



Universidad Nacional

Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA)

Escuela de Danza

Maestría Profesional en Danza con Énfasis en Formación Dancística

Sistematización de la práctica pedagógica

**LA DANZA DE LO POSIBLE EN LA ERA DE LA INSURGENCIA**

**Perspectivas para la Pedagogía en Danza en Latinoamérica**

**desde un enfoque Socio Cultural, Colombia**

Yannai Kadamani

Fonrodona

2023

## ÍNDICE DE CONTENIDO

ÍNDICE DE CONTENIDO	2
ÍNDICE DE TABLAS	4
ÍNDICE DE FIGURAS	4
RESUMEN	5
PRELUDIO	6
LA DANZA DE LO POSIBLE EN LA ERA DE LA INSURGENCIA	9
CONTEXTO	11
LOS ROSTROS DE LA INVESTIGACIÓN	13
MAPA DE SISTEMATIZACIÓN	14
OBJETIVO	14
OBJETO	14
EJE	14
CAPÍTULO I. RECONSTRUCCIÓN DEL PROCESO VIVIDO	15
ACERCA DE LA CONSTRUCCIÓN DE CONOCIMIENTO COLECTIVO	15
PRIMERA FASE - SESIONES 1 – 2 - 5 – 6 – 12 - 14	16
SEGUNDA FASE – SESIONES 3- 4- 7- 8 - 9	20
TERCERA FASE SESIONES 3 – 4 – 5 – 6 – 7 – 11 -13	23
CAPÍTULO II. SÍNTESIS INVESTIGATIVA – ANÁLISIS INVESTIGATIVO	28
CRÍTICA A LA PEDAGOGÍA EN DANZA EN LATINOAMÉRICA	28
PEDAGOGÍA DE LA MEMORIA COLECTIVA	34
GENEALOGÍA DE LA DANZA EN LATINOAMÉRICA – GENEALOGÍA DEL	

	3
MOVIMIENTO	40
EL MERCADO SIMBÓLICO EN LA PEDAGOGÍA EN DANZA	45
LA DANZA DE LO POSIBLE, -EL MEZTIZAJE EN DANZA COMO HECHO ÉTICO- ESTÉTICO	54
RESUMEN DE LOS PRINCIPIOS PARA UN MÉTODO PEDAGÓGICO EN DANZA EN LATINOAMÉRICA	59
LA DANZA DE LO POSIBLE COMO UNA EPISTEMOLOGÍA DEL SUR	60
CAPÍTULO III. CONCLUSIONES SIN CONCLUIR	65
CAPÍTULO IV. ESTRATEGIA DE COMUNICACIÓN	69
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	70
APÉNDICES	72
Apéndice A. Carta de aprobación de la persona filóloga	72

## ÍNDICE DE TABLAS

<b>Tabla 1</b> Técnicas de Tierra .....	25
---	----

## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> Formación organizativa CdDC y CDR .....	8
<b>Figura 2</b> Los rostros de la investigación.....	13
<b>Figura 3</b> La Trilogía del Despojo.....	19

## RESUMEN

Este trabajo expone el proceso de formación en danza LA DANZA DE LO POSIBLE EN LA ERA DE LA INSURGENCIA, una apuesta que comprende abordar la dimensión sociocultural, epistémica y política de la danza en Colombia y en Latinoamérica, desde una reflexión crítica sobre la formación, creación e investigación cultural desde estos territorios.

Se busca proponer y argumentar bases para un método pedagógico en danza en Latinoamérica que adopte una postura crítica frente a su pasado, desde una relectura y reapropiación de una historia fragmentada y de una tradición desestimada, pero, además, desde el reconocimiento de una tradición viva, un presente mestizo y una mixtura simbólica y técnica en Danza.

Palabras Clave: Latinoamérica, danza, pedagogía, cuerpo, tradición, folklor, contemporaneidad, memoria, genealogía, mestizaje.

## PRELUDIO

La experiencia descrita y reflexionada en este trabajo tiene sus bases en mi proceso de aprendizaje e inmersión con el grupo Cámara de Danza Comunidad<sup>1</sup>, desde el año 2018, y posterior a formar parte de la creación-investigación *La Danza Inmóvil* (Memoria del despojo).

Cámara de Danza Comunidad es un grupo colombiano fundado y dirigido desde el 2009 por el Maestro José Luis Tahua; desde sus inicios, han desarrollado procesos de formación, investigación y creación orientados hacia lenguajes propios del territorio. Para el año 2012, gracias al proceso de investigación del director Tahua, se gesta el Colectivo Danza Región, quienes establecen una línea de trabajo que integra lenguajes y técnicas de danzas tradicionales colombianas, en relación con códigos de otros sistemas<sup>2</sup>, de lo cual emergió una gramática que ha posibilitado una nueva *narrativa del cuerpo* contemporáneo generado desde sus realidades de contexto.

Dentro del proceso de creación-investigación del Colectivo Danza Región, se crean las dos primeras obras del tríptico **EL MAR DE LA OSCURIDAD: 1. Combate de Negros en un Sótano por la Noche** (2015), **2. El Bosque de los Huesos** (2018); trabajos que empiezan a vislumbrar lo que a lo largo de sus investigaciones el maestro Tahua ha denominado **TRADICIÓN CONTEMPORÁNEA EN DANZA**<sup>3</sup>. Este concepto se irá abordando y clarificando a lo largo de la investigación-reflexión de esta sistematización, pues supone

---

<sup>1</sup> El grupo en cuestión ha desarrollado bases fundantes y teorías del cuerpo, movimiento y la danza desde su año de fundación (2009), y -actualmente- trabaja desde el Macroproyecto **Danza Poder (Práctica y Pensamiento desde un Lugar en Latinoamérica)**.

<sup>2</sup> Variaciones de Kung Fu, técnicas de tierra, etc.

<sup>3</sup> Es un concepto que se desarrolla y cobra la figura de epistemología crítica en la investigación denominada: *La Tradición Contemporánea en Danza - un debate sobre nuevas emergencias epistemológicas- 2017*, en donde se discurre sobre una pregunta fundamental: *¿Cómo se inscribe la Tradición de Danza en la Contemporaneidad de nuestro territorio?* (p. 6).

considerar ciertas controversias y debates entre las categorías de Tradición y Contemporaneidad<sup>4</sup>, así como entender diferencias entre las nociones de Danzas Tradicionales – Danzas Folclóricas<sup>5</sup>.

En la búsqueda de Cámara de Danza Comunidad y del Colectivo Danza Región, se apela a una danza tradicional viva, generando procesos de investigación, creación y formación que estudien, indaguen, reconozcan y proyecten el capital simbólico de la danza latinoamericana<sup>6</sup>.

Por su parte, el laboratorio LA DANZA DE LO POSIBLE EN LA ERA DE LA INSURGENCIA se presentó como una apuesta pedagógica para continuar el camino de acción-reflexión crítica que Cámara de Danza y el Colectivo Danza Región han desarrollado en torno a la danza latinoamericana. Por lo anterior, este taller se llevó a cabo dentro del marco de creación del tercer trabajo de la trilogía El Mar de la Oscuridad, denominado LA DANZA INMÓVIL, Memoria del Despojo.

---

<sup>4</sup> Dos conceptos que en distintas disciplinas del conocimiento han entrado en aparente dicotomía, pero que en esta investigación se abordará desde lo planteado por el maestro Tahua (2017) “La tradición corresponde al viaje de la palabra que desde un concepto ampliado puede extenderse al viaje de un texto físico, tramas de un constructo social, (...) la naturaleza misma de la tradición obliga a adoptar distintas investiduras de acuerdo con las épocas, y coyunturas sociales, políticas, económicas. En este orden de ideas, el lenguaje, las creencias, las prácticas, poseen un grado de plasticidad estructural que posibilita la transformación de los vocablos de origen sin traicionar la tradición.” (pp. 11-12).

<sup>5</sup> Es común que estos dos conceptos se utilicen indistintamente sin ningún tipo de diferenciación; sin embargo, en esta investigación, se reconocen discrepancias de orden estético, político y filosófico.

<sup>6</sup> Tesis en proceso de desarrollo por parte del maestro José Luis Tahua Garcés.

**Figura 1***Formación organizativa CdDC y CDR**Nota.* Elaboración propia (2022).



## LA DANZA DE LO POSIBLE EN LA ERA DE LA INSURGENCIA

Lo que ha motivado esta sistematización es el profundo reconocimiento del saber histórico, ideológico y simbólico que América Latina posee en sus danzas<sup>7</sup>; saberes que en los procesos formativos han sido relegados por idearios clásicos y modernistas que aún ocupan un lugar central en los programas académicos de danza en Colombia.

Para los tiempos, consideramos imprescindible reconceptualizar las bases pedagógicas de danza en Latinoamérica, cuestionando y reflexionando críticamente las implicaciones e influencias que tuvo la danza moderna en los programas académicos y en los procesos de enseñanza-aprendizaje en Colombia, y que han tenido preeminencia en desarrollo de metodologías, modelos y métodos adecuados para los cuerpos de estos territorios.

Por lo anterior, se identifica y se plantea la necesidad de construir bases metodológicas para la formación en danza, que profundicen y partan de lenguajes tradicionales, que en el cruce con nuevas informaciones generen narrativas contemporáneas, resignificando los cuerpos de los danzantes, generando danzas que se instalen en un presente creativo, ampliando nuestros horizontes de sentido, defendiendo unos modos de vida y de movimiento que responden a unas expectativas y aspiraciones situadas, y -sobre todo- reivindicando una tradición contemporánea en danza.

De esta manera, lo que esta sistematización pretende es exponer los inicios de una ruta alternativa en pedagogía de danza en Latinoamérica<sup>8</sup>, ordenar, tentativa e incipientemente, *principios de un método pedagógico*, que se enfoque en reconocer y potencializar las diversas

---

<sup>7</sup> Si bien, es un proceso que se desarrolla en territorio colombiano, se perfila como un estudio de caso que puede orientarse hacia una lectura generalizada del panorama y situación de la danza en América Latina.

<sup>8</sup> Dicha ruta encuentra sus bases en mi acercamiento y aprendizaje a los procesos de formación en Cámara de Danza Comunidad (CdDC), cuyo corpus práctico teórico se evidencia en el desarrollo La Danza Inmóvil, memoria del despojo.

técnicas que poseen las danzas en los territorios latinoamericanos<sup>9</sup>; lo que puede situarnos en un ejercicio decolonial del cuerpo y la danza.

Es importante mencionar que este proceso se deriva de la práctica pedagógica en el marco de la Maestría en Danza con Énfasis en Formación Dancística. La UNA siempre se presentó como un espacio crítico para indagar sobre inquietudes respecto a la pedagogía en danza en Latinoamérica, promoviendo el pensamiento reflexivo y las prácticas decolonizantes en proceso de enseñanza-aprendizaje de estos territorios.

---

<sup>9</sup> No partimos de una lectura homogenizante de la danza en Latinoamérica, por tanto, no se pretende establecer un único método pedagógico, sino, por el contrario, proponer una base pedagógica que priorice el reconocimiento y el trabajo a partir de las diversas técnicas que posee cada territorio latinoamericano, es decir, hablamos de un método situado para el caso en Colombia.

