar y es un material muy, muy enriquecedor que uno lo debe aprovechar mucho, y es como una de las cosas más importantes que he conocido con la danza, pues al estar con Fernando y con los maestros con los que he estado.</p> <p>Yenser: yo empecé prácticamente en grupos de folclore y pues desde que entré a la universidad he estado como con el interés de saber qué era la danza contemporánea, que variedades y cosas se pueden hacer con la danza, conocí el grupo, conocí a Fernando, y desde ahí he venido trabajando con todos esos procesos del rollo del cuerpo, de la investigación, ya con todo eso es pensar el cuerpo totalmente distinto a una persona independiente que no sepa o que no haga danza, entonces es agradable saber que uno puede tener ese</p>

		<p>Desarrollo del respeto y reconocimiento del cuerpo</p> <p>La oportunidad de inclusión en el proceso</p> <p>Investigación de movimiento</p>	<p>concepto como muy fuera de todo, del cuerpo.</p> <p>Johana: para mí la danza comenzó a tomar mucha importancia ya que uno tiene muchas cosas en su cuerpo, muchas, como muchas posturas y modismos que le hacen daño, todavía sigo luchando contra eso, pero entonces más que, para mí es una forma de vida, sí es algo que me da seguridad, pero más que eso, también es un reto, un reto conmigo misma y también con las demás personas.</p> <p>Carlos: llegue acá porque había escuchado los comentarios de maestros de allá (asab) sobre el trabajo de fernando y pues los procesos que se llevan acá a nivel de investigación corporal y creativa son distintos a los de allá, allá es más técnica y el trabajo investigativo con el cuerpo está muy sesgado, entonces era un poco tedioso también sólo la parte técnica, entonces llegar acá ha sido más un agrado porque es tener que desacostumbrarse y es una investigación distinta sin la técnica o incluso desde la misma técnica pero de otra manera, entonces como ese es mi interés acá, acá puedo investigar, crear lo que en la academia en algún momento se me dificulta.</p> <p>Liliana: la razón por la cual me interesó el grupo de danza contemporánea es porque: sí es cierto que en la carrera vemos todas las artes, pero eso hace que también no se consolide ningún proceso, el estar acá hace que uno pueda consolidar procesos, si en realidad esa puede ser su forma de expresión, pues hay que explotar esa forma de expresión al máximo y pues estamos en eso, en esa investigación.</p> <p>Andrea: como en tercer semestre conozco a fernando y el trabajo que viene haciendo y pues me enamoro más de la danza y pues decido hacer parte del grupo, de ahí para acá la danza me ha enriquecido todavía más</p> <p>Angélica: estoy muy enamorada porque el proceso creativo es muy, no sé, me parece que lo que fernando nos pinto desde un principio me ha gustado mucho porque es desde con lo que uno viene al mundo. 13:43 yo creo que con fernando yo he aprendido que uno hace danza con lo que esta, con lo que uno viene al mundo y eso es lo importante y hay un respeto del cuerpo desde su individualidad y</p>
--	--	---	--

			<p>desde ahí parte la creación, me parece que eso me ha ayudado mucho a conocerme como persona y a reconocermelo también como cuerpo y así mismo a relacionarme con el mundo.</p> <p>Raúl: creo que el proceso acá ha sido más que todo, como dice angélica, desde la individualidad, desde el cuerpo de cada uno, acá como que se nos ha dado la oportunidad de entrar a los que somos tiesitos, a los que estamos subidos de peso, los que, lo que no se hace en una academia, entonces es la oportunidad de corroborar que para bailar se necesita solamente un cuerpo, nada más y obviamente que el lo va haciendo bajar de peso a uno, lo va haciendo ganar elasticidad y todo, y eso se va dando poco a poco con el trabajo</p> <p>Luisa: yo siento que aquí uno tiene la posibilidad de olvidarse de la danza como se tiene ya, de subir la pierna alto, de ser delgado (...) yo pienso que eso se deja a un lado y se pasa a la investigación de movimiento y eso es lo que a mí me ha interesado muchísimo, como que yo al bailar ya tenía mis mañas, como que la técnica y no sé que, y aquí con fernando yo he tenido la oportunidad de desaprender y empezar a encontrar otras rutas de movimiento, como a investigar en mi cuerpo, como puedo hacer una danza desde solamente mi pierna, solamente mi brazo, como que esas rutas de investigación son muy enriquecedoras, es la libertad de poder hacerlo, no tener ahí un profesor que le muestre a uno como bailar.</p>
	¿A qué carreras pertenecen?		
	¿Se relacionan las carreras con el proceso dentro del grupo?	Si	Cesar: bueno la relación creo que hay toda, desde la carrera pues estamos viendo bastantes materias, o sea tocamos todas las artes escénicas, plásticas, literatura, música y creo que eso enriquece mucho el trabajo que tratamos de hacer desde la danza contemporánea
	¿Qué otros roles desempeñan los estudiantes a parte de bailar?	Gestión Producción Realización de vestuario	Pilar: hacemos gestión, Raúl: la vez pasada tuvimos unas presentaciones, con eso nos dieron unos bonos para unas telas, entonces nosotros fuimos y compramos las telas, entonces aquí habían unas personas que tenían maquina de coser en la casa y con eso nos hicimos unos pantalones, entonces si, entre nosotros mismos nos auto patrocinamos y si, hacemos nuestras propias cosas porque si nos quedamos esperando que la universidad nos de un vestuario, que nos de un pasaje, que nos de todo, pues ahí nos quedamos.

Vinculación institucional	¿A qué dependencia está adscrito el grupo en la universidad?		
	¿El grupo es reconocido en la universidad? Institución Comunidad estudiantil	Si	Pilar: eso es por conveniencia, si hay un reconocimiento de parte de bienestar, pero más que todo es por decirlo tenemos que ir a no sé, a recibir a los primíparos y el grupo de danza contemporánea, eh tenemos que ir a tal evento, el grupo de danza contemporánea, hay un reconocimiento, ya por lo menos se habla del grupo. Cesar: pero lo que pasa es que hay reconocimiento cuando hay apoyo, entonces pues es como si nada, bien ahí están, pero que sigan ahí.
	¿Participan en eventos de la universidad?, ¿de qué manera?, ¿afecta el proceso de montaje?		

Universidad Nacional
Director Soitza Javier
Nombre del grupo: Grupo Institucional de Danza Contemporánea u.n.
Nombre de la obra: La Síntoma

Categoría	Preguntas	Ítem respuesta	Respuesta
Origen de la creación			
Motivación creativa	¿Qué lo motiva a crear?		
Temática	¿Se trata un tema específico?	La enfermedad	Nadia umaña: todo eso ha partido como de una inquietud muy general, pues que fue planteada desde el principio, ¿no? Que fue la enfermedad,
Origen de la temática	Si es así ¿Cómo se llegó a el?		
Influencias	¿Tiene alguna influencia particular en el desarrollo de su trabajo?		
Creación de material corporal			
Punto de partida	¿A partir de qué se comienza a crear el material corporal para el desarrollo de la obra?	La enfermedad Sensaciones Narraciones Lecturas	Nadia umaña: todo eso ha partido como de una inquietud muy general, pues que fue planteada desde el principio, ¿no? Que fue la enfermedad, entonces, esos ejercicios de improvisación y de creación se han basado también en sensaciones y en ejercicios complementarios. Hemos hecho ejercicios descriptivos como narrando como se siente, digamos una enfermedad. Hemos leído textos también. Leímos un texto de deleuze y otros ensayos
Metodología de creación de material	¿Cómo lo desarrolla o desarrollan?	Improvisación	Nadia umaña: todo eso ha partido como de una inquietud muy general, pues que fue planteada desde el principio, ¿no? Que fue la enfermedad, entonces, esos ejercicios de improvisación y de creación se han basado también en sensaciones y en ejercicios complementarios. Oscar Javier psicólogo: yo recuerdo, hubo un ejercicio que trataba de hablar cómo era un día en el que nos sentíamos enfermos, entonces, dónde estábamos, cómo nos sentíamos y en dónde se sentía la enfermedad, cómo reaccionaban las personas que estaban alrededor suyo... después de escrito ¿pasaba algo a nivel de exploración o movimiento? Yo recuerdo que lanzó como una especie de boceto para el montaje que en una parte soitza nos decía: hagan, dramaticen, sientan la

			<p>enfermedad, entonces alguien decía un dolor de estomago y hacia ahí simula el movimiento y eso es todo, si de ahí utilizamos ejercicios para el montaje, que recuerde.</p> <p>Oscar avier economista: también como tratando de solucionar (...) algo que yo no hice, pero puso dos parejas uno tratando de apretar al otro en la pared y el otro como que trataba de salvarse y el otro como que trataba de mantenerlo en la pared. Digamos que es una situación y en la medida que se trataba de solucionar ese problema o que había esa interacción (el uno tratando de salir y el otro de mantenerlo) se creaban cosas. Si y pienso que las diversas improvisaciones han sido eso, como una problemática tratando de resolverla.</p>
Ejecutante de la metodología	¿Quién o quiénes son los encargados de desarrollar el material corporal?		
Puesta en escena de la creación			
Elementos utilizados en la puesta en escena	¿Qué componentes utiliza para la puesta en escena?	Vestuario	Soitza: les he pedido medidas ya de camisa, pantalón, zapatos.
Ejecutante del diseño y la realización	¿Quién desarrolla y cómo se desarrollan estos componentes para la obra?		
Momento de vinculación	¿En qué momento del proceso?		
Estructuración de la creación			
Metodología de estructuración	¿Cómo se estructura la obra?	Organización a partir de la observación	<p>Gabriela del sol: más que todo lo que yo he entendido que ha pasado es que a partir de ejercicios que en las clases hemos hecho y espacios que la profe soitza ha abierto de creación, también con ejercicios para eso, hemos tomado como avier ez os y esos fragmentitos los hemos unido y hemos buscado como articularlos, buscando otros nuevos que funcionan como articulantes y todo eso ha generado un todo, que es lo que tenemos ahora.</p> <p>Rodrigo estrada: creo que estamos en ese punto donde se van a empezar a disolver cosas y esperamos que se empiecen a transformar, creo que hay como una pequeña estructura ya, que la mostramos hace como una semana, pienso que esa es la estructura para empezar a traer más</p>

			material, para que se disuelva y también para que se haga consistente Oscar avier economista: yo tengo como la imagen de un río, si digamos, en principio pueden haber muchas fuentecitas separadas, pero que orgánicamente se va trazando como una especie de sendero, por donde va transcurriendo el agua, algo así es como yo vería el proceso de creación. (...) hay tantas posibilidades y al final como que se marca una ruta.
Ejecutante de la estructuración	¿Quién y de qué manera participa en la estructuración?	Directora	Rodrigo estrada: yo creo que ahí media mucho la decisión de la directora. Soitza director: si para mi es un poco difícil, es un trabajo de diseño, casi de ingeniería, para ellos es mucho más difícil saber que es lo que está pasando, pero básicamente ha sido trabajo mío tomar decisiones con respecto a esos materiales que hay
Herramientas utilizadas	¿Se utiliza alguna herramienta en particular?		
Condiciones de trabajo			
Temporales	¿Cuánto tiempo tienen y cómo lo dividen?		
	¿Hace cuánto funciona el grupo?		
	¿Hace cuánto funciona el grupo bajo su dirección?		
Entrenamiento	¿Cuáles son los contenidos de la clase?		
Accesibilidad	¿Cómo se entra al grupo?	Audición	Paola garcía fuimos a inscribirnos con una amiga, para entrar, a hacer las audiciones.
	¿Son accesibles los horarios del grupo para la comunidad estudiantil?	Si	Gabriela del sol: pues un poquito tarde, pero por algo todos podemos también, es como el único momento en el que se pueden agrupar mucha gente de diferentes carreras.
	¿El acceso es exclusivo para los estudiantes?		
Materiales	¿Cuáles son las condiciones del espacio de trabajo?	Generoso	Gabriela del sol: a mi me parece que este espacio es generoso, me parece que está bien, de pronto el piso es muy duro, pero el espacio está bien, el espacio tiene buena iluminación, buena ventilación. Laura es un espacio seguro, no es que, o por lo menos uno no siente: no,
		Piso duro	