## CONTEXTO

Las expresiones culturales en las que se inscriben los danzantes de la región del Urabá constituyen un acervo de conocimiento indígena y africano, que, en un cruce orgánico y constante diálogo, han creado una identidad que se manifiesta en la particularidad de su música, de sus cantos y sus danzas; por tanto, podemos hablar de unas maneras de pensar, decir y sentir propias del territorio colombiano, sin embargo, desde una breve enunciación histórica, atendiendo a los procesos de colonización, al proyecto de la modernidad y al actual sistema capital, distinguimos grandes virajes históricos que han influenciado esos modos y maneras de decir, permeándose por los ecos de una modernidad europea, afectando directamente los modelos pedagógicos culturales, los cómo y los qué de los procesos de enseñanza-aprendizaje en danza.

En ese sentido, los procesos pedagógicos en danza latinoamericana afro-indígena en Colombia se encuentran en un punto de tensión histórica en donde se identifican dos fenómenos relevantes para esta investigación: 1. se inclinan por enseñar, repetir y reproducir técnicas y estéticas importadas y 2. se desarrollan dentro de marcos folclóricos que determinan estéticas añejas disfrazadas de patrimonialidad, lo cual, desde esta mirada, les impide un desarrollo vivo en la contemporaneidad.

Sumado a lo anterior, la realidad de los habitantes afrocolombianos del litoral pacífico se destaca por la violencia que azota al país; las negritudes de esta región se ven envueltas en conflictos armados por parte de grupos legales e ilegales que transgreden el territorio y vulneran la vida de los integrantes de la comunidad.

Por su parte, en línea con el interés de esta investigación, aparecen los procesos pedagógicos en danza, como encuentros que lideren expresiones comunitarias, permitiendo la

congregación, legitimación y reivindicación de una identidad diversa fuera de la opresión estética y la violencia epistemológica.

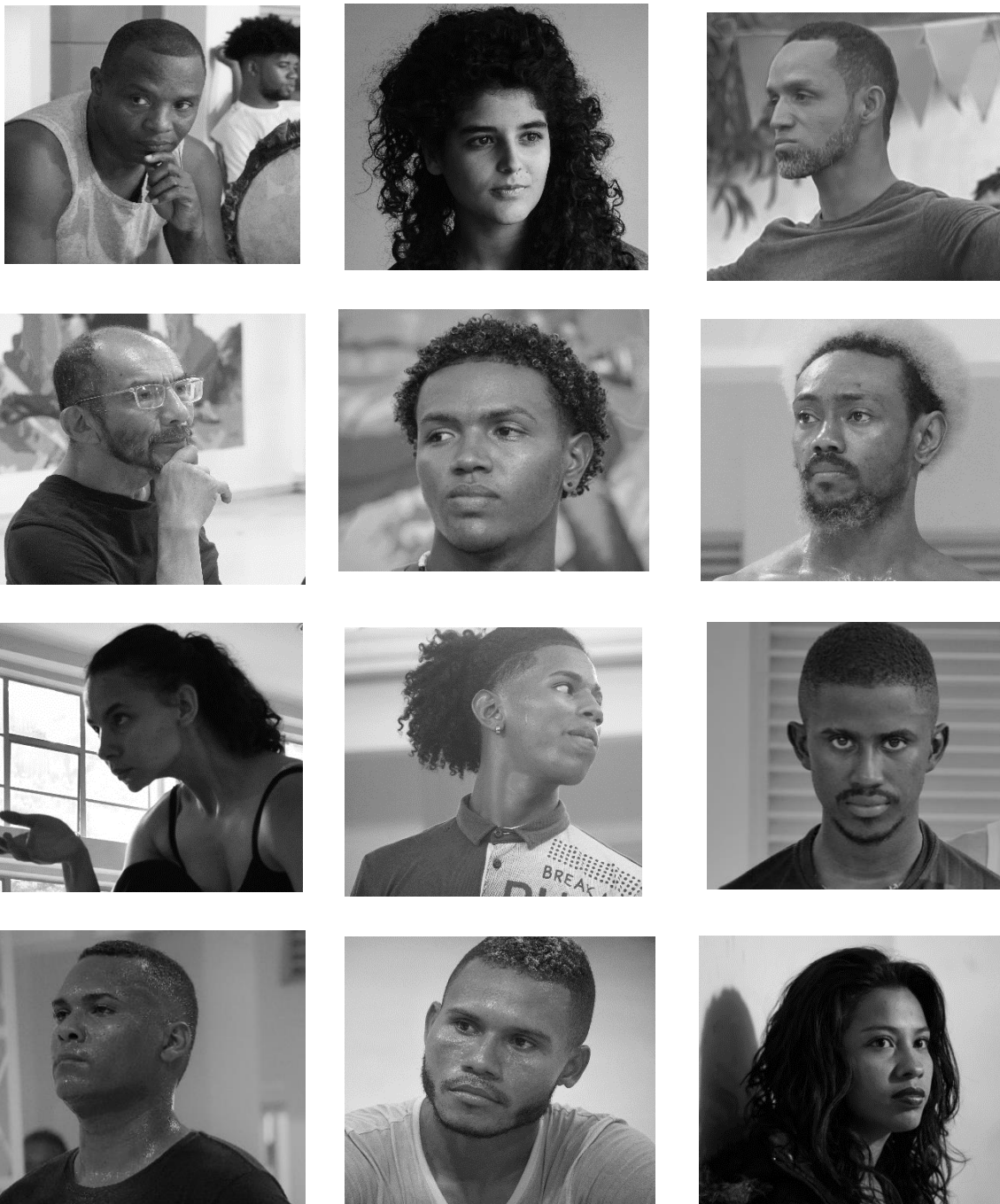
Ahora bien, en función de lo planteado, La Danza de lo Posible busca sensibilizar y mitigar los hechos expuestos, de violencia armada y simbólica, nacional e internacional, generando un espacio para la práctica y reflexión cultural afro-indígena en Colombia, desde la relación del individuo con su memoria simbólica y sus danzas como poder social y político, a fin de reconstruir comunidad e identidad latinoamericana.

En adelante, se apuesta por trabajar desde la sensibilización histórica, reapropiación y desarrollo cultural, que reconozca y defienda la danza como poder identitario, como práctica viva y documento histórico en movimiento.

## LOS ROSTROS DE LA INVESTIGACIÓN

**Figura 2**

*Los rostros de la investigación*



*Nota.* Aporte de la investigadora (2022).

## MAPA DE SISTEMATIZACIÓN

### OBJETIVO

Realizar un análisis crítico reflexivo sobre el reconocimiento y desarrollo de una danza contemporánea en América Latina, para la exposición de principios de un método pedagógico en danza que profundice en los saberes latinoamericanos.

### OBJETO

Laboratorio de formación-creación con danzantes de entre 18 y 36 años de edad de la ciudad de Bogotá y del Urabá antioqueño en Colombia, durante 17 sesiones en febrero y abril del 2022.

### EJE

¿Cuáles elementos pueden contribuir a generar un proceso de formación/creación en Danza Contemporánea, para promover el desarrollo de un lenguaje contemporáneo desde Latinoamérica?

## **CAPÍTULO I. RECONSTRUCCIÓN DEL PROCESO VIVIDO**

### **ACERCA DE LA CONSTRUCCIÓN DE CONOCIMIENTO COLECTIVO**

*Muchas veces los conocimientos más cruciales no tienen autores. Ellos mismos son autores.*

(De Sousa Santos, 2019, p. 91)

Todas las fases de este encuentro se desarrollan dentro de un proceso de relación y mediación, de cooperación, co/aprendizaje y co-creación, para la producción de conocimiento colectivo, integrando las voces y los cuerpos de todos los sujetos partícipes de la experiencia, des-jerarquizando el valor unidireccional del investigador y encaminándose a un modelo organizativo-pedagógico redárquico, basado en las interacciones multidireccionales y diálogo circular que los diversos agentes realizan al compartir sus conocimientos de igual a igual.

El siguiente trabajo se presenta bajo los márgenes antes expuestos, en donde las voces de los demás facilitadores y los participantes han sido indispensables para la construcción de reflexiones y conclusiones. Se respetan horizontes de sentido comunitarios encaminados a construir una historia más leal a los hechos y sentires colectivos, entendiendo que la insurgencia no persigue la transmisión unilateral de conocimiento, y -en ese orden- se procede a construir procesos pedagógicos y creativos en danza latinoamericana, en relación con una historia compartida, con polifonía de voces silenciadas en el pasado y con cuerpos que se congregan para festejar, enseñar, aprender y danzar en comunidad.

Se es leal a la autoría de cada reflexión, señalando los nombres de todos los participantes, sin embargo, se reconoce que los conocimientos generados en el ámbito de la experiencia social, en cierto punto, difuminan una autoría individual y se instalan y surgen de una memoria colectiva latente.

## **PRIMERA FASE - SESIONES 1 – 2 - 5 – 6 – 12 - 14**

Parte fundamental del proceso que LA DANZA DE LO POSIBLE proyecta es profundizar en bases históricas que permitieran relacionar la memoria simbólica de un grupo social con la memoria de su propio cuerpo, por lo que la primera fase se presentó como una exposición, reflexión y relectura crítica de la historia afro-indígena en el territorio latinoamericano colombiano, realizando un recorrido histórico que pasó por acontecimientos de una historia universalizada –oficial–, pero también que trató de desclasificar la historia marginada, silenciada y olvidada a través de los testimonios de los orientadores y de los participantes.

Aunado a lo anterior, el abordaje de un devenir histórico *colectivo* nos situó en un horizonte de conversaciones, intercambio y reconocimiento de esas otras voces (no presentes en la historia oficial instalada en la memoria y en el imaginario social), pero que se hicieron y se hacen visibles en este tipo de procesos pedagógicos, para construir una historia colectiva, común y, además, articulada a las realidades y necesidades del contexto actual.

En este sentido, se acudió a la figura de testimonios como voz situada en un contexto, en un lugar y en relación con otros (se comprende como archivo vivo, memorias llenas de huellas, marcas, perceptos, vestigios y atisbos oprimidos del pasado y que -al exponerse- posibilitan una relectura histórica que transforme la memoria colectiva y pase de lo singular a lo común, de las danzas impuestas a las danzas propias y colectivas).

Dichos testimonios se dieron en el desarrollo de sesiones teóricas en torno a la construcción de una relectura histórica y reflexión crítica colectiva, para descubrir algunos sucesos focales en la historia del pueblo afro-indígena colombiano de Urabá, que imprimieron huellas en la memoria, el sentir y el pensar de los cuerpos, y el devenir histórico colombiano.



## TESTIMONIOS

### Citas etnográficas (Primera fase)

¡Era duro! La educación no llegaba a estos territorios afro, a estos territorios indígena, se quedaba todo en las grandes ciudades, y ahí empezaron a despojarnos, a quitarnos oportunidades. (...) siempre hubo grupos que se organizaron y dejaron por fuera a muchos otros, vinieron con sus ideas europeas y discriminaron a todo lo demás.

Profesor Marino Sánchez.

Pues yo no tengo una historia clara, sino como fragmentada; porque, por los desplazamientos y la violencia, una cosa es lo que recuerda mi mamá y otra mi papá.

Wilmerson Moreno.

De pronto, nos sacaban con un fusil y dejábamos la casa, las pertenencias, incluso, cogíamos a otro lugar donde no teníamos absolutamente nada, y fuimos despojados de nuestra integridad. Incluso, nos tocó ver muertes a machetazo de nuestro ser querido, es el despojo de la vida misma.

Smith -La Poda-.

A finales del siglo XVIII, Carlos III envía un edicto de prohibición de lenguas que no fueran el español en estos territorios. (...) Ya en 1800, se da un contrato social para construir la República; para ello, el sistema educacional es estructurado bajo preceptos e ideas europeas que respondían pensamientos modernistas. Colonización del saber.

En estos nuevos sistemas de educación, no se reconocían los saberes tradicionales, tampoco se reconocían las distintas culturas étnicas ni afrocolombianas; por tanto, se da un despojo de sus expresiones culturales, entre ellas, sus danzas.

José Luis Tahua.

Tenemos una historia fragmentada, familias fragmentadas por la violencia, lo que nos cuentan unos y lo que nos cuentan otros. Haciendo -entonces- una lectura paralela, sucede lo mismo en la danza, una danza fragmentada hecha de pedazos de técnicas ajenas. Es nuestro deber reconstruir nuestra tradición contemporánea en Danza.

Yannai Kadamani F.

En las sesiones de relectura y reflexión histórica, se evidenció una memoria de violencia y despojo, además la instalación de técnicas, lenguajes, dinámicas, símbolos y creencias impuestas y adaptadas como consecuencia de un proyecto moderno que trascendió el ámbito social y se instaló en los procesos culturales, para el caso, permeando las danzas y los cuerpos afrocaribeños, determinando su ética y estética como eco deficiente de las danzas europeas.

A partir de los planteamientos testimoniales, que involucran aspectos del orden creativo e investigativo, se expone la *estética del despojo*<sup>10</sup> como categoría eje que conduce y condensa una serie de hitos históricos que arrojan: 1. Despojo de la lengua, 2. Despojo de los símbolos y las creencias y 3. Despojo del territorio, lo que arroja un DESPOJO DE LA IDENTIDAD<sup>11</sup>, que -finalmente- ha determinado las formas de sentir, pensar y desear, por tanto, unas tendencias en los cuerpos y las danzas de los individuos en la zona afrocaribeña colombiana.

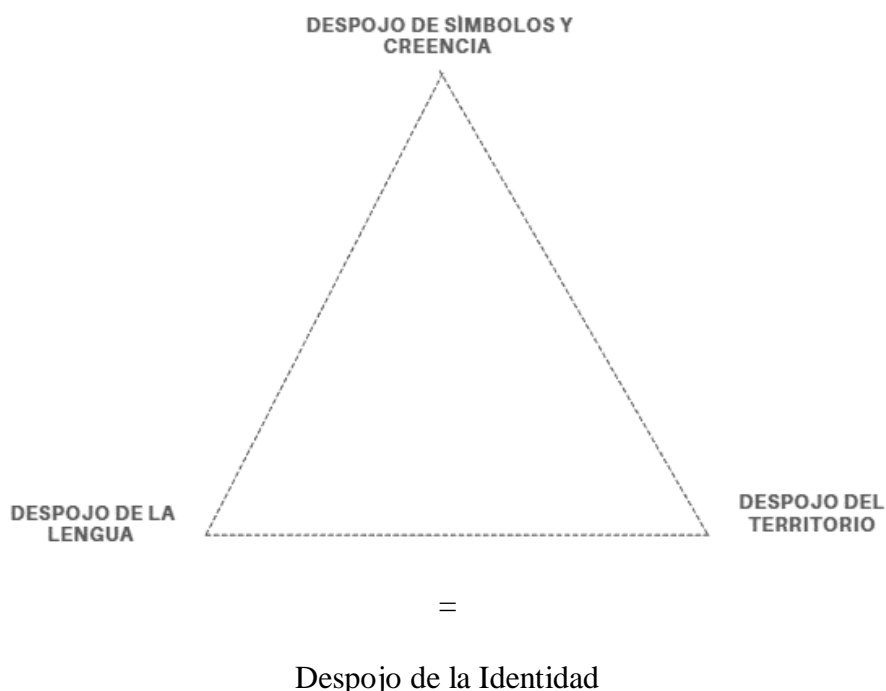
---

<sup>10</sup> El maestro Tahua retoma de la noción de la “Estética de la pobreza”, fundamentado del Cinema Novo Brasileiro.

<sup>11</sup> Categoría creada por el maestro José Luis Tahua.

### Figura 3

#### *La Trilogía del Despojo*



*Nota.* Elaboración propia (2022).

Finalmente, después de arribar a esta categoría, se comprende, en un sentido más amplio, que todos los sucesos históricos transitados por las generaciones pasadas no están “en el pasado”, sino que forman parte del territorio colombiano, de sus individuos, de sus pensamientos, cuerpos, ideas, movimientos y expresiones culturales en el presente, y que -en cierto sentido- es nuestro deber revisar esos sucesos, para resignificarlos y construir un futuro diferente en la danza latinoamericana, que se aleje de la copia, reproducción y/o mimetización de técnicas, éticas y estéticas foráneas y que sustente más en la comprensión integral de la danza en relación con su propio contexto y territorio.

## SEGUNDA FASE – SESIONES 3- 4- 7- 8 - 9

Como se mencionó en la fase anterior, se reconoce que el cuerpo cristaliza ideologías de un grupo social, de acuerdo con su devenir histórico. Para el caso de lo disciplinar específico, la danza recoge una historia violenta y un cuerpo despojado y fragmentado, pero también guarda pensamientos, saberes y técnicas de movimiento desarrolladas en comunidades ancestrales, lenguajes propios que fueron construidos por habitantes nativos y que corresponden a toda una cosmovisión y simbología de nuestras comunidades con relación a su territorio. Dichos lenguajes (danzas tradicionales) siguen viviendo en los cuerpos de algunos danzantes en la contemporaneidad, los cuales han recibido el legado por parte de sabedores y/o portadores de estas danzas.

Es por lo anterior que -en esta fase- se plantea la necesidad de estudiar la memoria -ahora- desde el cuerpo, realizando un reconocimiento de distintas danzas afrocolombianas. De todo el acervo cultural que posee esta comunidad en términos de técnicas de danza, se escogieron las danzas afro-indígenas, para profundizar en su estudio, no desde la imitación de códigos, sino desde un análisis profundo en términos técnicos y simbólicos; siguiendo a Freire (1968), se busca la obtención del universo vocabular de los grupos con los que se va a trabajar, con sentido existencial y emocional del contexto.

Para desarrollar dicho estudio, se emplearon herramientas del corpus práctico teórico de CdDC, con el fin de analizar los códigos de movimiento propios de estas danzas tradicionales. En las sesiones de la segunda fase, a través de cuatro etapas, se realizó la decodificación y análisis del movimiento:

1. Cada danzante escogía algunos de los códigos más recurrentes en la técnica afrocolombiana; se danzaba cada “paso” en diagonales, con bastantes repeticiones y

replicados por todos los demás (esto se dio de manera efectiva y orgánica, pues los pasos que aparentemente escogía cada danzante de manera individual hacen parte de un vocabulario colectivo y se reconocen fácilmente por todos los cuerpos de la comunidad).

2. Después de danzar, sentir y construir una “atmósfera” en el espacio propio del género afrocolombiano, se realizaba una descripción verbal y coloquial por parte de ellos sobre su manera de entender el movimiento, los recorridos, los acentos y las formas. Paralelamente, se realiza un ejercicio de observación consciente por parte de los facilitadores, que permite estudiar las técnicas desde esa **otra perspectiva** del observador “académico” y “especialista en análisis del movimiento”.
3. A continuación, se trató de indagar sobre el origen y la significación simbólica de los códigos danzados, por lo que surgieron relatos que resaltaban y reflejaban la relación de las danzas con el ecosistema del territorio, por ejemplo, el movimiento fuerte del torso en el Mapalé, asociado al movimiento que los pescados mapalé realizan al salir del agua, o el movimiento que los brazos realizan en ciertos códigos que imitan la manera de bogar de los pescadores en sus canoas.
4. Finalmente, se dio una síntesis colectiva, tratando de integrar el lenguaje “popular” de los danzantes con un lenguaje un poco más “académico” por parte de los facilitadores, lo cual permitió una codificación colectiva de la técnica.

Al contemplar el resultado final, se identificó -en las reflexiones colectivas- la importancia y la potencialidad de conservar un saber comunitario, no solo a través del ejercicio práctico, sino de la reflexión y análisis de nuestro hacer dancístico, lo cual puede dinamizar y multiplicar los procesos de enseñanza-aprendizaje en danzas de Tradición Contemporánea en Colombia.

## TESTIMONIOS

### Citas etnográficas (Segunda fase)

Lo más importante es ese material simbólico que tenemos en nuestras danzas tradicionales, que es nuestra herramienta para poder proyectarnos y poder contar nuestra historia.

Profesor Marino Sánchez.

«No permitir que nadie robe mi esencia». Yo debo defender la integridad de mi sentir, el cómo interpreto mi historia, que en el movimiento estoy contando, y no permitir que otro conocimiento me vaya a sacar de contexto y vaya a cambiar lo que verdaderamente soy.

Smith – La pode.

Valioso que se construya un espacio pedagógico participativo, donde cada uno puede aportar desde la experiencia que ha tenido en la danza y a los ritmos con los que se siente más identificado. Todos pueden -de una u otra manera- aportar, así sea un granito de arena y sentirse importantes en la construcción de un montaje.

Adalberto de Unguia.

Pensamos la vida misma de acá, no la inventamos ni buscamos algún tipo de modelo, «¿Por qué somos contemporáneos» o «¿Somos contemporáneos de qué?», porque sabemos de dónde somos contemporáneos, lo somos de estos territorios de la subregión Urabá, noroccidente antioqueño, y somos parte de un país muy grande que es Colombia. De acuerdo con eso, puedo expresar mi contemporaneidad, puedo expresar este cuerpo

contemporáneo, mi danza.

José Luis Tahua.

Encontrar en la danza la posibilidad de ser libres, poder hacer nuestras expresiones, nuestras costumbres, nuestros movimientos propios, estudiarlos y registrarlos.

Wilmerson Moreno.

### **TERCERA FASE SESIONES 3 – 4 – 5 – 6 – 7 – 11 -13**

*Los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas<sup>12</sup>.*

(García Canclíni, 1990, p. 71)

Siguiendo las dos primeras fases y teniendo como base un reconocimiento histórico desde una lectura decolonial y una profundización en la memoria corporal desde el estudio de una técnica tradicional propia del territorio (afrocolombiano), se planteó -en esta fase- observar, reconocer, danzar e identificar las danzas tradicionales y estilos contemporáneos que confluyen en los territorios<sup>13</sup>, es decir, esos cruces y/o tejidos orgánicos que se han dado por el devenir

---

<sup>12</sup> Iniciando con la anterior cita de G. Canclini, nos permitimos añadir -además del entrecruzamiento de las mencionadas tradiciones- el de las diásporas africanas que arribaron al continente, lo cual generó formaciones híbridas culturales, ideológicas, identitarias y, por tanto, éticas y estéticas.

<sup>13</sup> En correspondencia con el proceso investigativo de CdDC y el Colectivo Danza Región, el cual ha emprendido una búsqueda, análisis y reflexión crítica a través de su hacer en la danza, en el cual plantea un estudio de los códigos base de las danzas tradicionales como fuente y/o nomenclatura que arroja una un sistema de movimiento

cultural entre los danzantes de la región y que han cobrado una estética y una identidad particular en las danzas del territorio<sup>14</sup>.