		Iluminado Ventilado Seguro – disponible	es que hay que lucharlo con otras.... Está constituido
	¿Cómo financian la producción de la obra?		
	¿Tipo de vinculación laboral del director?		
Humanas	¿Cuántos integrantes conforman el grupo?		
	¿Todos están en el mismo nivel de formación?		
	¿Qué tan estable es el grupo? (permanencia de los integrantes)	Estable	Rodrigo estrada: estoy en el grupo, este sería el tercer año que estoy en el grupo, sin embargo no ha habido una continuidad, por lo tanto no podría decir que llevo tres años haciendo danza. Nadia umaña: estoy en el grupo desde el año pasado. Oscar avier psicólogo yo llevé tres años acá
	¿Por qué? (posibles razones o estímulos)	Por los procesos de creación, por aprender. Relación con el deporte Una amiga Aprender del grupo: compañeros y directora Gusto por la educación física y	Gabriela del sol abello: mi interés particular por estar acá en este grupo, tiene que ver, (...) más que todo con los procesos de creación que se pueden llevar a cabo partiendo de la danza y todo lo que eso implica. Pues más que todo porque no sólo es la danza en sí, sino todos los procesos coreográficos y hasta las cosas que pueda haber en los vestuarios, las estenografías, aunque de pronto uno no lo haga, de eso se puede aprender. 7:34 de ahí también partió mi interés, después de ver esa clase, (se refiere a una electiva que ofrece diseño industrial avier estrada: no recuerdo muy bien por qué ese interés, creo que vi algunas funciones de danza y hace mucho tiempo el cuerpo, tal vez, lo estuviera pidiendo y uno se negaba a escuchar, sin embargo, antes de eso jugaba football y he encontrado como unos puntos claros en donde se puede hallar la relación entre el deporte y la danza. Oscar avier economista: me incentive por la danza por una amiga, por una persona muy cercana que estuvo aquí en el grupo. Y más que todo por ella me interese en el cuento y como decía avier el cuerpo ya le

		<p>el teatro</p> <p>Hacer ejercicio, aprender sobre el cuerpo</p> <p>Gusto a partir de la observación de unas presentaciones</p>	<p>pide a uno y sigue</p> <p>Liliana martínez: estoy acá porque realmente cada día aprendo más cosas y me doy cuenta que el cuerpo es, pues me doy cuenta de muchas cosas que me enseña la profe, que me enseña cada uno de mis compañeros.</p> <p>Paola avier ez: me metí a danza contemporánea porque desde el colegio me gustaba la educación física, las obras de teatro y eso</p> <p>Oscar avier psicólogo: la motivación por la que estoy acá es porque siempre me ha interesado hacer ejercicio, en el colegio jugaba football y ya luego en la universidad pues conocí más cosas como el arte,(...) entonces, me intereso hacer danza por eso porque hago ejercicio, aprendo cosas sobre el cuerpo y trato de buscar alguna relación con la psicología.</p> <p>Paola garcía: a mi me gusto mucho porque en la semana de inducción cuando entre, hicieron una presentación y también hay una semana de danza contemporánea en septiembre (...) me gusto mucho, mucho</p>
	¿A qué carreras pertenecen?	<p>Diseño industrial</p> <p>Español y filología clásica</p> <p>Economía</p> <p>Biología</p> <p>Ingeniería mecánica</p> <p>Sociología</p> <p>Ingeniería química</p>	<p>Gabriela del sol abello soy estudiante de diseño industrial</p> <p>Rodrigo estrada estudio español y filología clásica</p> <p>Oscar avier estudio economía</p> <p>Liliana martínez yo estudio biología</p> <p>Paola avier ez estudio ingeniería mecánica</p> <p>Nadia umaña estudio sociología en la nacional y estoy iniciando otra carrera en la javeriana: literatura.</p> <p>Oscar avier yo estudio psicología</p> <p>Paola garcía estudio ingeniería química,</p> <p>Laura biología</p>
	¿Se relacionan las carreras con el proceso dentro del grupo?	<p>Por el movimiento</p> <p>No relación,</p>	<p>Gabriela del sol abello: de hecho uno para, pues, gran parte del trabajo que se hace en diseño industrial es... pues el nexo que hay entre el objeto y el hombre y en esa interacción hay movimiento (...) ahí se pude ligar</p>

		<p>complemento</p> <p>Movimiento</p> <p>Explorar una relación distinta con el otro.</p> <p>Movimiento función vital</p> <p>Transgredir la concepción temporal</p> <p>Ensanche los límites de la experiencia humana</p> <p>La observación</p> <p>Resolver un problema con ingenio</p>	<p>muchísimo con movimiento corporal, con danza, con el teatro...</p> <p>Oscar Avier: digamos que no hay mucha relación entre lo que hago y es la carrera, más sin embargo siente que es como un complemento bastante interesante. La economía es como muy racional, muy estricta, la danza es como lo opuesto</p> <p>Liliana Martínez: un ser posee movimiento, ya sea externo, en cada célula hay siempre movimiento (...) y pues yo creo que es más como explorar el movimiento que cada uno como ser humano tiene y que, o yo, como que por la vida que llevaba quizá no experimentaba otro tipo de movimiento, siempre eran movimientos muy iguales, muy cotidianos.</p> <p>Nadia Umaña: la sociología siempre está pensando al ser humano en la relación con otros y uno siempre está en relación con otros y la danza es eso también, por lo menos para mí. Es una posibilidad de explorar una relación distinta con el otro a través del cuerpo</p> <p>Y la literatura, esa relación se me hace más clara, la palabra es producto de una función vital del ser humano y tiene que ver con estos gestos que estoy haciendo, con el movimiento.</p> <p>Rodrigo Estrada: hay algo ahí también con la literatura que yo lo venía pensando desde hace un rato y es esa posibilidad que tiene: la literatura y la danza de abrir el tiempo, sí, pues de transgredir esa concepción temporal que tenemos del minuto a minuto de segundo a segundo, pues todos sabemos que 15 minutos de danza no son 15 minutos en ese tiempo del reloj y la literatura sabe hacerlo también, pues desde un verso, desde un cuento.</p> <p>Nadia Umaña: yo hace poco leí que la literatura es vital porque ensancha los límites de la experiencia humana y yo siento eso con la danza.</p> <p>Oscar Avier: yo estudio psicología, yo creo que las relaciones son muchísimas, empezando porque pues tanto la psicología como la danza tienen el mismo tema de estudio, de observación que es como las posibilidades del ser humano.</p> <p>Paola García: estudio ingeniería química, pues la relaciono porque la ingeniería en la práctica es utilizar las bases que te dan teóricas para</p>
--	--	--	---

			resolver un problema con ingenio y tal vez esa es la relación porque de alguna manera uno aquí se expresa con ingenio. Uno es creativa, saca como las mejores cosas que tiene, tal vez también las feas, y es siempre una búsqueda para idearse las cosas, para sacar una presentación para tener de un tema. Y también las bases que usamos son el cuerpo, entonces aquí lo ejercitamos, digamos, lo cuidamos, y lo exploramos para encontrar eso, para encontrar lo que queremos expresar, para encontrar una solución a un problema tal vez de uno mismo.
	¿Qué otros roles desempeñan los estudiantes a parte de bailar?	Dirigir la clase	Oscar avier: economía de pronto con el vestuario, a mi me tocó conseguir zapatos. Rodrigo estrada: hoy tengo que dar la clase yo y es mi primera clase, pues no sé, supongo que, pues estoy muy emocionado.
Vinculación institucional	¿A qué dependencia está adscrito el grupo en la universidad?		
	¿El grupo es reconocido en la universidad? Institución Comunidad estudiantil	Si	46: 30 paola garcía: no sé si tal vez sea odiosa la comparación, pero digamos la universidad le da un poquito más de énfasis a otro grupo, como es folclóricas, y bueno los invitan, no sé.
	¿Participan en eventos de la universidad?, ¿de qué manera?, ¿afecta el proceso de montaje?	Si	Laura: lo único es como lo de las presentaciones sin tener en cuenta en que momento está el proceso.

Universidad Pedagógica
Directora: Beatriz Gil Olaya
Nombre del grupo: Danza Creativa
Nombre de la obra: Distintos Solos Juntos

Categoría	Preguntas	Ítem respuesta	Respuesta
Origen de la creación			
Motivación creativa	¿Qué lo motiva a crear?		
Temática	¿Se trata un tema específico?	Cotidianidad de la universidad pública	Wendy se basa en lo que sucede en la universidad, en el quehacer universitario Raquel 22:34 la cotidianidad de la universidad. (miguel de la pública)
Origen de la temática	Si es así ¿Cómo se llegó a el?		
Influencias	¿Tiene alguna influencia particular en el desarrollo de su trabajo?		
Creación de material corporal			
Punto de partida	¿A partir de qué se comienza a crear el material corporal para el desarrollo de la obra?	Cotidianidad Vida personal Situación Música	Lorena de la cotidianidad, así como se llamo el baile, de ir caminando, entonces de ahí partimos, por ejemplo los solos vienen de improvisar primero y después buscar interiormente que quiero expresar. Raquel mirar que podemos dar, que podemos crear, a partir de lo que trae cada uno desde lo que es, desde su vida. Erica lo de la improvisación es eso, beatriz nos plantea una situación también a veces. Nos plantearon conseguir música, una canción que nos inspirara,
Metodología de creación de material	¿Cómo lo desarrolla o desarrollan?	Improvisación	Erica y es lo que hacemos en las improvisaciones, que también trabajamos eso mucho. Francisco empezamos como a trabajar en eso de la improvisación, a probar pues cosas pequeñas digamos desde la danza creativa. Lorena de la improvisación
Ejecutante de la metodología	¿Quién o quiénes son los encargados de		

	desarrollar el material corporal?		
Puesta en escena de la creación			
Elementos utilizados en la puesta en escena	¿Qué componentes utiliza para la puesta en escena?	Vestuario	Wendy pues ahí como varios diseños de los vestuarios, 21:51 se planearon 3 diseños.
Ejecutante del diseño y la realización	¿Quién desarrolla y cómo se desarrollan estos componentes para la obra?	Bailarines	Wendy también va acorde de lo que les gusta a cada uno, por eso lo diseños también
Momento de vinculación	¿En qué momento del proceso?		
Estructuración de la creación			
Metodología de estructuración	¿Cómo se estructura la obra?		
Ejecutante de la estructuración	¿Quién y de qué manera participa en la estructuración?	Director y bailarines	Raquel 20:48 cuando cada uno trajo su sólo, digamos, bueno decíamos que tal le pareció, que le falta, entonces cada uno iba mirando y le decía a esa persona
Herramientas particulares	¿Se utiliza alguna herramienta en particular?		
Condiciones de trabajo			
Temporales	¿Cuánto tiempo tienen y cómo lo dividen?		
	¿Hace cuánto funciona el grupo?		
	¿Hace cuánto funciona el grupo bajo su dirección?		
Entrenamiento	¿Cuáles son los contenidos de la clase?		
Accesibilidad	¿Cómo se entra al grupo?		
	¿Son accesibles los horarios del grupo para la comunidad estudiantil?	No	Jennifer por que los horarios me quedaban muy difíciles de cuadrar, Erika es difícil por que todos tenemos diferentes horarios, no nos podemos encontrar, nunca estamos todo el grupo.
	¿El acceso es exclusivo para los estudiantes?		
Materiales	¿Cuáles son las	Horarios	Erika el único lugar allá es el salón de los espejos o el salón de la fuerza,