Por extensión, se introduce la fase de experimentación, en donde entran en diálogo y tejido los códigos de las danzas tradicionales trabajadas en la fase dos (afrocolombiano), con esos códigos de lenguajes contemporáneos que han llegado al territorio de manera orgánica (regué vieja guardia, exótico, *Afrohouse*, etc.) y se le añaden códigos de nuevos lenguajes; en este caso, se desarrollan sesiones para el aprendizaje de Técnicas de Tierra (piso). Esta relación se aborda desde la dimensión técnica y simbólica de la siguiente manera:

***Técnicas de Tierra:*** las Técnicas de Tierra son parte del corpus práctico teórico ya mencionado de CdDC, las cuales se categorizan como *subsistema* perteneciente al SISTEMA DE ENTRENAMIENTO TÉCNICAS CORPORALES CONTEMPORÁNEAS LATINOAMERICANAS. En la Tabla 1, se busca recoger elementos pertenecientes al proceso investigativo en curso de CdDC.

---

actualizado y coherente con las atmósferas y dinámicas de la contemporaneidad.

<sup>14</sup> Para el caso de la zona afrocaribeña, se identifica un fuerte corriente de técnicas urbanas que han permeado los cuerpos y los movimientos de los jóvenes.



**Tabla 1***Técnicas de Tierra*

<b>Dimensión Técnica</b>	<b>Dimensión Simbólica</b>
Ejercicio técnico	<b>(Ontología de lo telúrico)</b> Concepto
Centro de gravedad en conexión al núcleo de la tierra.	<b>Interiorización</b> La tierra como origen colectivo y ancestral del ser humano.
	<b>Llamado de la tierra / Llamado telúrico</b>
1. Puntos de apoyo y anclaje, a través de la activación de la planta de los pies y soporte de las manos.	Movimiento continuo que nace de la tierra (planta de los pies), recorre el cuerpo hasta la coronilla y regresa a la tierra (planta de los pies).
2. Sistema y movimiento circulatorio: ondulaciones desde coronilla a sacro y de sacro a coronilla.	Nota: Influencia del filósofo argentino Rodolfo Kusch (1975) que, en sus estudios sobre la “cultura popular”, señala la fuerte influencia de lo telúrico, del arraigo a la tierra (cultura del “estar”); diferenciada de la “cultura del ser” propia de la racionalidad moderna.
Saltos que se generen a partir del enraizamiento del piso en nivel medio-bajo.	<b>Proyección Tierra - Sol</b> Fuerza que nace de la tierra y se proyecta al sol.

*Nota.* Elaboración propia (2022).

Como resultado de esta fase, surge un acercamiento a lo que se ha denominado anteriormente *Tradición Contemporánea en Danza*, una corriente que busca demostrar que la tradición sigue viva, en un entretejido con códigos de otras técnicas que crean nuevas narrativas corporales contextualizadas, siempre respetando esas *Matrices Tradicionales* que direccionan - de manera permanente- el tejido y las nuevas construcciones.<sup>15</sup>

## TESTIMONIOS

### Citas etnográficas (Tercera fase)

Hemos hecho una simbiosis con el trabajo que traen ustedes, con las nuevas formas de danzar, con los nuevos códigos. Al fusionar esas danzas tradicionales que tenemos en nuestra región, Urabá, ha sido, para mí, muy importante, porque ha abierto la mente a nuevas posibilidades, para hacer nuevas propuestas coreográficas que den cuenta de nuestro territorio, de nuestra forma de expresarnos, de lo que pasa en nuestro entorno. Entonces, me parece que es una herramienta fundamental para que empecemos a buscar otras maneras de contar nuestra historia por nosotros y no que otros la cuenten.

Profesor Marino Sánchez.

Es una danza diferente a la cotidianidad. Sabemos que -por lo general- utilizamos mucho folclor colombiano, con lo que es una cumbia, lo que es un mapalé. Siempre vivimos rodeados de lo mismo y es maravilloso aprender y crear otras cosas.

Juan David Bautista.

---

<sup>15</sup> Es importante aclarar que esta fase se viene desarrollando con el Colectivo Danza Región desde el 2012, generando procesos de formación, investigación y creación basado en esta experimentación de técnicas tradicionales en cruce con códigos de otros lenguajes.

En estos momentos, tengo tanta información en la cabeza que no sé qué hacer con ella, porque yo estaba en una sola línea, la línea de lo que era la cumbia, el bullerengue, lo típico de mi región, y ahora me encuentro con este mar de conocimiento que estoy explorando y mi cuerpo está absorbiendo toda esa información.

Smith – La Poda.

Una cosa es la repetición de lo que me enseñó mi maestro y no es algo de mi exploración, de mi imaginación, de mi hacer, en todo el recorrido y la experiencia que he tenido en el mundo de la danza y de la vida; entonces, estos espacios son de autoconocimiento, de transformación y de deconstrucción de lo que creía que sabía en cuanto a la danza y a mi cuerpo.

Adalberto de Unguía.

Estos espacios de formación y creación nueva son espacios importantes, porque, si no somos capaces de crear, de buscar otras maneras de poder contar, de poder entender el mundo, vamos a quedar ahí, en el pasado. (...) El hombre que no hace, se queda sin hacer, y siempre he tenido la convicción de que, si no te lanzas a crear algo nuevo, ¿qué le vas a dejar a los que vienen? Yo, desde que empecé en este proceso artístico, siempre he sido crítico. ¿Qué le vamos a dejar a los que vienen? También, tenemos que atrevernos.

Yeison Yesid Causado.

## **CAPÍTULO II. SÍNTESIS INVESTIGATIVA – ANÁLISIS INVESTIGATIVO**

### **CRÍTICA A LA PEDAGOGÍA EN DANZA EN LATINOAMÉRICA**

Desde finales del siglo XIX, la entrada de la “modernidad” marcó grandes giros históricos en territorios latinoamericanos, el despliegue de todo un pensamiento hegemónico orientado a modificar las políticas de relacionamiento social se filtró en las expresiones culturales, afectando e influenciando directamente la manera de ver, decir, sentir y bailar en estos territorios.

Este desplazamiento y modificación de sistemas de creencias —guiados por la razón y la estética moderna— se filtra, además, en los procesos pedagógicos, que se ven fuertemente dominados por el máximo ideal ético y estético de la modernidad europea, —que parece anular cualquier otra expresión, forma, cuerpo y danza divergentes—. Se marca, entonces, un redireccionamiento del imaginario social en nuestros territorios, afectando las maneras de entender, producir y enseñar la cultura, la danza.

Para el siglo XX, el qué y el cómo de la danza en Colombia estaban completamente determinados por ideales extranjeros, persiguiendo estereotipos de forma y movimiento, lo cual - finalmente- terminó incidiendo y determinando las directrices en los procesos de enseñanza-aprendizaje formales o no formales.

Por su parte, si bien el proceso de modernización permitió ampliar el horizonte académico e institucional para las artes en general, regularizando programas curriculares profesionales en artes, también regularizó los horizontes éticos y estéticos bajo los cuales se debía enseñar y aprender, en este caso, la danza, por lo que los programas curriculares en danza se construyen con tendencias extranjeras, priorizando técnicas clásicas y/o modernas, norteamericanas y/o europeas, como el ballet, Graham, Limón, etc.

En otras palabras, los lineamientos pedagógicos de la danza en Colombia están contruidos bajo herencia culturales decimonónicas que priorizan el aprendizaje de técnicas foráneas y estéticas ajenas al territorio, que se convierten en fuente de prestigio social y cultural, mientras que las danzas tradicionales —entendidas como danzas que poseen todo el acervo cultural y cognitivo de un pueblo— se desvalorizan y no resisten los “estándares estéticos” y las necesidades del mercado<sup>16</sup>.

Para algunos, este fenómeno que, aparentemente se puede leer como una adaptación sociocultural natural, un desarrollo orgánico a las demandas del mercado o una manera de inscribirse en la institucionalidad moderna que exigen los tiempos, no lo es, pues ha sido una imposición ética y más aún estética, no solo sobre las formas de sentir, decir y pensar, sino también sobre los cuerpos de los danzantes latinoamericanos, los cuales hemos silenciado y menospreciado nuestras otras formas de movimiento para tratar de encajar en la sociedad moderna, copiando incipientemente las formas y las técnicas de otros lenguajes, aspirando y adaptando nuestros cuerpos a formas que no nos corresponden y no responden a nuestro ser y habitar el mundo<sup>17</sup>.

Ahora bien, a pesar de que en el siglo XXI algunos agentes del sector de la danza - influenciados por corrientes de pensamiento decolonial- han reparado en este fenómeno y han tratado de liderar procesos de cambio y transformación, el panorama es desesperanzador, pues nos estamos enfrentando a lo que Adolfo Sánchez Vázquez (1989) denominó la “tercera fase de expansión del capitalismo”, en donde el sistema ya no reconoce fronteras institucionales para

---

<sup>16</sup> Respecto al tema de la institucionalidad, de Sousa Santos señala la identidad diatópica que debe asumir el sujeto que se sumerge en una epistemología del sur, pues debe mantener un pie en las instituciones existentes, con el objetivo de transfórmalas, y el otro en nuevas instituciones creadas a su propia imagen (p.345). Además, señala la creciente polarización entre el conocimiento con valor de mercado y el conocimiento sin valor de mercado. (p.378)

<sup>17</sup> Lo que P. Burke (2010) señalaría como Ideas fuera de lugar y contexto.

instalar unas ideologías, sino que dichas formas de pensamiento y movimiento ya se instalaron en el inconsciente colectivo, penetrando en la psique y el cuerpo del individuo<sup>18</sup>.

Lo anterior es tanto así que, al parecer, los danzantes en Colombia siguen mimetizando y reproduciendo técnicas y/o movimientos que llegan desde otras latitudes para alcanzar unos estándares estéticos que dicta la sociedad moderna y la mundialización de la cultura<sup>19</sup>. Estamos, entonces, en una suerte de bucle reproductivo de la danza en Colombia, en el cual las instituciones académicas siguen dando soporte a los estándares y deseos interiorizados y naturalizados por los danzantes y/o directores, y los danzantes y directores -a su vez- alimentan y direccionan la academia de acuerdo a esos parámetros.

Siguiendo la llamada “tercera fase del capitalismo”, llega -en el siglo XXI- la mutación política derivada de dicho régimen, el neoliberalismo, que, de la mano del sistema académico cultural moderno, exalta en los procesos pedagógicos las narrativas subjetivas y las identidades personales<sup>20</sup>, que se disfrazan de una aparente libertad estética, pero que -finalmente- le resta al artista su responsabilidad comunitaria, ética y política.

De esta manera, es un evidente debilitamiento de lo que Castro (2021) define como *solidaridades tradicionales*, en donde las identidades personales y -por tanto- los procesos pedagógicos y culturales ya no se fundamentan en el sentir comunitario, en el arraigo nacional, político, familiar y territorial, sino que proclaman una aparente liberación, diversidad y pluridiversidad, pero que a nuestra consideración inteligente y paulatinamente va inyectando una identidad generalizada que dicta el mercado global, el cual homogeniza los deseos, los cuerpos y

---

<sup>18</sup> Tema ya planteado por Castro Gómez (2021), cuando afirma que la posmodernidad es una forma de estar en el mundo, podemos transpolar la idea y decir que la posmodernidad se ha convertido en una forma de danzar en el mundo.

<sup>19</sup> Siguiendo a Lyotard que plantea la posmodernidad como condición y no como ideología, podemos afirmar que las estéticas en danza europea ya están instaladas en los cuerpos y deseos de los danzantes y con esto en la políticas y lógicas culturales en Colombia.

<sup>20</sup> El llamado “narcisismo orgánico” en las creaciones del que habla García Canclíni (1990).

los pensamientos; es pues un espejismo en el que se da una aparente y deslumbrante diversidad de formas, pero que guardan el mismo contenido.

De este modo, se da una oferta material, simbólica y técnica desvinculada de cualquier postura y/o contenido ético; vemos cientos de miles de espacios ofreciendo cientos de miles de talleres de múltiples técnicas contemporáneas —*looking, popping, acromove, piso móvil, flying low, twerking*— o de técnicas que aparentemente se reclaman como tejidos entre lo tradicional o clásico y contemporáneo o moderno —*Afrohouse, afro moderno, afro contemporáneo, ballet folclórico*—; en suma, formas y cientos, un supermercado de formas sin contenido, la danza se ha convertido en pura forma, la copia de la forma despojada de pensamiento o de “espíritu”, si se quiere.

Cabe destacar que son los procesos de enseñanza-aprendizaje los que perpetúan esta dinámica, pues -en esos procesos de transmisión- no hay un pensamiento crítico-reflexivo del cuerpo en el mundo, en el territorio<sup>21</sup>, sino -por el contrario- una especie de resignación epistémica en la danza, como si ese panorama fuera el único posible —aunque ello implique enseñar y aprender formas y técnicas basadas en estándares del mercado direccionados a la cosificación del cuerpo masculino y femenino<sup>22</sup>—; en suma, no hay una concepción ni desarrollo del cuerpo y la danza como campo epistemológico crítico y archivo vivo situado en un espacio tiempo, se despoja al cuerpo y a la danza de su poder social, político y creativo. Como bien señala de Sousa Santos (2019), “según la lógica de la crisis permanente, la gente se ve obligada a

---

<sup>21</sup> Siguiendo la propuesta de una Pedagogía Crítica del pedagogo y filósofo Paulo Freire.

<sup>22</sup> Varios autores han tratado este asunto de la “capitalización del cuerpo”, desde Marx, Bauman, Byung-Chul Han, entre otros, y de Sousa Santos, quien en su último libro *El Fin del Imperio Cognitivo*, encuentra un punto bastante relevante para nosotros. Este nuevo humanismo, altamente procesado, del cuerpo, al someter el cuerpo al monopolio del conocimiento técnico-corporal y la lógica de valor añadido (la producción capitalista del cuerpo capitalista) permite que los cuerpos sean jerarquizados (...), ahí radica un anticartesianismo perverso: en vez de corporeizar la mente, el cuerpo se convierte en el abandono de la mente, lo que también se conoce como CULTO AL CUERPO, un cuerpo mercantilizado y sexualizado. Entonces, la danza entra a jugar como una simple herramienta para la exaltación de dichos valores, y en los procesos pedagógicos en danza se enseñan y proliferan dichos patrones.

vivir y actuar en una situación de crisis, pero no a pensar y actuar de forma crítica” (p. 14).

Esta incipiente decantación histórica en lectura decolonial en los procesos culturales y pedagógicos en danza en Latinoamérica, específicamente en Colombia, resalta a todas luces la necesidad de transformar los procesos pedagógicos, pues están en juego las conciencias creadoras o destructoras del individuo latinoamericano, sus sistemas de pensamiento, su capital simbólico, que se traduce en formas de relacionamiento con el mundo, de sentir y pensar; urge una reconfiguración del sistema académico y de las maneras de enseñar y producir movimiento, cuerpo y danza en Colombia, y, si se quiere, Latinoamérica.

A este punto, cabe mencionar que tampoco es de nuestro interés remarcar un discurso decolonial en clave cultural o pedagógica, pues hemos visto cómo puede envolver y subordinar fuerzas renovadoras y experimentales de producción simbólica, enmarcándose en dogmas etnocentristas y/o puristas respecto a expresiones culturales, símbolos y/o técnicas de danza que, por el contrario, reclaman una presencia viva y, por tanto, una renovación en la contemporaneidad.

Entonces, no se trata de construir una pedagogía binaria que siga insistiendo en la brecha entre opresor vs. oprimido, víctima vs. victimario, ballet vs. Folclor y tradicional vs. contemporáneo. Lo que se pretende al reconocer una historia herida y unos cuerpos manipulados es emprender procesos pedagógicos en danza en Latinoamérica que superen el tiempo de la mimesis foránea y de la melancolía decolonial; en otras palabras, dejar de priorizar los factores exógenos que han atravesado las expresiones culturales latinoamericanas, colombianas, y -en cambio- empezar a priorizar en los procesos de formación, elementos endógenos y la abundancia cultural que Colombia posee en sus danzas, para así cobrar vida en un presente creativo y fundamentado en nuestras propias estéticas y maneras de sentir y decir en la danza.



Así, la Danza de lo Posible, comprender la pedagogía en danza como el disenso y la pluralidad de valores éticos y estéticos diversos de un territorio, en este caso en Colombia, reclama una multiplicidad que se configura desde diferentes perspectivas, sin que ello impida la coexistencia interdependiente entre lo tradicional y lo moderno, todo lo contrario, entender la coexistencia de códigos simbólicos y diferentes tipos de movimientos y danzas, que, si se abordan de manera consciente, pueden crear narrativas extraordinarias de pensamiento y movimiento.

De esta manera, se hace necesario hacer un alto en el camino, para devolver la mirada a técnicas ancestrales, propias del territorio, que fueron silenciadas y desechadas por ideales foráneos, condenando el devenir histórico a una concepción arcaica del pasado, etiquetándolas peyorativamente de folclóricas y/o populares, por lo que se las termina inscribiendo en los programas académicos bajo la modalidad residual de “folclor”, que se ajustan a los imaginarios y caprichos de mercados internacionales y sensacionalistas —tema que se abordara a profundidad en el apartado Mercado simbólico—.

Finalmente, y para no caer en propuestas romanticistas, hay que puntualizar que la pregunta por una autenticidad en la danza latinoamericana, y, por tanto, en sus procesos de transmisión, demanda primero un análisis del modo en que operan las ideologías y las danzas en los países económicamente dependientes, pues -en la actualidad- la prioridad es la supervivencia.

Una pedagogía en danza libre de expresión implica una liberación económica y productiva; de esa manera, la danza y las expresiones culturales de un pueblo lograrán liberarse de las exigencias de entrar en los gustos de las masas, impuestas por el mercado capital para poder sobrevivir. Se enseñará de una forma libre, se hará una danza libre.

## PEDAGOGÍA DE LA MEMORIA COLECTIVA<sup>23</sup>

*El pasado es el momento de identidad en el hombre, lo que tiene de cosa, lo inexorable y lo fatal (...) el hombre es lo que le ha pasado, lo que ha hecho. Pudieron pasarle, pudo hacer otras cosas, pero he aquí lo que efectivamente le ha pasado y lo que ha hecho constituyen una inexorable trayectoria de experiencias que lleva a su espalda, como el vagabundo el hatillo de su haber (...) en suma, que el hombre tiene historia.*

Ortega y Gasset

*Levantar una cartografía del presente por medio de una cartografía del pasado, con el fin de transformar ese presente.*

(Castro, 2021, p. 256)

Siguiendo el objetivo principal de esta síntesis investigativa, de señalar principios de un método pedagógico en danza latinoamericana, proponemos, como primer principio, realizar un recorrido socio-histórico, una reconstrucción de memoria colectiva en cada territorio o con cada grupo con que se quiera empezar un proceso de enseñanza-aprendizaje en danza.

Lo anterior porque la danza se inscribe en regímenes históricos de poder que ordenan la relación entre los significantes y los significados; entonces, es un deber responder a la pregunta ¿desde qué tipo de régimen histórico-político emergieron y emergen los estilos de danza en Colombia en los siglos XX y XXI?

De esta manera, comprender la historia significa no solo entender sucesos e ideas

---

<sup>23</sup> Hablar de memoria colectiva, y no memoria histórica, tesis planteada por el psicólogo y sociólogo Maurice Halbwachs (1995).

abstractas, sino comprender su dimensión práctica y cultural, determinando las formas de habitar, accionar y expresar de un cuerpo en su territorio (para nuestro caso, determinan las formas de danzar de una comunidad); en otras palabras, los sucesos sociales, políticos e ideológicos de la historia de un individuo se encarnan y cristalizan en su cuerpo individual y hacen resonancia en el cuerpo colectivo, por tanto, en los movimientos y en las danzas del grupo social en que habitan.

Así, esta pedagogía de la memoria colectiva le apunta a una relectura histórica no oficial<sup>24</sup>, o sea, a una relectura en orden decolonial que priorice una polifonía de voces silenciadas en el pasado —dándole un sentido crítico al pensamiento—, para otorgarle un lugar a los sujetos, acontecimientos y contextos que han sido invisibilizados, y que reclaman ser agentes de su propia historia, en tanto se reconoce individual y colectivamente sus capacidades para interpretar y resignificar el pasado y, por tanto, las relaciones con su propio presente y proyección de su futuro.

Sin duda, esta iniciativa requiere una concepción amplia de la *memoria*, partiendo de un conjunto de acciones simbólicas en las expresiones culturales de una sociedad; en nuestro caso, abordamos la danza como una “acción simbólica”, pues el movimiento no es solo una expresión, sino un vehículo cargado de memoria y, por ende, una herramienta de recomposición social.

Entonces, la memoria en el cuerpo como campo de trabajo pedagógico gira en torno a la reconstrucción social de identidades culturales que se han visto lesionadas y manipuladas por intereses de índole económico y sociopolítico, en los cuales se ha acallado física, simbólica, histórica y culturalmente las corporeidades y las danzas propias de este territorio, por lo que la

---

<sup>24</sup> Se entiende la historia oficial atendiendo a la noción de “verdad histórica” de los centros de poder y, en cambio, se propone empezar a hablar de memorias colectivas.

promoción de una memoria crítica hace de esta posibilidad pedagógica una manera de propiciar la formación de danzantes políticos, para que -en sus posicionamientos y creaciones- intervengan éticamente en la cultura, construyendo danzas dotadas de sentido crítico, creativo y social.

Por otro lado, estudiar a profundidad la historia significa no solo entender el pasado, sino buscar su relación con el presente, identificando las corporeidades y las danzas “contemporáneas” permeadas (para el caso, por una historia violenta, fragmentada e impuesta por ciertos círculos de poder), lo que ha impedido el desarrollo de otros modos de ver, sentir (para el caso de Danzar).

A su vez, ampliar la mirada y reconocer que la historia que se ha heredado y que fue asignada por centros hegemónicos de poder no determina al sujeto latinoamericano es fundamental para crear nuevas formas insurgentes de pensar y danzar, pues lo que generalmente sucede en los procesos de memoria histórica es recurrir a lo que nos fue asignado, en ese sentido, a entender la historia de la danza como oficialmente nos la han enseñado: “se da una preocupante reescritura de la propia experiencia individual de testimoniantes que debían adaptar su recuerdo a un proceso social de la memoria, que no les permitía recordar lo que querían sino lo que socialmente podían” (Reati, 2004, p. 105).

Por lo anterior, reconfigurar estos procesos de relectura histórica desde la colectividad es entender que la historia social y cultural en Latinoamérica no se encuentra en el pasado, sino que es -a la vez- una historia que estamos construyendo y que somos capaces de transformar y prospectar; en este sentido, estamos convencidas de que el proceso de enseñanza y las prácticas pedagógicas corporales pueden ser pensadas como estrategias eficaces de transmisión de las memoria asumida como posibilidad de transformación y cambio en nuestras producciones culturales.