	condiciones del espacio de trabajo?	cruzados	algunos salones, pero igual se cruzan también los horarios. Francisco también está el inconveniente muchas veces en los espacios no hay lugares, hasta hace dos clases estábamos ensayando en un corredor.
	¿Cómo financian la producción de la obra?		
	¿Tipo de vinculación laboral del director?		
Humanas	¿Cuántos integrantes conforman el grupo?		
	¿Todos están en el mismo nivel de formación?		
	¿Qué tan estable es el grupo? (permanencia de los integrantes)	Estable	Jennifer hasta ahorita hace unas semanas me vincule, Lorena hace como 7 meses, ocho meses. Francisco volvía a ver los carteles pegados al final del semestre pasado, Wendy yo llevo mas o menos como año y ocho meses Miguel desde marzo del 2005 Raquel desde mitad de año, julio Erika igual llevo desde julio
	¿Por qué? (posibles razones o estímulos)	Salir de la rutina Placer Gusto Aprender técnica de movimiento Vivir desde el cuerpo Conocer mi	Lorena como salir de la rutina, biología es muy encasillado, entonces como por salir de esa rutina y como para tener mas contacto con mi cuerpo, y ahora ya lo hago por placer, es muy excitante hacer esto Jennifer: desde muy pequeña me ha gustado la danza, siempre he tratado como que en cada espacio en el que estoy, vincularme a algún espacio que tenga que ver con danza Francisco hay varias, aprender otra técnica de movimiento, pues que en este caso sería la danza contemporánea, y otro pues también aprender como, como a vivir desde el cuerpo, muchas dimensiones que puede ofrecer la danza

		<p>cuerpo</p> <p>Complemento de mi vida</p> <p>Proyecto profesional</p> <p>Búsqueda de expresión</p>	<p>Wendy el conocer mi cuerpo, mis movimientos, tener esa conciencia corporal en tantas cosas como que uno a veces, respira y humm, ni se da cuenta como lo hace, entonces en como un conocimiento de mi propio cuerpo y como ese cuerpo puede comunicar, pues muchas cosas.</p> <p>Miguel a mi siempre, la música ha sido como, prefiero música por que para mi la danza es como el dibujo de la danza, y para mi la música ha sido un gran complemento en mi vida.</p> <p>Raquel primero siempre he estado en danza, folclórica, en un grupo de porras, pero digamos acá en la universidad, aparte del conocimiento del cuerpo es posible explorar otro tipo de movimiento, también hace parte de un proyecto que quiero hacer junto a la carrera, que es psicopedagogía pero desde la danza, entonces construcción del sujeto pero desde la danza</p> <p>Erika tengo problemas con lo que es la expresión, no se a veces tengo la idea aquí en la cabeza pero no la puedo expresar, y eso en la danza es fácil, como, lo que lo siente lo hace ahí.</p>
	¿A qué carreras pertenecen?		<p>Mi nombre es lorena, estudio biología</p> <p>Mi nombre es jennifer sánchez, estudio psicopedagogía</p> <p>Mi nombre es francisco javier molano, estoy estudiando licenciatura en educación física</p> <p>Mi nombre es wendy, estudio licenciatura en educación física,</p> <p>Miguel angel, estudio psicopedagogía,</p> <p>Mi nombre es raquel bibiana silva, estudio licenciatura en psicología y pedagogía,</p> <p>Mi nombre es erica patricia gómez. Yo estudio licenciatura en biología.</p>
	¿Se relacionan las carreras con el proceso dentro del grupo?	Vamos a ser maestros, necesitamos la facilidad de	<p>Lorena aquí todos vamos a ser maestros entonces necesitamos la facilidad de expresarnos a los estudiantes, de hacer un contacto como mas directo por que uno siempre tiene como esas restricciones del otro del cuerpo, pero esto me ha ayudado mas en mi vida, o sea yo he pasado por momentos en mi vida, así todos..., y este es el momento de gritar sin</p>

		<p>expresarnos</p> <p>El cuerpo está presente en cada uno de nosotros, tiene que ver con el autoestima</p> <p>Medio de desarrollo infantil</p> <p>Se trabaja con el cuerpo.</p> <p>La danza es algo que es una vivencia</p> <p>Entender lo que le está pasando al sujeto</p> <p>No se</p>	<p>necesidad de gritar si no con el cuerpo</p> <p>Jennifer relaciono de una manera natural la danza con cada una de las cosas que hago por que, considero que el cuerpo esta presente en cada uno de nosotros, en las relaciones interpersonales, que entablamos a la hora de ir a hacer una entrevista a algún empleo, en cualquier cosa esta como presente el cuerpo y como el conocimiento de ese cuerpo y como lo manejo. Y especialmente en mi carrera pues he trabajado bastantes cosas que tienen que ver como con la autoestima, que tiene que ver con trabajo específicamente con población vulnerable y con ellos hemos hecho exploraciones que también mucho que ver con el cuerpo y con la danza</p> <p>Francisco pues es muy importante la danza por que digamos la danza es como el medio para desarrollarle al niño una serie de actividades corporales, digamos se puede trabajar mucho lo que es la parte del esquema corporal la parte de aprender a vivenciar su cuerpo de una manera sana, aprender a expresar sus sentimientos.</p> <p>Wendy de hecho, prácticamente lo que es el cuerpo y el movimiento se maneja en múltiples lugares y múltiples situaciones, mas que todo pues en la educación física, que se trabaja con el cuerpo, lo relaciono en el sentido de que este espacio me ha permitido tanto conocimiento de mi cuerpo como poder manejarlo como poder sentirlo, y eso da pie, pues, empiezo con migo mismo, también puedo desarrollarlo con las demás personas.</p> <p>Miguel yo relaciono todo con todo, igual tengo esa... como esa cosmovisión obviamente que se ha venido desarrollando, entonces si, yo algo que aprendo lo tengo que relacionar necesariamente con lo que vivo, la danza es algo que es una vivencia</p> <p>Raquel yo lo relaciono, o sea, yo daba, digamos, clases de, a niños, de folclor, pero entonces habían como elementos que faltaban ahí, habían cosas que uno no entendía, de por que una niña no quiere hacer esto que lo que está pasando, por que no hace ese movimiento no quiere, entonces yo creo que parte de la psicopedagogía lo que permite es entender que le está pasando al sujeto y como esas cosas que le están pasando se ven reflejadas en lo que hace, entonces creo que de esa forma es lo que permite entender los procesos que lleva cada persona.</p> <p>Erica no se, ahorita no le he encontrado relación con la carrera por que</p>
--	--	---	--

			pues hasta ahora entre
	¿Qué otros roles desempeñan los estudiantes a parte de bailar?		
Vinculación institucional	¿A qué dependencia está adscrito el grupo en la universidad?		
	¿El grupo es reconocido en la universidad? Institución Comunidad estudiantil	No	Francisco intentar como difundir mas digamos, la parte, la danza, por que está así como muy, como muy aislada. Lorena pues toda la comunidad universitaria, pues no nos conoce, yo creo que nos conoce mas como el circulito donde uno se encuentra. Wendy pues si, a veces si se ve como esa indiferencia de los estudiantes, nosotros por lo menos hacemos tomas de espacio para mostrar lo que hacemos en la universidad y la gente mira y, ah si chévere y sigue en su cuento.
	¿Participan en eventos de la universidad?, ¿de qué manera?, ¿afecta el proceso de montaje?	Bienvenidas primiparos	Raquel 20:26 para los primiparos si lo hicimos así.

Universidad Colegio Mayor del Rosario
Director: Marybel Acevedo
Nombre del grupo
Obra: Ouutsü

Categoría	Preguntas	Ítem	Respuesta
Origen de la creación			
Motivación creativa	¿Qué lo motiva a crear?		
Temática	¿Se trata un tema específico?	Tema sonoro	Marybel: entonces empezó a surgir desde esa marimba un acercamiento a lo que es el conocimiento de los huesos, entonces digamos que el tema está enfocado, si es sonoro, vamos a tener otros objetos en el escenario que son un poco más, digamos, sencillos en su ejecución y en el movimiento, pero éste apunta a sonidos de huesos. Y le contaba un poco como es la historia de la marimba en el pacífico, que para ellos la marimba es la columna vertebral, entonces uno ver como apropián el objeto a su cuerpo y por ahí estamos.
Origen de la temática	Si es así ¿Cómo se llegó a el?	Marimba	Marybel: entonces empezó a surgir desde esa marimba
Influencias	¿Tiene alguna influencia particular en el desarrollo de su trabajo?		
Creación de material corporal			
Punto de partida	¿A partir de qué se comienza a crear el material corporal para el desarrollo de la obra?	Objeto: marimba circular Sonido de la marimba Calentamiento y preparación corporal Contenidos de la clase	<p>Paola: en principio estamos trabajando con un objeto, es una marimba, es circular, la idea es desarrollar, digamos, qué salé de ese objeto, qué puede resultar cuando yo veo ese objeto, cuando estoy vinculada con ese objeto, entonces pensando más desde lo sonoro, entonces es como pensar en cuestiones que voten también esta cuestión de lo ambiental, desde esos sonidos, para mi esos sonidos son muy de espacios naturales, entonces es como desarrollar a través de esos sonidos algunas especies de coreografías, entonces estamos partiendo de ahí.</p> <p>Paola: dentro del mismo calentamiento y la preparación corporal entonces van surgiendo como esos fraseos espontáneamente, de esos ejercicios, entonces marybel los propone pero entonces yo también los propongo, entonces se hace como una mezcla de todo eso.</p> <p>Paola: por ejemplo en la primera clase que hicimos, un material de esa</p>

			clase entonces ya lo involucramos a lo que está del proceso de montaje, entonces, tampoco es como una cosa muy establecida, también es muy aleatoria, a muy dejarse llevar a ver que esta pasando.
Metodología de creación de material	¿Cómo lo desarrolla o desarrollan?	Mimesis con intervención de contenido.	Paola: maribel trajo el objeto y yo empecé a tener un acercamiento con el objeto, pero la propuesta inicial de la marimba pues obviamente es de marybel y ya digamos con lo que a mí me represente o lo que a mí me haga sentir, eso pues ya empezamos a desarrollarlo, me parece que es conjunto, lo veo de las dos. Paola: dentro del mismo calentamiento y la preparación corporal entonces van surgiendo como esos fraseos espontáneamente, de esos ejercicios, entonces marybel los propone pero entonces yo también los propongo, entonces se hace como una mezcla de todo eso.
Ejecutante de la metodología	¿Quién o quiénes son los encargados de desarrollar el material corporal?	Directora y bailarina	Paola: dentro del mismo calentamiento y la preparación corporal entonces van surgiendo como esos fraseos espontáneamente, de esos ejercicios, entonces marybel los propone pero entonces yo también los propongo, entonces se hace como una mezcla de todo eso.
Puesta en escena de la creación			
Elementos utilizados en la puesta en escena	¿Qué componentes utiliza para la puesta en escena?	Instrumentos: marimba – palos de agua – bambúes. Vestuario Música	Marybel: vamos a tener otros objetos en el escenario que son un poco más, digamos, sencillos en su ejecución y en el movimiento, pero este apunta a sonidos de huesos. Y le contaba un poco como es la historia de la marimba en el pacífico, que para ellos la marimba es la columna vertebral. Marybel: vamos a trabajar los palos de agua, que es un juego de movilidad sonora y unos bambúes. Ese es como el pretexto plástico pero donde interviene el cuerpo. Marybel: vestuario no, ni lo hemos hablado Paola, músicas por ahí hay unas que estamos probando. Marybel: los elementos escenográficos son elementos que están ahí manipulándose en vivo, entonces para mi es un trabajo donde lo visual es visual sonoro, corporal...
Ejecutante del diseño y la realización	¿Quién desarrolla y cómo se desarrollan estos componentes para la obra?		
Momento de vinculación	¿En qué momento del proceso?		