De esta forma, el filósofo y ensayista español Ortega y Gasset (1948) señala que el

entendimiento del pasado determina el futuro, por lo que una pedagogía de la memoria colectiva como proyecto de formación no solo cuestionaría los campos discursivos bajo los cuales se ha construido la danza en Latinoamérica en el pasado, ni cómo opera en el presente, sino que - además- animaría procesos que develen nuevas formas de crear y bailar, transformando las formas de hacer pensar y producir danza en el futuro.

Ahora bien, ¿por qué memoria *colectiva*?, porque la clave de esta propuesta se centra en un diálogo sinérgico, círculos de la palabra testimoniales que construyan la historia a partir de *las voces y los cuerpos* de los silenciados que han sido marginados en la narración oficial de la historia; es una memoria de los testigos, de los que nunca han sido escuchados y ahora cuentan, bailan y testimonian a través de sus recuerdos y de sus movimientos, hablamos de aprender a *hacer memoria*, a bailar memoria.

De esta manera y como mediadora de estas tensiones históricas de marginalización, precisamente, la pedagogía de la memoria colectiva se presentaría como una posibilidad de abrir otros sentidos a la danza, pues, haciendo emerger preguntas, manifestaciones, razones, pero también sentires dialógicos, se pueda encontrar un pensamiento situado, una danza situada desde las perspectivas de las *vozes otras*.

El ser humano es un ser ineludiblemente espaciotemporal, situacional y relacional, y la memoria es la facultad que nos permite instalarnos en el espacio y en el tiempo, que siempre son un espacio y un tiempo concretos. Y por esta razón también, la memoria es – relación con los otros–, con el tiempo y el espacio de los otros. Dicho brevemente: la memoria es espacio-temporal y el tiempo y el espacio humanos están dirigidos al otro.

(Mélích, 2004, p. 30)

Siguiendo a Mélích, apuntarle a una pedagogía de la memoria colectiva latinoamericana

nos ayudaría a reconocernos como esos otros en la historia oficial que tiene derecho a decir y danzar de otro modo, y no solo eso, sino también encontrar la organicidad de nuestro movimiento, reconocer nuestro cuerpo situado, es decir, ubicar nuestras danzas en un espacio tiempo cargado de historia.

A pesar de lo anterior, la compleja situación de olvido demanda interrogantes sobre la manera como la memoria narrativa y las memorias corporales han sido y están siendo transmitidas, preservadas y reelaboradas<sup>25</sup>, pues repercuten en la construcción de una identidad social y en las identidades culturales, que coactan la manera de habitar y danzar en el presente.

Así, si los procesos de enseñanza-aprendizaje en danza, oficiales y no oficiales, insisten en ignorar el estudio de la historia desde un lineamiento decolonial y/o crítico, sea cual sea la perspectiva, seguiremos emulando un eco de las danzas modernas europeas y/o norteamericanas, así como castrando nuestra capacidad imaginativa y creativa y reproduciendo modelos corporales y técnicas de danza ajenas a nuestro ser. La sabiduría popular ha expresado esta convicción en la máxima: “pueblo que no conoce ni asume su historia está obligado a repetirla”.

Por lo antes descrito, la reconfiguración del futuro de la danza en Latinoamérica es urgente, de ahí que se requiere reconstituir y validar una memoria crítica, empoderada, pública y situada, que se configure ya no desde una historia pasiva, sino desde una proyectiva; que se vea reflejada en acciones (danzas) colectivas, para así vivir un cambio de conciencia, en las identidades culturales, en las formas de conocer, de crear y hacer danza en Colombia.

Sobre la base de estas comprensiones y mencionando a Osorio y Rubio (2006), estos autores exponen la pedagogía de la memoria como una educación de la razón crítica, donde se redimensiona la acción hacia una transformación, alejándola de la reproducción del orden social

---

<sup>25</sup> Al no tener historia, la danza en Colombia queda supeditada a los caprichos éticos y estéticos del mercado neoliberal.

y permitiendo que la memoria recupere su agenciamiento para la construcción de una utopía-deseo. Para nosotros, ahí se encuentra la clave para la proyección de una danza futura en Latinoamérica, donde entender su pasado desde un posicionamiento crítico reflexivo, —en términos de estar situada, territorializada, lo cual a su vez implica ser pensada en esta época, con sus problemas, tensiones y potencialidades—, posibilitará la constitución de un mundo sensible común, de unas danzas emancipadas en el que se hace posible interpelar, interrogar y crear desde un lenguaje y pensamiento propios.

No hay “post” no “pre” en una visión de la historia que no es lineal ni teológica, que se mueve en ciclos y espirales, que marca un rumbo sin dejar de retornar al mismo punto. El mundo indígena no concibe a la historia linealmente, y el pasado-futuro están contenidos en el presente: la regresión o la progresión, la repetición o la superación del pasado están en juego en cada coyuntura y depende de nuestros actos más que de nuestras palabras.

(Rivera Cusicanqui, 2010, p. 50)

Tomando prestada la afirmación de la socióloga indígena Silvia Rivera Cusicanqui (2010) y transformándola un poco, la superación del pasado depende de nuestras *danzas* más que de nuestras palabras, por lo que esta reconstrucción crítica histórica se plantea no solo desde la memoria narrativa, sino desde la memoria convertida en experiencia, hecha cuerpo y danza.

Por lo anterior, el segundo principio de las bases del método pedagógico en danza en Latinoamérica que plantearemos será realizar una *Genealogía del Movimiento*, en donde se estudie la memoria corporal, no solo desde las opresiones y exclusiones ya ampliamente discutidas, si no desde el capital simbólico de las danzas colombianas, es decir, el estudio de técnicas tradicionales/ancestrales que sobreviven en este territorio.

## GENEALOGÍA DE LA DANZA EN LATINOAMÉRICA – GENEALOGÍA DEL MOVIMIENTO

*Si la genealogía plantea por su parte la cuestión del suelo que nos ha visto nacer, de la lengua que hablamos o de las leyes que nos gobiernan, es para resaltar los sistemas heterogéneos, que, bajo las máscaras de nuestro yo, nos prohíben toda identidad.*

Foucault

*Una descolonización intelectual tendría pues que comenzar creando una basta biblioteca virtual que desde cada región pueda difundir esas genealogías propias.*

Rivera Cusicanqui

Entendemos la genealogía como método de análisis histórico creado por Nietzsche y retomado por Foucault, cuyo propósito es rastrear la emergencia en tiempos pasados de ciertas formas de experiencia que continúan ejerciendo influencia en el presente (Castro, 2021).

Leída en clave cultural, proponemos hacer una genealogía del movimiento en danzas tradicionales/ancestrales en Latinoamérica (en este caso, Colombia), que permita estudiar esos nodos históricos y cosmovisiones ancestrales propias en clave corporal, es decir, abordar desde y para el cuerpo la historia propia, lo que significa estudiar las danzas tradicionales que aún perviven en la memoria corporal de algunos danzantes colombianos y que presentan -de manera inexorable- el poder dancístico y simbólico de nuestro territorio.

Ahora bien, hablar de una danza decolonial y libre implica no solo una acción-reflexión crítica desde la intelectualización del movimiento, sino desde el mismo cuerpo, habitando y experimentando esas otras sensaciones y atmósferas que se generan en el



cuerpo en estas danzas<sup>26</sup>. Como señala Rivera (2010), “un discurso colonial solo puede SER estando acompañado de una práctica liberadora” (p. 45), que -en nuestro caso- se traduce en danza.

Cabe destacar que es un deber de la Danza trascender el discurso decolonial y estudiar el movimiento desde nuestra propia herencia corporal; esto significa estudiar nuestras danzas, los códigos, técnicas y formas que las constituyen.

Rodolfo Kusch (1975) propone, en su libro *América profunda*, la existencia de dos culturas, una del *ser* y otra del *estar*, claramente diferenciadas y descritas desde dos polaridades, la cultura del *ser alguien en la vida*, la cual la relaciona con la cultura modernista, diferente a la cultura del *estar en la vida*, habitar el espacio, el territorio y lugar donde se vive, propia -según él- de la cultura latinoamericana.

En adición a lo anterior, creemos que las danzas tradicionales colombianas pululan de una cultura del *estar*, pues se fundamentan en la experiencia del ser en su territorio, de la sensación del cuerpo en estado catártico, en goces y festejos comunitarios que esconden la expresión ritualista de lo ancestral; indiscutiblemente, unas danzas que tienen relación con el territorio, con el cuerpo y con la experiencia<sup>27</sup>, danzas que le permitan a los cuerpos habitar el aquí y el ahora que solo se puede aprender en el furor de la música, los tambores, los cantos, el sudor de los cuerpos y las atmosferas de los propios territorios<sup>28</sup>.

Antes que buscar la fuente de una identidad latinoamericana, lo que proponemos con la genealogía del movimiento y de las danzas tradicionales es mostrar huellas, marcas o rastros que

---

<sup>26</sup> Afrocolombiano, bullerengue, joropo, currulao, etc.

<sup>27</sup> Nos referimos a las experiencias no semánticas, las que provienen del cuerpo, del olor, del sentir, del ver, del danzar, antes de ser textualizadas.

<sup>28</sup> Esto implica -además- acabar de una vez y por todas con la vieja dicotomía cuerpo-mente, pues reconoce y opera bajo el conocimiento que se adquirió por y a través del cuerpo. Muy en relación con el —sentipensar— de Fals Borda o al —corazonar— de de Sousa Santos.

permitan la emergencia de discursos corpóreos propios. Ya Castro Gómez (2021) bien señala lo siguiente:

El objetivo de la genealogía es deshacer las continuidades históricas a las que se aferran los discursos de identidad que se han gestado bajo las relaciones de poder, para por el contrario hacer emerger, en su lugar, la *multiplicidad* de las líneas que nos atraviesan. La genealogía como el rastreo histórico de prácticas y dispositivos singulares, y como la búsqueda de un origen que funciona como espejo en el cual debemos reconocernos. (p. 120)

En suma, la genealogía es en danza como un proceso en el que se debe trascender el discurso fundamentalista liberador y decolonial para hacerlo cuerpo, descubrir las técnicas, experimentar y habitar las danzas tradicionales que han hecho parte de la historia y los cuerpos, en el vasto territorio multiétnico colombiano. Se trata de escarbar como un antropólogo y exaltar las danzas tradicionales que aún existen, es un retorno del conocimiento sobre sí mismo, para buscar allí los fundamentos de una danza propia en Colombia.

Esta genealogía aportaría una autonomía poética a la danza latinoamericana, si se quiere, pues al deshacer la continuidad de los procesos pedagógicos en danza que mimetizan y reproducen las técnicas impuestas, se deconstruirían los estándares éticos y estéticos que se han perpetuado en el imaginario social y cultural de los danzantes y directores, volcando la mirada y devolviendo el valor a las técnicas y los poderes simbólicos propios.

Así, es el estudio de la historia desde la memoria del cuerpo y desde la educación estética (planteada por los románticos alemanes como una terapia que la enferma sociedad moderna necesita para superar su propia fragmentación espiritual). Se trata de la organización genealógica de la cultura y la danza a partir de lo cual se ordena nuestra experiencia en la cultura y en el

mundo, de acuerdo con las necesidades de este momento histórico.

Cabe destacar que reconocer y apropiarse los códigos técnicos y simbólicos propios de este territorio permitiría resignificar el “*habitus*<sup>29</sup>”, en términos de Bourdieu (1979), de la persona danzante en relación a su territorio. Dejar de reproducir un *habitus* naturalizado por las prácticas dominantes y empezar a hablar de un “*habitus* consciente”, que tiene la autonomía para configurarse de acuerdo con procesos de desaprendizaje y conciencia, hablamos aquí de un *habitus corpóreo* construido desde las tradiciones intelectuales y corpóreas en Latinoamérica.

Ahora bien, todo esto se puede desviar a malas interpretaciones y creer que se está planteando un reforzamiento en el aprendizaje de danzas folclóricas, pero no es así, porque no se trata de estudiar la tradición en danza desde el lugar residual de folklór que le otorgó la modernidad, no desde los trajes y lentejuelas espectaculares, sino desde el estudio de su poder simbólico y dispositivos motores de movimiento; reconocer y aprender el verdadero poder, no arcaico, sino vivo en la contemporaneidad.

Por lo anterior, nos acercamos y reforzamos la propuesta desde el método de la genealogía que propone Foucault (1998), el cual busca preguntarse por la “emergencia”, es decir, por el modo en que surgen históricamente unos regímenes de acción y enuncian que hacen posible tanto las prácticas discursivas como las no discursivas (como la danza).

De esta manera, si hablamos en términos foucaultianos, se trata de estudiar las danzas tradicionales, no desde la “forma” y la perspectiva que les fue designada —folklór—, sino estudiar los modos y maneras bajo las cuales fue construida: realizar un análisis de los símbolos, del movimiento y un estudio profundo de los dispositivos de las técnicas.

Así, este planteamiento representaría, además, para los danzantes de folklór, nuevas

---

<sup>29</sup> Entender el *habitus* como el bagaje cultural, capital cultural incorporado, lo social hecho cuerpo.

alternativas de creación, liberarse de convenciones artísticas, realizando innovaciones no ásperas, sino orgánicas y autóctonas, pero sabemos que este asunto del folklor requiere ser tratado a profundidad, pues engendra muchas otras capas que dejan entrever las relaciones de poder bajo las cuales se ha configurado este pensamiento y es por lo que, antes de pasar a la tercera y última fase propuesta para las bases de un método pedagógico en danza latinoamericana que esta investigación se propone, haremos un “apartado” sobre esta discusión.

## EL MERCADO SIMBÓLICO EN LA PEDAGOGÍA EN DANZA

*Vuestro falso amor  
Hacia el pasado  
-un amor de sepulturero-  
Es un atraco a la vida,  
le robáis al futuro.  
(F. Nietzsche)*

*A mí me dijo el caballero aquel  
Que pa' pegar había que ser raizal  
Y que por eso el venía 'onde mí  
Pa'contagiarse de la tradición  
Que aquí en Colombia no es la sensación  
Pero en Europa si es apetecida  
(Velandia, 2015)*

Desde la reforma que se le hizo a la Constitución Política de Colombia en 1991, se establece que somos un Estado social y democrático de derecho, pluriétnico y multicultural; así lo expresa el artículo 7.º, “el Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación colombiana”; por lo tanto, tiene una actitud incluyente, reconociendo el mestizaje y estableciendo garantías a los grupos sociales que más han sido excluidos, esto es las comunidades tradicionales, indígenas o afro.

Como se concreta luego en la Carta Magna: “los integrantes de los grupos étnicos tendrán

derecho a una formación que respete y desarrolle su idoneidad cultural” (Constitución Política de Colombia, 1991, art. 68), lo que demuestra que el Estado Nacional trabajará en pro del desarrollo de las identidades propias y respetará las expresiones culturales inscritas en dichos grupos sociales.

En adición, lo mismo sucede en el caso de las últimas constituciones implementadas en Bolivia y Ecuador, incluso con avances más sustanciales, pues -en sus constituciones- adoptan definiciones en lenguas indígenas, lo cual no es un asunto menor, ya que empezar a validar en una constitución nacional esas otras maneras de mencionar el mundo es un gran paso para alcanzar un verdadero estado plurinacional; además, es una muestra sólida de la manera en que sistemas de occidente y pensamientos indígenas pueden entretenerse en un mismo organismo estatal.

A pesar de lo anterior, hoy en día, esas contribuciones y avances se han visto opacadas y consumidas por una retórica de la igualdad y divergencia que se ha convertido -más que en un discurso a favor- en una caricatura que encubre las prácticas de dominación política, económica y cultural. Algo que debió representar un avance en términos sociales y culturales está jugando en contra, pues se apropia del discurso, para banalizarlo y mercantilizarlo.

Ahora bien, pasa lo mismo en los procesos pedagógicos culturales, donde se imparten nociones vagas de igualdad que hacen aparentemente tolerable la diferencia, pero lo que hacen es reproducir silenciosamente las estructuras coloniales de opresión. De forma inteligente, el imperialismo político se cuela en los procesos de enseñanza–aprendizaje y fagocita la lucha decolonial, ejerciendo una dominación sobre el discurso liberador e igualitario, enmarcando en parámetros socialmente permitidos, las expresiones culturales de los grupos divergentes que dice

defender<sup>30</sup>. La gran jugada del sistema neoliberal es colarse en los procesos académicos, ejerciendo una relación de poder y autoridad encubierta en amabilidad<sup>31</sup>, que -aparentemente- acepta la diferencia y la libertad, pero que -en realidad- esconde las mismas estructuras de poder.

A su vez, no es nada nuevo que este tipo de dominación —manipulación— se ejerza en los países colonizados, pues, bajo relaciones de poder y autoridad amigables, se manipula y se instauro un sentido y marco lógico único en el cual deben operar las diferencias. Ya Edward Said lo planteó ampliamente en su libro *Orientalismos*, describiendo la manera en que se construye el dominio de occidente sobre oriente, en este caso, citando al conde inglés Cromer, hablando sobre la dominación que ejerció su nación sobre Egipto:

El método adecuado para gobernarlos no es imponerle medidas ultra científicas u obligarle a aceptar la lógica a la fuerza; el método adecuado consiste en comprender sus limitaciones y en -procura encontrar, en la satisfacción de la raza sometida, un vínculo de unión más valioso y, si se puede, más fuerte entre los dirigentes y los dirigidos. (Said, 2002, p. 64)

Ese “vínculo” del que habla Cromer se nos presenta en la actualidad como esa aparente inclusión por parte del Estado y de las academias de las expresiones culturales pluriétnicas, pero que en nada mitiga las relaciones de poder que se siguen perpetuando en dichos procesos. El discurso de diversidad y respeto por la multiculturalidad lo apropia el sistema mercantil y academicista, por lo que se enseña, produce y comercializa la llamativa “identidad étnica”.

Lo anterior es lo que está pasando en la pedagogía en danza en Colombia, donde lo tradicional se enseña como folclórico para representar a la nación ante los ojos de un público internacionalista y un mercado extranjero, de tal suerte que las danzas folclóricas se convierten

---

<sup>30</sup> Acerca de las ONG internacionales, de Sousa Santos (2019) señala que “ofrecen un repertorio de lemas y pseudosoluciones casi siempre formulados en un lenguaje muy alejado de la experiencia concreta de los oprimidos” (p. 107).

<sup>31</sup> El *Big Brother* amable del que habla Byung-Chul Han (2020).

en un registro ficcional de la tradición, plagada de formas sin contenido, fabricando un repertorio de símbolos y estereotipos “representativos” en función del statu quo de la nación y del beneficio económico que le otorgue.

De esta manera, se patrimonializa<sup>32</sup> una práctica que, lejos de ser inmóvil y estática, es una práctica viva y en movimiento; hablamos de danza, no de pintura o escultura. Esa estrategia de patrimonialización en la enseñanza de danzas tradicionales como folclóricas las deja ancladas al pasado, arrebatando el poder social, político y económico de creación y producción cultural en la contemporaneidad, que -por consecuencia- pueda competir con la calidad de las “danzas contemporáneas” de otros países que sí han tenido la posibilidad de desarrollar, alimentar y crear desde su tradición.

En suma, podemos hablar de una diferencia ontológica entre la enseñanza del folclor vs. de la tradición, la primera momificada, despojada de pensamiento crítico y movimiento, en el folclor los cuerpos contemporáneos no tienen nada que decir, no pueden ni deben alimentar esas técnicas y/o repertorios canonizados; se despoja al ser danzante de su sentir y pensar contextual a través de la danza.

Adicionalmente, como si fuera poco, el folclor teatraliza y espectaculariza la condición originaria y el contenido sagrado de las danzas tradicionales, implementando una fórmula-repertorios- anclados al pasado incapaz de conducir a un presente renovado, y, por tanto, anulando su capacidad autónoma de conducir su propio destino, se nos excluye de las lides de la modernidad, a diferencia de la segunda, donde la enseñanza de la tradición se presenta viva, llena de preguntas éticas, estéticas, sociales y políticas para los seres danzantes situados, posibilidades de movimientos enriquecidos con las experiencias subjetivas y propias del individuo que danza

---

<sup>32</sup> Lo que García Canclíni (1990) denomina “estrategia de patrimonialización”.



su tradición en la contemporaneidad.

Así como Said (2016) plantea la preocupante naturalización de los orientalismos en oriente, con la tajante afirmación “el orientalismo dominó a oriente” (p. 139), podríamos decir que el folklorismo y la etno-identidad están dominando las expresiones culturales y las danzas en Latinoamérica<sup>33</sup>, designándonos una imagen intransmutable, una parálisis identitaria de dominados y colonizados que deben luchar y conservar sus prácticas de manera arcaica, canónica e inamovible.

Convertir las danzas tradicionales, lo sagrado, las luchas y demandas en ingredientes de un espectáculo de faldas, pañuelos, luces y colores al servicio del mercado capital y del discurso “multicultural” e “incluyente” solo demuestra la dominación y colonización latente que aún estamos padeciendo. Las danzas tradicionales se enseñan para ser un adorno multicultural del neoliberalismo, para industrializar códigos simbólicos y hacer parte del mercado global capital.

Cabe agregar que el discurso multicultural, etnoidentitario, esconde una agenda oculta con diversos intereses políticos y económicos; para nosotros, el más peligroso se evidencia en la manera de continuar con formas de colonialismo amistoso. Es un mecanismo encubierto de las nuevas formas de dominación, un nuevo esquema de neutralizar los espacios de resistencia, la práctica, la danza, abriéndole -aparentemente- espacios de libre expresión, pero despojándola de su poder político y simbólico, inhibiéndola de su potencial creativo y capacidad de agenciamiento frente al futuro<sup>34</sup>, es una especie de colonialismo reinventado.

De esta forma, ninguna dominación se puede llevar a cabo completamente si no se aplica

---

<sup>33</sup> Resulta siendo casi que una exigencia inscribirse en la identidad nacional, protegiendo las danzas secularizadas por el Estado, que representan un patrimonio inmaterial y, por tanto, beneficios económicos -muy paupérrimos-, pero necesarios para los grupos sociales dedicados a la danza, que luchan por sobrevivir dignamente en el voraz Estado colombiano.

<sup>34</sup> Se reproduce lo que Silvia Rivera Cusicanqui denomina como una “inclusión condicionada”.

en la ciencia y las artes; esto ya se había visto desde los más remotos procesos de colonización, el intento de Napoleón por conquistar a Egipto, su idea de llevarse una academia entera estaba direccionada a establecer una dominación sensitiva y cognitiva, pues entendía que antes que una dominación militar se requiere una dominación de pensamiento.