Estructuración de la creación			
Metodología de estructuración	¿Cómo se estructura la obra?	diseño previo	<p>Paola: por ejemplo en la primera clase que hicimos, un material de esa clase entonces ya lo involucramos a lo que está del proceso de montaje, entonces, tampoco es como una cosa muy establecida, también es muy aleatoria, a muy dejarse llevar a ver que esta pasando.</p> <p>Marybel: que te diga exactamente cómo va a hacer la fusión, yo tengo como visto o articulado qué pasa, pero en el momento en que no suceda, uno no sabe, porque a veces la reglas cambian en los métodos de montaje. Yo me imagino algo muy básico, tranquilo, respiración, sonido y trabajo de columna, y ahí sería como el trabajo con paola. Digamos que las combinaciones y la parte coreográfica es lo que estamos haciendo aquí, eso ellos pues no lo podrían asumir, pero si es rico que lo vean, que lo empiecen a disfrutar desde adentro, no como público, sino como un público activo, no sé muy bien la palabra, un público activo.</p>
Ejecutante de la estructuración	¿Quién y de qué manera participa en la estructuración?	Directora y bailarina.	<p>Marybel: estamos mirando como entre las dos sacamos ese solo o ese fragmento de ella, ahora el ensamble con los otros muchachos, se esta haciendo primero con ellos, bueno lo que tú viste, que realmente es un trabajo pues muy básico, pues ellos van es por su nota, ellos van para subir promedio, tienen otro interés. Ellos tienen sesiones de calentamiento donde yo les meto un poco estiramiento, columna, pero no están aún concientes de que por ahí podemos entrar a la danza. Igual vemos algo de videos pero lo ven como ellos -los bailarines- , nosotros -los doctores, los terapeutas - que es como la mayoría de los estudiantes que están ahí.</p>
Herramientas particulares	¿Se utiliza alguna herramienta en particular?		
Condiciones de trabajo			
Temporales	¿Cuánto tiempo tienen y cómo lo dividen?		
	¿Hace cuánto funciona el grupo?	7 años	Marybel: desde el 99
	¿Hace cuánto funciona el grupo bajo su dirección?	7 años	Marybel: desde el 99
Entrenamiento	¿Cuáles son los contenidos de la clase?	<p>Contenidos técnicos</p> <p>Calentamiento</p>	<p>Paola: hacemos una serie de calentamientos, no siempre es lo mismo, digamos varias formas de calentamiento. Lo he percibido así en mi cuerpo. Entonces unas veces es como empezar esa cuestión articular, a veces es más desarticular, a veces se incluyen cosas técnicas, entonces es como una serie de elementos, varios elementos, así es como yo lo he percibido y dentro del mismo calentamiento y la preparación corporal entonces van</p>

		estiramiento Columna	surgiendo como esos fraseos espontáneamente, de esos ejercicios, entonces marybel los propone pero entonces yo también los propongo, entonces se hace como una mezcla de todo eso. Contenidos clase de sensibilización: Marybel: el ensamble con los otros muchachos, se esta haciendo primero con ellos, bueno lo que tú viste, que realmente es un trabajo pues muy básico, pues ellos van es por su nota, ellos van para subir promedio, tienen otro interés. Ellos tienen sesiones de calentamiento donde yo les meto un poco estiramiento, columna, pero no están aún concientes de que por ahí podemos entrar a la danza.
Accesibilidad	¿Cómo se entra al grupo?	Contacto con el director	Paola: fui al medio universitario y pregunte y me dijeron: eso hay audiciones y todo, entonces yo contacto a marybel directamente y llego acá
	¿Son accesibles los horarios del grupo para la comunidad estudiantil?		
	¿El acceso es exclusivo para los estudiantes?		
Materiales	¿Cuáles son las condiciones del espacio de trabajo?	Acogedor Espacio solo para ella. Piso contraproducente para el cuerpo.	Paola: en lo físico me parece lo más normal del mundo porque yo en la nacional estaba en un piso igual, y es una cosa que bueno, es un poco contraproducente para el cuerpo pero uno ya está acostumbrado, me agrada, me parece un espacio muy acogedor, muy propicio para este desarrollo y pues lo único es que llego y no encuentro aquí a nadie, entonces me cuestiono y digo que pasa, por qué nadie va a bailar porque en la nacional está así. Los salones están así, le toca bailar a uno de a grupos de a tandas, entonces acá llego y el espacio es solo para mi.
	¿Cómo financian la producción de la obra?	Recursos de la universidad	Marybel: igualmente si yo les digo se necesita vestuario, pues listo que hay que hacer, en ese sentido logístico no hay ningún problema.
	¿Tipo de vinculación laboral del director?		
Humanas	¿Cuántos integrantes conforman el grupo?		
	¿Todos están en el mismo nivel de formación?		
	¿Qué tan estable es el grupo? (permanencia de los integrantes)	Inestable	Paola: un mes

	¿Por qué? (posibles razones o estímulos)	Comunicar a través del cuerpo	Paola: mi motivación principal es comunicar, comunicar a través del cuerpo. Soy muy verbal por razones de mi carrera y quiero ser más corporal
	¿A qué carreras pertenecen?	Especialización en derecho ambiental	Paola: hago una especialización acá en el rosario en derecho ambiental porque soy abogada
	¿Se relacionan las carreras con el proceso dentro del grupo?	Derecho ambiental El desarrollo de la conciencia de la importancia de los entornos.	Paola: el derecho ambiental es un área muy nueva en el derecho que incluye no sólo como cuestiones jurídicas, lo que la gente considera como el abogado, sino como que tiene que tener muchas ramas incluidas en la esfera del conocimiento y una, bueno considero yo que la relación más importante es, cuál es mi entorno principal, mi cuerpo, este es mi entorno, este es mi entorno primario, si yo parto de la conservación de este entorno puedo cuidar los entornos como los naturales, los animales, bueno. La relación está directamente como en cuidar, en la conciencia de la importancia de los entornos como para el desarrollo de la vida y esto para mí es la vida, entonces creo que ahí está la relación.
	¿Qué otros roles desempeñan los estudiantes a parte de bailar?		
Vinculación institucional	¿A qué dependencia está adscrito el grupo en la universidad?		
	¿El grupo es reconocido en la universidad? Institución Comunidad estudiantil	No	Marybel yo creo que no hay la suficiente difusión, por parte de la universidad si hay un apoyo, ellos pues de hecho mandar a hacer esto, pues tener como ese afán de propiciar espacios, igualmente si yo les digo se necesita vestuario, pues listo que hay que hacer, en ese sentido logístico no hay ningún problema, pero ya en el momento de programar o traer cosas aquí, digamos, prefieren, por ejemplo, folclor, árabe, tango, y las funciones para el grupo casi siempre son para espacio cerrado y la universidad no cuenta con espacios cerrados.
	¿Participan en eventos de la universidad?, ¿de qué manera?, ¿afecta el proceso de montaje?		

Universidad Externado de Colombia
Directora: Marybel Acevedo
Nombre del grupo: Externado de Colombia
Nombre de la obra: Aliados

Categoría	Preguntas	Ítem	Respuesta
Origen de la creación			
Motivación creativa	¿Qué lo motiva a crear?		
Temática	¿Se trata un tema específico?	El animal que uno tiene aliado Tribus urbanas	Ángela Pimienta, se llama aliados, el aliado que uno tiene, el animal que uno tiene aliado, entonces cada uno ha ido en un proceso descubriendo que animal quiere descubrir dentro de su ser o quiere explorar desde su ser, y cada uno a tomado un animal y tiene un solo con ese animal y además una coreografía en conjunto.
Origen de la temática	Si es así ¿Cómo se llegó a el?	Por los sentidos	Fredy Rozo, recoge mucho de lo que hemos hablado, pero pasamos por muchos temas y como todavía está en proceso pues no es definido. Yo siento que está obra arranco con la obra anterior que tenía como tema el tiempo, entonces ese nos llevo a hacer una cosa con audiovisual y luego entramos con el tema de las tribus urbanas Marybel: directora inicialmente eran los sentidos ¿recuerdan? Fredy Rozo: ah los sentidos
Influencias	¿Tiene alguna influencia particular en el desarrollo de su trabajo?		
Creación de material corporal			
Punto de partida	¿A partir de qué se comienza a crear el material corporal para el desarrollo de la obra?	Pistas musicales Objetos Lecturas, teatro, rumba, diálogo	Inga la música cuando empezamos con esta coreografía es como tribal, animal Ángela pimienta empezamos con el tango Fredy rozo empezamos con un cadáver exquisito, entonces el tiempo, las tribus, los sentidos Inga improvisaciones, muchas improvisaciones, con objetos o sobre pistas musicales, pero cada uno construye una frase y hay veces las armamos, es

			<p>una creación colectiva.</p> <p>Fredy rozo lecturas, teatro, rumbas, proceso de diálogo pues normal del grupo y también la naturaleza del grupo de estos que reúne muchos universitarios que hace que entre gente, salga gente, entonces también hace que llegue alguien, pues hay que contarle... de todas maneras se va produciendo algo en el espacio.</p>
Metodología de creación de material	¿Cómo lo desarrolla o desarrollan?	Improvisaciones Mimesis	<p>Ángela pimienta: hay momentos que improvisamos con marybel, hay momentos que improvisamos solos y ahí vamos creando.</p> <p>Fredy rozo: en ocasiones marybel nos propone una coreografía y además pues marybel obviamente propone como las rutas, las bases, si, las músicas también, o sea en la medida de ella hay propuesta todo el tiempo, pero es un grupo muy abierto a lo que cada uno quiera meterle y proponer</p>
Ejecutante de la metodología	¿Quién o quiénes son los encargados de desarrollar el material corporal?	Director Bailarines	<p>Ángela pimienta: hay momentos que improvisamos con marybel, hay momentos que improvisamos solos y ahí vamos creando.</p> <p>Fredy rozo: en ocasiones marybel nos propone una coreografía y además pues marybel obviamente propone como las rutas, las bases, si, las músicas también, o sea en la medida de ella hay propuesta todo el tiempo, pero es un grupo muy abierto a lo que cada uno quiera meterle y proponer.</p>
Puesta en escena de la creación			
Elementos utilizados en la puesta en escena	¿Qué componentes utiliza para la puesta en escena?	Vestuario	<p>Ángela pimienta: pasamos una propuesta de vestuario o estábamos montando una propuesta de vestuario, pero creo que no nos hayamos con la diseñadora, lo que ella proponía no nos gusto y estamos montando cotizaciones para uniformes, sudaderas para bailar, para trabajar.</p>
Ejecutante del diseño y la realización	¿Quién desarrolla y cómo se desarrollan estos componentes para la obra?		
Momento de vinculación	¿En qué momento del proceso?		
Estructuración de la creación			
Metodología de estructuración	¿Cómo se estructura la obra?	Estructuración dramaturgica a partir de personaje	<p>Ángela pimienta: se llama aliados, el aliado que uno tiene, el animal que uno tiene aliado, entonces cada uno ha ido en un proceso descubriendo que animal quiere descubrir dentro de su ser o quiere explorar desde su ser, y cada uno a tomado un animal y tiene un solo con ese animal y además una coreografía en conjunto.</p> <p>Fredy rozo: igual uno no puede hablar por todos, cada uno está</p>

			construyendo su personaje y su visión sobre la obra, estamos como en eso, como descubriendo la obra todavía.
Ejecutante de la estructuración	¿Quién y de qué manera participa en la estructuración?	Director y bailarines	<p>Fredy rozo hay conversación, pero marybel es la directora.</p> <p>Carlos maría. Marybel es la directora, pero ella no asume el rol de coreógrafa abanderada, sino que todos, pues yo recuerdo cuando estaba en el grupo, todos, era un creación realmente colectiva porque aunque marybel dirigía, escenificaba de cierta manera o daba ciertas pautas teatrales y ponía la pieza como en conjunto porque pues ninguno de los chicos que estaban dentro del montaje tenían como un concepto coreográfico avanzado o algo por el estilo, pero por ejemplo al interior de las escenas, casi todo lo que sucedía era una decisión de nosotros.</p> <p>Marybel directora: en este momento por ejemplo fredy llegó un día con una propuesta después de hacer un taller de los talleres de flying low , entonces fredy propuso una coreografía que el grupo adopto, igual todo el tratamiento colectivo yo hago las coreografías ¿si o no? Porque ya me están diciendo que no hago nada</p> <p>Carlos maría: no, no yo no estoy diciendo que no hagas nada, pero mary no llega como a decir...yo lo percibía muy libre si, como que era de todos, así de buena será la dirección que yo no recuerdo que hubo algo como impuesto: usted tiene que ...</p>
Herramientas particulares	¿Se utiliza alguna herramienta en particular?		
Condiciones de trabajo			
Temporales	¿Cuánto tiempo tienen y cómo lo dividen?		
	¿Hace cuánto funciona el grupo?		
	¿Hace cuánto funciona el grupo bajo su dirección?		
Entrenamiento	¿Cuáles son los contenidos de la clase?	Contenidos técnicos	Diego reyes: sin embargo yo le rescato mucho a marybel y eso lo he visto comparándome con otros grupos universitarios y es que marybel si maneja mucha técnica como puntas y varias cosas. Gracias a dios se da la parte de la técnica y la parte ya de expresión como personal que es lo más importante porque cada ser humano se identifica con un arte y si no lo

			<p>siente, no lo vive, no lo hace.</p> <p>Fredy rozo: marybel no se limita al aula, marybel nos dispara mucho a ver videos de danza, a que vayamos a funciones, a que hablemos con otros bailarines, o sea nos expone al mundo de la danza, me parece fabuloso, o sea realmente cumple un rol...</p>
Accesibilidad	¿Cómo se entra al grupo?		
	¿Son accesibles los horarios del grupo para la comunidad estudiantil?	No	Fredy rozo: aquí lo importante es el proceso de aula si, yo no digo que eso no deba ser así, es importante que el proceso de aula se de porque a eso viene la gente a obtener un titulo y a desempeñarse en sociedad, pero a veces no es tan fácil para la gente, para un estudiante por muchas razones asistir a una presentación, es más frente a eso, no es porque haya un recurso importante invertido , no, si lo hay, pero a veces esa disponibilidad no es compatible con la otra parte que es la curricular, ahí es donde pueda que haya cierto choque.
	¿El acceso es exclusivo para los estudiantes?		
Materiales	¿Cuáles son las condiciones del espacio de trabajo?	Deteriorado	Inga: a mi me gusta, pero está deteriorado
		<p>Buenas</p> <p>Espacio disponible</p> <p>Hay unas barras</p>	<p>Diego reyes: pues igual el externado que en su misión tiene ser una entidad sin ánimo de lucro, pues que se vea la platica en una reinversión en los espacios físicos, pero siempre que uno va a decir no es que acá falta como más espacio de esparcimiento porque uno prácticamente vive acá, yo tengo horario desde las siete de la mañana y estoy acá hasta: ¿qué horas son? Las 9 pm. Entonces obviamente uno necesita espacios y al externado le falta mucho eso, bastante y siempre dicen: no es que tenemos una sede que queda en la p.m. que queda al norte llegando a chía, llegando a zipaquira, entonces cualquier reclamo que tu vas a hacer, no es que tenemos esa planta que queda allá para hacer deportes. Sin embargo uno con huecos de tres horas que le queda, pues sentarse por ahí en un muro a fumar, hacer malas mañas, en vez de estar haciendo un deporte.</p> <p>Carlos maría: (después de una comparación con las universidades europeas dice:) yo creo que las condiciones que hay aquí son muy buenas, a veces el piso tiene uno que otro detalle, yo diría que comprar un linóleo de una vez por todas, pero el espacio siempre está, siempre hay un espacio que no se les niega, hay unas barras, hay muchísimas cosas que uno tiene que evaluarlas como trabajar con un piso malo, con baldosa. Yo siento que el grupo de danza son consentidos por la dirección.</p>

	¿Cómo financian la producción de la obra?	recursos institucionales	Ángela pimienta: la universidad está para respaldarla y busca apoyo, así sea con otras opciones (...) igualmente siempre han estado súper flexibles a uniformes, a vestuario, si queremos salir, a apoyarnos con alguna parte de la logística, si nos toca un evento en la universidad siempre nos dan el almuerzo, nos dan el transporte, o sea ahí está el respaldo, el respaldo está. Pero como dice fredy no es una universidad enfocada para esto.
	¿Tipo de vinculación laboral del director?		
Humanas	¿Cuántos integrantes conforman el grupo?		
	¿Todos están en el mismo nivel de formación?		
	¿Qué tan estable es el grupo? (permanencia de los integrantes)	Estable	Diego reyes: yo llevo un año o creo que un poquito más en el grupo Fredy rozo: bailo con marybel desde comienzos del 94. Inga: yo entre en cuarto semestre y salí hace una año (entró más o menos en el 2002) Catalina ramírez: llevo un mes Ángela pimienta llevo desde el 2003
	¿Por qué? (posibles razones o estímulos)	Practicar una actividad extra Recomendación medica Gusto? Distensión Conocimiento de si mismo y del cuerpo Gusto	Diego reyes: al principio busque como una forma de escapar al estudio, como un deporte, como una actividad extra, pero después me involucre más de espíritu, entonces la danza logró comprometerme más allá que el simple hecho de hacer danza como deporte Fredy rozo: me fracture una pierna en los llanos y me prohibieron hacer todo tipo de deportes, entonces le pregunte al medico que qué podía hacer y me dijo baile, y por un amigo me metí, empecé a explorar la danza. Inga. Yo me metí con un combito de mis amigas, me metieron pues, llegue con ellas un día y me quede, me engancho la danza. Catalina ramírez: había aplazado el semestre, entonces, cuando volví pensé como buscar la forma como distensionarme, y también como la posibilidad de hacer más cosas en algo como de expresión, de conocimiento de uno mismo, del cuerpo.

			<p>Carlos maría: a mí me gustaba mucho la danza, siempre me gusto, desde muy niño fui como a, me interesó la danza y aunque nunca practique, o sea yo vine, mi primera clase de danza fue en este salón y no fue clase de danza sino fue ensayo enseguida, entonces para mi es, es bastante confianza la que se me dio, y de esa manera yo me tome bastante en serio también y tan en serio que yo termine siendo bailarín y no financista.</p>
	¿A qué carreras pertenecen?	<p>Administración de empresas turísticas y hoteleras</p> <p>Gobierno y relaciones internacionales</p> <p>Historia</p> <p>Finanzas</p> <p>Especialización: responsabilidad social</p>	<p>Diego reyes: estudio administración de empresas turísticas y hoteleras.</p> <p>Fredy rozo: yo termine gobierno y relaciones internacionales en el 2000.</p> <p>Inga, estudie también gobierno y relaciones internacionales</p> <p>Catalina ramírez: estudio historia</p> <p>Ángela pimienta: termine en finanzas y relaciones, voy a decir en que me especialice porque eso se relaciona más con la danza, me especialice en responsabilidad social</p> <p>Carlos maría: estudie finanzas</p>
	¿Se relacionan las carreras con el proceso dentro del grupo?	<p>Sensibilidad a la cultura</p> <p>Invencción de nuevas discursivas</p> <p>Una manera más de expresar los hechos históricos</p> <p>Las relaciones con los demás.</p> <p>Lo corporal, porque lo corporal en si es una ciencia</p>	<p>Diego reyes: yo entré al grupo cuando todavía estudiaba finanzas y realmente con ese rollo no tiene nada que ver, (...) ya después de que entre a hotelería (administración de empresas turísticas y hoteleras) pues me di cuenta de todo el enfoque cultural que tiene la carrera porque no es sólo la administración de hoteles y agencias -como la gente cree-, sino toda la parte ya de gestión cultural, entonces, pues obviamente, estar sensible a la cultura es por medio de la danza.</p> <p>Fredy rozo: independientemente de lo que uno haga como profesional en este país o en el planeta, yo creo que los tecnócratas, los burócratas, los tomadores de dediciones o los profesionales, deben tratar de explotar todas esas inteligencias y yo creo que una inteligencia que esta sub-explotada en este planeta es la corporal, que en muy buena medida es la que te abre la puerta de los sentidos, de la sensibilidad, del encuentro con el otro, no es la única vía, hay muchas vías, pero yo creo que el arte, y particularmente las artes escénicas, o sea las que involucran corporalidad, te permiten situarte de otra manera en el universo, en el espacio, frente a los otros, y eso mismo te lleva como profesional a inventarte nuevas discursivas a recrear el</p>

		humana	<p>lenguaje, y a plantearle a la gente otros modos de hacer también, me parece que es total el vínculo, pues después de que entre, se lo encontré así de una manera muy directa, muy frontal. Antes siempre pensé que el arte, la cultura, que eso debía estar presente, pero ya tenerlo incorporado en el cuerpo es otro rollo, pues no sé, vivenciar y transmitir también de otra manera, con otra propiedad, con otras palabras, con otro cuerpo.</p> <p>Inga. Creo que es un poco lo que dice fredy, pues la lectura del mundo es distinta, las relaciones son distintas, los problemas se tratan de una forma más corporal y también pasa el camino contrario: no solo la danza alimenta mi vida laboral, sino que pasa al revés, los discursos hacia la danza se vuelven más ricos, se alimentan de una cantidad de experiencias y de alguna forma pensamientos que tu adquiriste a lo largo de la carrera. Te vuelve como un discurso, pues hay un discurso.</p> <p>Catalina ramírez. Hace poco le comentaba a la profesora que he visto como elementos que es una manera más de expresar, digamos, lo que se está viviendo, los hechos históricos, lo que se vive, todo eso va muy enlazado, digamos, con mi carrera, es otra forma de expresión, entonces, como también es un elemento para dar a conocer algún acontecimiento, algún hecho, entonces si bastante.</p> <p>Ángela pimienta: la danza, parte se relaciona con mi vida y con el entorno pudiendo armar un todo, o sea la danza no solamente desde las tablas, sino va más allá. Uno puede ir bailando con el paisaje, con la gente que tiene al lado manejando espacios, leyendo, puede ir creándose un mundo aparte siendo el todo (...), y también es un momento de duración: cuando uno se encuentra con uno, con sus limitaciones, con sus habilidades, con sus destrezas, con las del otro y sobre todo le ayuda a uno mucho a las relaciones con los demás, a compartir espacios, compartir metas, que es muy difícil y por medio del lenguaje de la danza se logra muy fácil porque no hay gestos, no hay malas caras, no hay palabras porque todo fluye es con el cuerpo.</p> <p>Carlos maría: siento que el hecho de estar aquí influyó a que yo me fuera por el lado de la danza, el hecho de haber estudiado finanzas. Yo si siento que hay una relación grande entre cualquier cosa y la danza, lo que sea, y más en los procesos analíticos y académicos de, como de las ciencias humanas: ciencia política, economía, sociales, pues todo está muy relacionado en términos de lo corporal, porque lo corporal en si es una ciencia humana, y yo si creo que hoy en día todas esas cosas que aprendí</p>
--	--	--------	---

			yo en la carrera de finanzas las aplico de muchas formas para coreografiar y para bailar: cambio de oferta y demanda, en términos de ahorro de energía, en términos de un montón de situaciones, de cálculos de rentabilidad y eficiencia en ciertos movimientos y ciertas escenas, entonces creo que ese soporte analítico que me dio la carrera de finanzas de cierta manera si influyo muchísimo en mi decisión de ser no solamente un bailarín reproductor de cosas que hacen los demás, sino también un bailarín que se dedico más a la creación y no solamente a la interpretación.
	¿Qué otros roles desempeñan los estudiantes a parte de bailar?		
Vinculación institucional	¿A qué dependencia está adscrito el grupo en la universidad?		
	¿El grupo es reconocido en la universidad? Institución Comunidad estudiantil	Si	<p>Diego Reyes: el externado no tiene facultad de artes, entonces por ejemplo la facultad de artes siempre como que le da fuerza a los grupos institucionales, pues como de la danza y teatro, entonces acá son muy retro académicos, entonces la gente está muy ensimismada en las carreras, a veces ni siquiera saben que hay teatro, entonces no, a veces nos consienten pero no tanto.</p> <p>Inga: todo lo que hemos pedido se nos ha dado</p> <p>Diego reyes: a excepción de viajes, o sea nosotros nos queremos presentar y hacer una gira, entonces preferiblemente en bogotá o a más tardar a una hora de distancia, pero así que nosotros queramos viajar, que hua, no.</p> <p>Ángela pimienta: no lo que pasa es que nosotros tampoco nos hemos querido proyectar, entonces ahí si se ve la comparación con folclore, folclore si es comprometido, además que el folclore se ha hecho vender más, yo creo que ha sido cuestión de que las directivas ven en folclore algo que puede vender más. Porque está más organizado, porque se han organizado, porque hay más gente, en cambio aquí siempre somos 6 o 8</p> <p>Marybel directora: pero eso depende de la dinámica de los grupos, otros grupos han ido a santa marta, eso depende de cómo los grupos evolucionan.</p> <p>Diego reyes: sin embargo, por ejemplo en los festivales, siempre nos</p>

			<p>consienten como con una invitación como para saber en que, como está el movimiento cultural, siempre hay regalitos que se valoran.</p> <p>Fredy rozo: puede que haya voluntad política de la persona directamente encargada, o de la gente que tiene en sus manos esa responsabilidad, pero si una institución no está pensada, digamos curricularmente, o sea ya estamos hablando del diseño, del enfoque filosófico de lo que realmente mueve a la institución y hace que se monten los programas y un estilo educativo con todo un talante, si eso no está pensado con inteligencia y con estrategia y sistemáticamente, eso no se va a ver, siempre van a ser esfuerzitos, o sea recursos, buenos detalles, bueno, hay cosas que hay y que nos han permitido a nosotros bailar por años y hacer cosas chéveres y proyectarnos, o sea hay cosas, pero definitivamente uno si siente que la intencionalidad política de la institución no está en el arte, o sea eso es inherente, la intencionalidad política no contempla eso como un pilar de esta institución educativa, ni de su visión política y pedagógica para el país, ni para el planeta. Entonces, hace falta un poco de ese discurso, y ese discurso tu logras dejarlo en qué: los horarios, los profesores que se escogen, a quien se le otorga algo, a quien no, a quien se le otorga una beca, a quien no, eso es el currículo.</p>
	¿Participan en eventos de la universidad?, ¿de qué manera?, ¿afecta el proceso de montaje?		

Universidad Escuela Colombiana de Carreras Industriales
Directora: Diana Patricia Zuluaga
Nombre del grupo: Eco
Nombre de la obra: Experiencia del Pupitre

Categoría	Preguntas	Ítem respuesta	Respuesta
Origen de la creación			
Motivación creativa	¿Qué lo motiva a crear?		
Temática	¿Se trata un tema específico?	Las clases	Andrea: lo que estamos presentando mas que todo se trata sobre las clases, (...) eso lo presentamos por medio de los pupitres.
Origen de la temática	Si es así ¿Cómo se llegó a el?		
Influencias	¿Tiene alguna influencia particular en el desarrollo de su trabajo?		
Creación de material corporal			
Punto de partida	¿A partir de qué se comienza a crear el material corporal para el desarrollo de la obra?	Comportamiento personal	Luisa: nosotras tratamos es de basarnos mas o menos en como nos comportamos.
Metodología de creación de material	¿Cómo lo desarrolla o desarrollan?		
Ejecutante de la metodología	¿Quién o quiénes son los encargados de desarrollar el material corporal?	Directora y bailarinas	Andrea: al comienzo fue la profesora la que nos dijo que pasos teníamos que hacer pero después también nos dijo que nosotras podíamos aportar algo (...) en parte fue nuestros pasos, nuestra forma de pensar y también la forma de pensar de ella.
Puesta en escena de la creación			
Elementos utilizados en la puesta en escena	¿Qué componentes utiliza para la puesta en escena?	Escenografía: pupitres, vestuario, música	Andrea: eso lo presentamos por medio de los pupitres. Andrea: pues en está coreografía vamos a utilizar unos vestuarios que no los está diseñando una pues una niña, una diseñadora de acá y la música pues es la música que diana es música de ella
Ejecutante del diseño y la realización	¿Quién desarrolla y cómo se desarrollan estos componentes para la obra?	Música: selección directora. Escenografía diseño y realización por encargo	Andrea: pues en está coreografía vamos a utilizar unos vestuarios que no los está diseñando una pues una niña, una diseñadora de acá y la música pues es la música que diana es música de ella

Momento de vinculación	¿En qué momento del proceso?		
Estructuración de la creación			
Metodología de estructuración	¿Cómo se estructura la obra?		
Ejecutante de la estructuración	¿Quién y de qué manera participa en la estructuración?	Directora y bailarinas	Andrea: pues en sí, somos todas las que decidimos eso que digamos si alguien no está de acuerdo lo dice, y no siempre tiene que ser la profesora la que expresa sus reglas, nosotras también podemos expresar lo que pensamos
Herramientas particulares	¿Se utiliza alguna herramienta en particular?		
Condiciones de trabajo			
Temporales	¿Cuánto tiempo tienen y cómo lo dividen?	5	Martes de 3 a 6 viernes de 3 a 5
	¿Hace cuánto funciona el grupo?		
	¿Hace cuánto funciona el grupo bajo su dirección?		
Entrenamiento	¿Cuáles son los contenidos de la clase?		
Accesibilidad	¿Cómo se entra al grupo?		
	¿Son accesibles los horarios del grupo para la comunidad estudiantil?	Si	Andrea: los horarios muy bien, a mi me parece que son excelentes
	¿El acceso es exclusivo para los estudiantes?		
Materiales	¿Cuáles son las condiciones del espacio de trabajo?	Desarreglado, sucio, chiquito	Luisa: lo único incomodo es que nos toca llegar a arreglar el salón luisa: pues el salón a veces vive un poco sucio, Andrea: a veces hay que cambiar de salón por lo chiquito, a veces está muy sucio
	¿Cómo financian la producción de la obra?	Recursos institucionales	Luisa: si por que la universidad es la que va a dar para los vestuarios
	¿Tipo de vinculación laboral del director?		

Humanas	¿Cuántos integrantes conforman el grupo?	3	3 andrea del pilar cifuentes 7 luisa juliana cifuentes Estefanía velásquez (no estaba)
	¿Todos están en el mismo nivel de formación?		
	¿Qué tan estable es el grupo? (permanencia de los integrantes)		
	¿Por qué? (posibles razones o estímulos)	Aprendizaje, gusto. Gusto, curiosidad.	Andrea: me parece que es súper chévere estar acá por que por que uno aprende cosas mas importantes y cosas como que uno no sabia y pues a mi siempre me ha gustado teatro, danza y a mi siempre me ha gustado aprender de todo eso. Luisa: a mi principalmente por que a mi me gusta mucho el baile y cuando me dijeron que pues era una cosa distinta que uno no conocía pues eso fue lo que me motivo venir a aprender una cosa nueva.
	¿A qué carreras pertenecen?	Noveno grado educación secundaria	Andrea: yo estudio como cualquier niña... en noveno Luisa: yo también estoy en noveno, ella y yo somos compañeras.
	¿Se relacionan las carreras con el proceso dentro del grupo?	Aporta confianza Aporta confianza, relaja	Debido a que no están estudiando una carrera se pregunto por la relación entre el proceso y sus vidas. Andrea: yo mas que todo confianza en mi misma, por que yo antes era muy tímida, entonces ya ahora... ahora que, pues presentándome ante los estudiantes y hay personas que me ven entonces ya he perdido ese miedo. Luisa: pues a mi principalmente también me ha ayudado mucho en la timidez por que yo soy demasiado tímida, en estos momentos tengo una pena que... también me ha ayudado a tener más confianza en mi y que como la danza es tan relajante, yo soy una persona que vivo muy estresada en mi casa y eso ha ayudado a que yo me relaje un poquito más.
	¿Qué otros roles desempeñan los estudiantes a parte de bailar?		

Vinculación institucional	¿A qué dependencia está adscrito el grupo en la universidad?		
	¿El grupo es reconocido en la universidad? Institución Comunidad estudiantil	Si	Luisa: pues yo si creo por que pues para eso estaban cuadrando ahorita horarios para podernos presentar
	¿Participan en eventos de la universidad?, ¿de qué manera?, ¿afecta el proceso de montaje?		

ANEXO 3. Reseñas de las creaciones finales presentadas en el festival

- **El grupo de INPAHU no tiene porque no participó en el festival.**

- **Universidad de los Andes, obra: Entregar mi vuelo... Atado**

La obra se inspira en dos frases propuestas por los integrantes del grupo: “volar lo que siento para dárselo al otro” y “lo que yo quiero es que pises sin el suelo”. Estas frases despiertan gran diversidad de sensaciones e interpretaciones que se plasman en el lenguaje corporal, en este caso, a través de la danza. Así mismo nos remiten a imágenes a veces etéreas sobre nuestros ideales de vida y cómo se reflejan éstos sobre la vida cotidiana, por ejemplo, cuando tomamos decisiones guiados por el corazón más que por la razón, que es considerada como el piso sobre el cual decidimos, y por lo tanto, construimos nuestras vidas. Sin embargo, muchas veces nos sentimos atados al mundo, o a la “realidad”, que nos impide levantar el vuelo, nos quita liviandad, sujeta nuestras alas, y a pesar de nuestras luchas nos mantiene a raz de piso.

- **Universidad Javeriana, obra: Sensa**

El montaje explora algunos sentidos a través de los cuales el ser humano percibe el mundo que lo rodea, desde los más reconocidos llamados también especiales como lo son la vista, el oído y el olfato, hasta los menos conocidos como es el caso de los somáticos: tacto, termocepción (percepción de calor o su ausencia), nocicepción (percepción del dolor) y otros como equilibriocepción (percepción del balance) y propiocepción (percepción de la conciencia del cuerpo).

- **Universidad El Bosque, obra: La Matera Rota**

El proceso de improvisación y creación de LA MATERA ROTA se desarrolla a partir de diferentes motivaciones, con el objetivo de experimentar una fusión entre el trabajo interpretativo y gestual de las integrantes con la danza contemporánea como un canal de expresión y emotividad.

A partir de la composición de imágenes, el desarrollo de acciones físicas y la implementación de la gestualidad dentro de la coreografía, LA MATERA ROTA es una obra que habla con su propio lenguaje de movimientos expresivos, de la mujer que decide transgredir la rutina, cotidianidad e inercia en la cual se encuentra inmersa, para romper comportamientos y esquemas determinados en su conducta, ya sea por la sociedad o por ella misma.

Una de las más importantes motivaciones para la creación y el desarrollo de la situación, la acción y la coreografía, es el tema de la agresión física y verbal contra la mujer. La agresividad y represión de la cual diariamente millones de mujeres en nuestro país son víctimas.

El sentido de la obra mas que evidenciar y exponer este conflicto tan comúnmente mencionado en nuestros días, lo que pretende es realzar el valor, la fortaleza y libertad que cada mujer tiene palpados en su naturaleza femenina, el deseo de expresión de la libertad y anhelos que habitan en ella.

- **Universidad Jorge Tadeo Lozano, obra: Barritas Melcochadas de Panela con Trocitos de Guayaba**

En los grupos universitarios se encuentran y mezclan estudiantes con personalidades diversas, y múltiples necesidades que se deben atender. El proceso conduce a la creación de un trabajo coreográfico homogéneo que recoja las diferencias de los integrantes del grupo. Quizás por esto, o por una saturación de temas densos en la danza contemporánea, decidimos trabajar alrededor del tema culinario, y como una receta en la que el cocinero mezcla diferentes ingredientes para crear un platillo disfrutable, hemos mezclado, intereses, personalidades, opiniones y necesidades de todos para la creación de este trabajo.

- **Universidad Distrital, obra: Di... Ambulantes**

Es una pieza coreográfica que surge al combinar varias secuencias de movimiento que al tratar de solucionarlas espacialmente plantean gestos y símbolos que desde lo cotidiano nos permitan recrearlas.

DI... AMBULANTE es un trabajo sin ninguna pretensión dramática más allá de la que plantea el cuerpo, el movimiento y el espacio.

- **Universidad Nacional, obra: La Síntoma**

La Síntoma es resultado de un proceso de imaginación, experimentación y composición en torno la enfermedad, como idea de anormalidad, desorden o alteración. Todos los momentos de la obra nacen a partir de tareas de improvisación dirigida, en el camino de construcción artística algunos de los elementos encontrados han quedado fijos y otros se mantienen en el riesgo de lo espontáneo.

Para el trabajo fueron importantes también varios ejercicios de dibujo y escritura, investigaciones conceptuales, lectura de textos y videos relacionados con el tema de la obra y de la danza en general.

- **Universidad Pedagógica, obra: Distintos Solos Juntos**

Somos distintos, nos sentimos solos pero estamos juntos. Estamos cerca en la fila, en el salón de clases, en el bus, en el beso, estamos juntos en los sueños; pero somos diferentes: vemos las cosas de modos distintos, no sentimos las cosas de la misma manera, y cada uno va en soledad armando su propio relato.

Descubrir que el tiempo no es el que corre en un reloj y limita una agenda, que el otro es un cosmos, que los cuerpos no son máquinas: son perspectivas. Los movimientos son únicos e irrepetibles en cada ser. Los cuerpos forman comunidades sin palabras, escuchadas sin sonidos.

- **Universidad del Rosario, obra: Ouutsü**

Es un ejercicio de composición corporal, visual y de resonancia auditiva donde intervienen a un personaje – bailarín. Se toma como referente a Rebeca de Cien Años de Soledad (que llega a macondo con un atado de huesos de sus padres que no ha enterrado). El bailarín encuentra una ruta y desarrolla sus acciones con relación a la escenografía y a la propuesta sonora.

Rebeca está inspirada en Ouutsü, mujer chamán que asume el control de las acciones del grupo familiar, quien ordena la celebración de rituales de aspersion a los cuales deben ser sometidos los hombres; autoridad ritual para los wayúus que tiene contacto con el mundo sobrenatural a través de los sueños.

- **Universidad del Externado, obra: Aliados**

En este momento el grupo de la Universidad Externado de Colombiana participa con la obra: **ALIADOS** Esta pieza coreográfica es el resultado de conversaciones, lecturas y preguntas que aparecen en clase. Surgen posteriormente a través de procesos de reflexión escénica, buscando desde la danza una manera de comunicación diferente que despliegue otros códigos y signos de entendimiento, para descubrir en el mundo corporal algo más profundo y espiritual que nos define como parte decisiva de la sociedad.

La obra parte de la experimentación con los sentidos donde cada uno descubre en su mundo interior un paralelo con el mundo mítico hasta identificarse con su animal ancestral. Que se convierte en un refugio y una manera de contar su realidad.

- **Escuela Colombiana de Carreras Industriales (ECCI), obra: La Experiencia del Pupitre**

Con el ánimo de difundir la danza contemporánea en la Comunidad Universitaria de la Escuela Colombiana de Carreras Industriales, se consideró pertinente abordar un tema cercano a los estudiantes. Fue así como la vida en el aula, especialmente la experiencia en el pupitre, se consideró un elemento importante a través del cual desarrollar una propuesta escénica. Emociones, y posturas cotidianas han permitido hasta el momento enriquecer una propuesta de movimiento a partir de este objeto elemental en la vida estudiantil.

ANEXO 4. Historias de Vida

Diana Zuluaga

Escuela de Carreras Industriales

Profesora-Directora

Con Imago Danza - grupo adscrito a la Universidad Nacional de Colombia - División de Bienestar, se inicia mi formación en danza. Paralelo al desarrollo de mi carrera, inicio entrenamiento tres veces por semana en las tardes. Participé en diversos montajes, gran parte de ello estuvieron en el festival universitario. Fue un grupo interdisciplinario y para mí fue el encuentro con personas que con el tiempo se hicieron mis amigos. La danza era para mí en ese momento mi pasatiempo favorito y aunque fue serio no pensaba en ese momento dedicar mi vida a la danza. El grupo fue dirigido la mayor parte del tiempo por Leyla Castillo, profesora que me acercó y maravillo con la danza.

Cuando entré a danza común ya no estaba en pregrado, sin embargo participé con la compañía en varios festivales universitarios. En danza común tube la oportunidad de conocer más personas y profesores. Establecí vínculos más fuertes con los miembros del grupo y con la danza. Empecé entrenamientos diarios e incluso en un tiempo dedicaba gran parte del día a la danza. Ya no era para mí tan claro que la danza fuera tan solo un pasatiempo, y empezaba a ser la actividad que con más entusiasmo quería realizar. Después de tres años de formación y participación decido incursionar en la coreografía con mis propios amigos bailarines. Afortunadamente ellos me apoyan y así surge la Fundación Móvil, el proyecto al que desde entonces me dedico.

Ser directora del Grupo ECO de la Escuela Colombiana de Carreras Industriales, es una experiencia enriquecedora pero fuerte. La universidad no tiene carreras humanísticas y artísticas lo cual dificultaba el surgimiento de la danza. A este hecho se sumaba que la universidad había tenido un rápido crecimiento a nivel de matrículas pero la infraestructura no crecía a la par. Los docentes de bienestar utilizabamos espacios de clase para realizar nuestro trabajo, las condiciones no eran buenas. Aun así logré incentivar a algunas personas para participar en un festival universitario. Este

grupo se disolvió y en general cada semestre está uno en la tarea de convocar nuevos estudiantes. Además la labor de difusión corre a cargo del docente, tenemos que hacer carteleras, volantes y las cosas que queramos inventar para atraer estudiantes. El incentivo para los estudiantes es en parte un descuento en matrícula por su participación. Todas estas circunstancias me desmotivan.

En general la danza universitaria ha sido para mí un espacio vital. Siento que fue una fortaleza porque me permitió bailar y formarme en otras cuestiones que hoy en día son importantes para mi desarrollo. Lo que se necesita en los grupos universitarios y se que muchos más están de acuerdo es un verdadero incentivo y que las universidades se comprometan con la danza.

Diana Zuluaga

Beatriz Helena Gil
Universidad Pedagógica Nacional
Profesora Directora

Yo empecé a estudiar danza en el DICAS en Bucaramanga, esta fue una experiencia muy especial, por tratarse de un espacio público en el que nos encontrábamos niñas y jóvenes de diversas características sociales. Después estuve viviendo un año en Ginebra y estudié en una academia privada, donde en la mañana me ponía a trabajar con mujeres mayores y su interés era más de hacer ejercicio, pero el ambiente era muy agradable, pude aprender mucho.

Después inicié mis estudios en Psicología en la Universidad de los Andes, y como ya había estudiado Danza Contemporánea por más de dos años, tenía esa inquietud, de modo que busqué una oferta universitaria, en la que pudiera seguir mis estudios. Quería que fuera en universidad pues las academias tienen unos requisitos, y sobretodo una forma de realizar el estudio de la danza que no me parece tan interesante, pues se concentran mucho en los talentos visibles y casi en incentivar la competencia.

Estuve durante tres semestres en la Universidad del Rosario haciendo parte del grupo de esta universidad, allí invité a algunas compañeras de la universidad a la que yo pertenecía y hablando decidimos proponerle a la Decanatura de Estudiantes que abrieran el grupo de Danza Contemporánea; ellos nos respondieron que si conseguimos la profesora y un pequeño grupo de estudiantes interesados, podían contratar a la profesora, y así fue.

Con este grupo estuve cerca a los tres años, casi hasta finalizar mis estudios en la Universidad. En ese momento se inició el Festival Interuniversitario de Danza Contemporánea, en el que participé durante sus dos primeros capítulos como integrante del grupo de la Universidad de Los Andes. Y el grupo que inició con cinco personas, llegó a tener hasta 17 participantes que nos encontrábamos hasta cuatro veces por semana, incluyendo toda la tarde del sábado. El trabajo era sobretodo técnico y de investigación, a partir de esos elementos se creaba. Muy pocas veces

improvisábamos. Pero también se dieron ejercicios de creación que nuestra profesora-directora, Elizabeth Ladron de Guevara nos ayudaba a pulir.

Al terminar mis estudios universitarios empecé a trabajar en un colegio como profesora de danza, y después con el BeC coordinando la Escuela Exploratoria de Danza. Más adelante, en la Universitaria de Santander UDES organicé un grupo de Danza Contemporánea que dirigía. A este grupo se unieron estudiantes del programa de Psicología, del cual yo era docente, pero también estudiantes de otros programas que tenían la inquietud de continuar bailando aun cuando su formación profesional era en otro campo. Con esta experiencia estuvimos durante tres semestres.

Más adelante estuve vinculada a la Academia Superior de Arte de Bogotá, en el énfasis de danza con un proyecto para la reflexión sobre la danza como construcción social y política, pues me parecía una posibilidad para aportar a la formación de futuros bailarines profesionales, que estaban muy centrados en sus desarrollos técnicos, pero con muy poca formación humanística y social. Este ejercicio se desarrolló durante dos semestres, pero considero que por tratarse de un proyecto al margen de la formación curricular no tuvo el impacto esperado entre los estudiantes, ni el respaldo requerido de los docentes.

Finalmente, inicio una propuesta en la Universidad Pedagógica Nacional, a la que llamo Danza Creativa, con la que he estado trabajando en los últimos tres años. Este es un espacio que si bien toma elementos de la Danza Contemporánea, su énfasis es promover una vivencia más conciente de la corporalidad. Es un espacio abierto en la universidad, sin notas, ni créditos. Hemos tenido hasta 32 personas en los talleres y un grupo de 11 permanentes en el colectivo. La forma de convocar ha sido a través de correos electrónicos y afiches. Hemos participado en tres (2 o 3 no estoy segura!!!!????) Festivales Universitarios de Danza Contemporánea. Este es un espacio que se ofrece desde Bienestar Universitario pero no desde el área Cultural, sino como Formación y Desarrollo Humano, pues el área cultural no tiene los recursos para implementar una propuesta de Danza Contemporánea, y mi interés no es el desarrollo de este lenguaje exclusivamente.

Beatriz Helena Gil

Martha Echevarria Zapata
Universidad de Medellín
Profesora-Directora

Yo, siento que la danza al interior de la institución educativa, tiene fines u objetivos muy importantes, pero pasados de largo; lo digo porque mientras el resto de la comunidad educativa quiere ver logros grandes ya sea de formas, presencia del cuerpo en el escenario, etc, hacia dentro del proceso eso es lo que menos importa, lo que menos cuenta, detrás de un ejercicio, esta la experiencia de intimidarse con uno mismo, de escucharse por dentro, de volar cerca al suelo.

Para mi la danza, el trabajo corporal en la institución educativa se vuelve un trabajo de valores, de respeto, de escucha, de mirarse, de reconocerse en lo que se es como ser.

Martha Echevarria Zapata

Mariana Cadena Avila
Universidad Jorge Tadeo Lozano
Profesora Directora

Todo lo que aquí se presenta está sugiriendo siempre la posibilidad de profundizar mucho más en cada aspecto que se toca. Vale la pena decir que este es un segundo acercamiento a querer escribir sobre una experiencia vívida, y que también se hace latente a partir de cierto atrevimiento al abordar algunas perspectivas.

Siempre he considerado que la universidad es la tarea central en la configuración de un espacio comunicativo que exige permanentemente un encuentro de pensamientos, sentimientos, acciones; pues “toda institución es una red de conversaciones, y toda conversación es un entrelazamiento en el lenguajear del hacer y el emocionar” (Maturana, 2002: 226), es decir, el espacio universitario es un elemento explícito, relevante, modificable, cuestionable, es quizás un fenómeno complejo que se presta a ser objeto de investigación de los propios individuos que lo dinamizan, en el sentido de poder concebirlo como un territorio provisto de búsquedas e interacciones que se pueden producir en él, comenzando por las personas, la naturaleza de sus roles, de sus actividades, de sus conductas, rituales, disposición espacial y relación entre sus elementos: estructura, dimensiones, proporciones, forma, ubicación. Es con este sentir que entro al contexto universitario para iniciar mis estudios en pedagogía y con el ánimo de seguir cultivando mi inclinación hacia las artes, pues venía de haber estudiado diseño textil y haber hecho teatro comunitario, barrial por mucho tiempo.

Es en esta búsqueda que en el 2003 entro al Núcleo de Investigación en Danza Contemporánea y Teoría del Cuerpo, Grupo: Danza Radical¹¹³ y aquí comienza una experiencia que inicia su proceso investigativo, pedagógico y creativo al entregarse al estudio y conocimiento del cuerpo y desde allí tejer valiosas búsquedas particulares dentro de dinámicas interactivas que dan sustento a los procesos de autoconstrucción, creación y proyección mías. Desde este punto de vista esta experiencia se convierte para mí en una práctica educativa orientada hacia al Ser, esencia del individuo, es decir, al universo propio, particular en el que se quiere explorar el cuerpo a través de la

¹¹³ Espacio cultural que brinda la Facultad de Educación, como una extensión de la Lic. En Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (U.P.T.C)

conexión con la memoria física y con su esencia en el que uno se relaciona consigo mismo, con el otro, con la educación y con el mundo de los signos.

Es así, que no solo para mi, sino también para estudiantes de diferentes disciplinas de la educación pasa a ser importante observar como el funcionamiento educativo de la academia ha concebido sus procesos (a pesar del intento de una adaptación a las necesidades particulares de los individuos), donde en la mayoría de los casos el factor funcionalista y de productividad ha ocasionado la pérdida de contacto y relación del hombre contemporáneo con su naturaleza orgánica: su corporeidad y su función simbólica; ha ignorado el cuerpo, tanto en lo que corresponde a sus dinámicas internas (emociones, pensamientos, sentimientos, percepciones) como en lo que se podría considerar su capacidad de creación y transformación (como una constante) con el mundo que habita; limitando la posibilidad de acercarse a su saber y reconocerlo como un elemento de formación, comunicación y comprensión. Esto permitió plantearme una serie de preguntas que dan inspiración y profundidad al proceso de esta experiencia.

Este espacio investigativo, práctico y teórico llevó a cabo, para mi, una misión exploratoria alrededor del cuerpo, lo que permitió apreciar, en sentido abierto, el grado de importancia que esta búsqueda otorga a la manera como se desarrolla el camino hacia el reconocimiento del cuerpo a través de estrategias pedagógicas como: la observación, el ejercicio práctico, teórico y reflexivo sobre el despliegue de elementos informativos, variantes comunicativas y estructuras simbólicas del cuerpo: flexibilidad, fuerza, estética, coordinación, conciencia; lo cual conduce posiblemente a contemplar la dimensión del movimiento como un proceso humano de exploración que permita comprender las dinámicas del tejido del cuerpo: expresiones, interacciones, sentires, imaginarios, simbologías, para luego establecer algunos soportes teóricos y filosóficos que permitieran discernir y comprender las relaciones dadas entre las diferentes dimensiones del individuo: físico, mental, emocional y espiritual.

Esta misión exploratoria también implicó un acercamiento honesto a los espacios que entraba a habitar: El contexto universitario, la pedagogía y el Núcleo de Investigación en Danza Contemporánea y Teoría del Cuerpo, Grupo: Danza Radical. Por que poco a poco aprendí que los espacios están relacionados con la manera como

son percibidos, como se les designa, como se les describe, como se les distingue, como se le construye; y en este sentido la interacción que uno pueda tener con su entorno mide el grado de adquisición y apropiación del espacio que habita, partiendo que dentro de un espacio sentimos, conocemos, nos movilizamos, nos comportamos, pensamos y de este modo quizás podamos hablar de un espacio construido, natural y humanizado que actúa a través de sus propias características y estímulos que no le permiten ser jamás neutro; digo esto, porque para mí fue y es muy importante amar lo que uno hace y como lo hace, porque aquí es donde empieza a sembrarse grandes virtudes como la voluntad, la disciplina, la perseverancia, la paciencia, LA ENTREGA.

Mariana Cadena Avila

Sara Cecilia Alba Vergara
Universidad Politecnico Grancolombiano
Profesora Directora

Desde el año 1997 hasta 1999 estudié con el bailarín y coreógrafo Costarricense Humberto Canessa y hace parte de la Fundación LINCE (laboratorio interdisciplinario del cuerpo y la escena) dirigida por el maestro Canessa.

En el año 2000 bailé en Colombia con la Corporación Ballet Experimental Contemporáneo dirigida por Eugenio Cueto.

Octuve el grado como bailarina de danza contemporánea en junio del año 2005 de la Escuela ArtEZ Hogeschool voor de Kunsten Arnhem, en Holanda. Allí estudié durante 4 años Ballet clásico, Danza moderna (técnica Graham y Cunningham), Danza contemporánea, Modern Jazz, Partnering, Improvisación y composición y Teatro, entre otras.

Durante la estadía en Europa participé en algunos proyectos de danza con compañías como “Canvas Performing Arts” y baila en Alemania y Holanda. También hice una pasantía con la Compañía “Provisional Danza” dirigida por la maestra y coreógrafa Carmen Werner.

Al regresar a Colombia en el año 2005 trabajé como bailarina y profesora independiente hasta ahora. En el año 2007 trabajé con el grupo “Nautilus Danza Contemporánea” dirigido por Carlos Martínez en la obra dirigida por Edgar Laiseca “Allá adentro”.

Actualmente he iniciado un grupo de exploración junto con Emilsen Rincón y estamos trabajando en una pieza nueva, que saldrá para principios de este año. Además hago parte de un grupo de trabajo que investiga sobre el tema de la guerra y la fiesta en Colombia liderado por Sara Regina Fonseca, bailarina Colombiana radicada en Suecia y por la Corporación BeC. Este proyecto se articula, a su vez, con un trabajo de intervención social con la Corporación Nuevo Arcoiris dirigida por León Valencia

Sara Cecilia Alba Vergara

ANEXO 5. Cuestionario guía usado en entrevistas y grupos de discusión

Diseño preliminar del cuestionario guía que se emplearía en la entrevista semiestructura y en los grupos de discusión.¹¹⁴

Origen de la Creación

Motivación Creativa	¿Qué lo (a) motiva a crear?
Temática	¿Se trata un tema específico?
Origen de la temática	Sí es así ¿Cómo se llegó a él?
Influencias	¿Tiene alguna influencia particular en el desarrollo de su trabajo?

Creación de Material Corporal

Punto de Partida	¿A partir de qué, se comienza a crear el movimiento corporal para el desarrollo de la obra?
Metodología de creación de Material	¿Cómo lo desarrolla ó desarrollan?
Ejecutante de la Metodología	¿Quién o quiénes son los encargados de desarrollar el movimiento corporal?
Herramientas Utilizadas	¿Se usa alguna herramienta en particular para desarrollarlo?

Puesta en Escena de la Creación

Elementos Utilizados en la Puesta en Escena	¿Qué componentes de la puesta en escena (música, escenografía, utilería, vestuario, luces, etc.) son importantes para usted en el desarrollo de la obra?
Ejecutante del Diseño y la Realización	¿Quién desarrolla y cómo se desarrollan estos componentes para la obra?
Momento de Vinculación	¿En que momento del proceso?

Estructuración de la Creación

Metodología de Estructuración	¿Cómo se estructura la obra?
Ejecutante de la Estructuración	¿Quién y de qué manera participa en la estructuración?
Herramientas Particulares	¿Se utiliza alguna herramienta en particular?

Condiciones del Proceso

Temporales	¿Cuánto tiempo tienen y cómo lo dividen? (anual, semestral, mensual, y diariamente) ¿Cuál es el número aproximado de funciones en el año?
Accesibilidad	¿Cómo se entra al grupo? y ¿Por qué? (posibles razones o estímulos)
Materiales	¿Cuáles son las condiciones del espacio de trabajo?, ¿Cómo financian la producción de la obra?
Humanas	¿Cuántos integrantes conforman el grupo?, ¿A qué carreras pertenecen?, ¿Qué tan estable es el grupo? (permanencia de los integrantes)

¹¹⁴ Este diseño se usó como punto de partida, pero la practica de las entrevistas y grupos de discusión propusieron algunas alteraciones a las preguntas y el orden en que se hicieron.

ANEXO 6. Relación de Tablas

Tabla 1. Dependencia de la universidad a la que se circunscriben los grupos de danza contemporánea	Pág. 131
Tabla 2. Tiempos de ensayo	Pág. 136
Tabla 3. Relaciones de los Estadios	Pág. 157
Tabla 4. Puntos de Partida de los Procesos	Pág. 158
Tabla 5. Elementos de la puesta en escena	Pág. 165
Tabla 6. Estadio vs. Ejecutante	Pág. 168
Tabla 7. Otros roles	Pág. 170
Tabla 8. Origen de la temática y temática según entrevistas	Pág. 175
Tabla 9. Origen de la temática y temáticas de los grupos de discusión	Pág. 175
Tabla 10. Metodología de Creación de Material Corporal en entrevistas	Pág. 176
Tabla 11. Metodología de Creación de Material Corporal en grupos de discusión	Pág. 176
Tabla 12. Metodología de Estructuración según entrevistas	Pág. 186
Tabla 13. Metodología de Estructuración según grupos de discusión	Pág. 186
Tabla 14. Sentido del Proceso vs. Sentido de la Reseña	Pág. 188
Tabla 15. Pretensiones de Representación	Pág. 190