Lo anterior lo entiende muy bien el mercado cultural en América Latina, quienes, como ya mencionamos, imponen una “estética pragmática y funcionalista”; entonces, reconocer que el imperialismo político orienta todo el campo de estudios culturales latinoamericanos significa atenderlo desde un punto de vista histórico, social y cultural.

La autoridad no tiene nada de misterioso o natural; se forma, se irradia y se difunde; es instrumental y persuasiva; tiene categoría, establece los cánones del gusto y los valores; apenas se puede distinguir de ciertas ideas que dignifica como verdades, y de las tradiciones, percepciones y juicios que forma, trasmite y reproduce. (Said, 2002, p. 43)

A pesar del nefasto panorama expuesto que podría demostrar más un retroceso que un avance en ideas, prácticas y pedagogías contrahegemónicas, reconocemos la autonomía de ciertos grupos de resistencia social y cultural, que no luchan por una legitimación simbólica de la danza en el mercado y, por el contrario, se posicionan como una expresión no comercializable, defendiendo y desarrollando procesos pedagógicos en danza tradicional abordadas desde la contemporaneidad.

Lastimosamente, aquí se presenta otro fenómeno, cualquier intento de “reivindicación” y “decolonización” desemboca en burocracia ideológica y/o academicista, estatizando e institucionalizando la lucha, la ruptura, la emancipación. Vemos procesos pedagógicos en danza, intentos de insurgencia y/o emancipación, que terminan cayendo en discursos retóricos<sup>35</sup>, pues

---

<sup>35</sup> En línea con lo que García Canclíni denomina “Institucionalización de la ruptura”.

responden a cambios avalados y permitidos por dinámicas sociales, políticas y mercantiles del sistema.

Como si fuera poco, la actitud de los intelectuales y academicistas representantes de la descolonización no ayuda, pues adoptan terminologías extravagantes que difícilmente pueden ser comprendidas por esos grupos o sectores que justamente se están tratando de reivindicar. La disciplina erudita de los estudios decoloniales se convierte en otra técnica de poder. Podemos hablar de un colonialismo internalizado, pues, como lo plantea Silvia Rivera, es una falta de solidaridad encubierta en la que como intelectuales de los llamados “estudios culturales latinoamericanos” solo se busca tener superioridad intelectual y ser reconocido en mafias academicistas que se centran, una vez más, en universidades estadounidenses y/o europeas.

Siendo así, como se ha venido mencionando, el mercado y la política se apoderan, incluso, del discurso decolonial y, con ello, del individuo, del profesor y/o facilitador, que crea la necesidad de construir identidades propias y anheladas para nosotros los “marginados”, que esperamos algún día ser reconocidos en el sistema. Un ejemplo desagarrado se presenta en la máxima del reconocido director y coreógrafo Rafael Palacios<sup>36</sup>: “bailamos para ser escuchados”, la cual evidencia la necesidad de crear para ser reconocidos por el “gran sistema”.

En suma, la muerte de una danza latinoamericana autónoma se aproxima si los agentes del sector no somos capaces de liberarnos de los discursos decoloniales de rencor que reclaman una identidad, pero, como tristemente resalta Castro (2021):

Los “discursos de identidad” no se refieren a una unidad cultural ya configurada de antemano, sino a producciones simbólicas vinculadas a prácticas racionalizadas, que

---

<sup>36</sup> Rafael Palacios es uno de los máximos exponentes de danza Afro en Colombia; siendo afrocolombiano, desarrolla sus estudios en África con Germaine Acogny, en lo que se conoce como Afro Contemporáneo. Es indiscutible la maravillosa labor que Palacios ha hecho por reivindicar la danza tradicional y la lucha por encarar procesos de formación en las regiones que permitan alimentar una tradición propia en danza.

como bien lo muestra Foucault, se inscriben en dispositivos de poder que funcionan con base en la exclusión y en la inclusión. Algunos elementos culturales (vestimenta, sentido del humor acento, giros idiomáticos) son escogidos y convertidos narrativamente en estereotipos que luego son proyectados a toda la nación, mientras que otros elementos son marginalizados o permanecen en la penumbra. (p. 57)

La danza en Latinoamérica debe alejarse del decolonialismo que se presenta como una mera reacción resentida al dominio de occidente, es decir, dejar de crear desde el lugar de colonizados que nos otorgó el imperialismo político. No podemos seguir construyendo bajo discursos etnocentristas, canonizar las técnicas en danza y los símbolos que estas poseen, sino devolverlas a la vida en un presente y movimiento continuo.

A raíz de lo anterior, sobresale la urgencia de nuevas experiencias pedagógicas que trasciendan los discursos totalizantes y fundamentalistas (pero que tampoco caigan en el desierto del todo se vale y de las hibridaciones *light* de la modernidad), pues, en este caso, se propone regresar a esas matrices tradicionales de movimiento y/o danza, pero no para reivindicar un saber en respuesta a una relación de dominación, sino en relación y reconocimiento de su propio potencial y valor autónomo de creación, un modo otro de ser y decir.

De esta manera, hablamos de enseñar danza en Latinoamérica superando la reproducción de técnicas extranjeras, pero también el concepto de folclor, lo cual requiere reconocer y reapropiar bases, técnicas y códigos de una matriz tradicional en danza, y que de ahí se permitan encontrar nuevas formas y tejidos en la contemporaneidad, nuevas narrativas que se sustenten en la transición generacional orgánica de la técnica en los distintos cuerpos que habitan distintas épocas, espacios y tiempos, que esa sensibilidad de cada generación que resulta diferente a la anterior se manifieste como transformación y vitalidad de la tradición en danza.

Entonces, se trata de transformar creativamente la herencia y la tradición de acuerdo con realidades y necesidades contextuales, direccionadas por unas leyes de vida y unos códigos de movimientos tradicionales, propios del territorio.

## **LA DANZA DE LO POSIBLE, -EL MEZTIZAJE EN DANZA COMO HECHO ÉTICO- ESTÉTICO**

*Después de tantos siglos de intercambios y movimientos transnacionales de personas e ideas, exponencialmente acelerados en las últimas décadas con la revolución de las tecnologías de la información y la comunicación, no existen entidades cognitivas o culturales puras que se puedan comprender sin tener influencias, miscegenaciones, hibridaciones.*

De Sousa Santos

*El ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido,  
el acusador y la víctima, formaban una sola persona.*

Borges

Entramos al tercer y último principio que proponemos como base de un método pedagógico para la pedagogía en danza en Latinoamérica. Sería lo que llamamos LA DANZA DE LO POSIBLE, un mestizaje en danza con implicaciones éticas, estéticas, epistemológicas, sociales y políticas.

Como mencionamos en el apartado anterior, no vale la pena seguir ahondando en asuntos de identidades puras y fundamentalismos latinoamericanistas; para nosotros, se trata de reconocer que Latinoamérica es una región mestiza. Ya un sin número de pensadores han considerado a América Latina como ese lugar de mestizaje por excelencia; para el filósofo Antenor Orrego (1966), la historia de América se funda en la experiencia del mestizaje como lugar donde todas las razas confluyen; en el caso de Morandé (1984), lo expone en su definición de mestizo como el sujeto histórico que se creó a partir de la mezcla entre indio, europeo y negro. Una verdadera mezcla que no solo se dio a nivel biológico, sino que entrecruzó formas de pensamiento, hábitos, conductas y filosofías, lo que se ve reflejado en expresiones culturales

mestizas.

En ese orden, la danza refleja ese entrecruce; los modos y maneras de bailar no son solo un asunto estético, pues evidencian el devenir de las estructuras con que los miembros de una sociedad se han relacionado, de sus costumbres, creencias y cosmovisiones.

Hoy en día, las tradiciones culturales están en contacto -en mayor o menor medida- con tradiciones o culturas alternativas, lo que ha generado una región mestiza en movimiento que refleja unos modos y maneras mestizos de ser y habitar; es una coexistencia de distintos rasgos simbólicos, que no pueden negar su tradición, pero tampoco su modernidad. Al respecto, Castro (2021), citando a Bruner, afirma lo siguiente:

Es el filósofo chileno José Joaquín Bruner quien a través de su investigación “la modernidad periférica” de América Latina, plantea que a finales del siglo XX Latinoamérica se ha convertido en una especie de ciudad-laberinto (Tamar América), donde se fusionan todas las experiencias simbólicas posibles, es una danza vertiginosa de signos. (p. 64)

Esa “ciudad-laberinto” también se ve reflejada en la danza, donde se presenta una mixtura entre códigos de danzas tradicionales —que hacen parte del cuerpo y la memoria histórica de Colombia— y códigos de otros lenguajes que han llegado al territorio. Barbero y García Canclíni afirman que en la cultura popular es donde más se observa el fenómeno de la mezcla entre lo tradicional y lo moderno, y la danza en Colombia refleja esa teoría, ya que es en las regiones periféricas donde más se conservan las técnicas tradicionales, y, por ser lugares fronterizos, se dan encuentros y diálogos con otras técnicas, entonces, se terminan dando mezclas de un devenir natural de confluencia cultural.

Con respecto al caso del Caribe colombiano, se hace latente una aparición y apropiación

por parte de los jóvenes, de estilos urbanos, que justamente, si se lee como un *espacio de lo posible*, puede representar y arrojar nuevas-otras narrativas<sup>37</sup>, que en el cruce con las técnicas tradicionales de la región arrojen una Danza de lo Posible, que codifica las influencias modernas en los cuerpos latinoamericanos y las mezcla con sus propias técnicas.

Esta presencia de lo —posible— que orgánicamente se ha dado en los territorios, no es tan fácil de asimilar desde un orden social, político y académico, pues implica cambiar todo un imaginario social basado, como ya mencioné, en copiar y perseguir estéticas ajenas y/o alejarse del fundamentalismo macondiano de lo que bien señala Castro (2021) como la utopía por excelencia de América Latina: “América Latina entendida como el “otro absoluto” de la racionalidad europea, como el continente de la gran síntesis, como la reserva espiritual de la humanidad”, pues ya no es ese otro, sino que también habita en nosotros esa modernidad.

De este modo, proponemos una danza que se aleje de la confrontación cultural propia de los sistemas de poder y de los discursos de identidad que se han venido perpetuando en Latinoamérica, pasando de la reactividad del opresor a la creatividad del creador, solo entonces suscitaremos una identidad solidaria que reconoce su esencia, pero también su naturaleza relacional, una danza construida desde una interacción gradual, semiconsciente y consensuada entre códigos y técnicas simbólicas diversas.

En ese sentido, se busca una pedagogía que le dé espacio a las distintas trasmutaciones técnicas y simbólicas en danza que han surgido y que puedan surgir en el territorio colombiano y, si se quiere, latinoamericano. No hablamos de una pedagogía que aborde una hibridación *light* tan de nuestros tiempos, en donde se dan mezclas sin consciencia, generalmente perpetuando hechos sociales violentos de coacción e imposición de tendencia que en algún momento de las

---

<sup>37</sup> En el departamento del Chocó, los jóvenes crearon un género al que denominaron “exótico” como denominativo a una suerte de mezcla entre técnicas de urbano y técnicas afro.



historias devoraron otras formas de expresión culturales y formas de danzar.

Esos son encuentros culturales que se han hecho muy costosos, pagando con la vida y la tradición, homogenizando el cuerpo y el pensamiento de pueblos enteros. “Hay que hacer una distinción sobre encuentros culturales entre los que tienen el mismo poder y aquellos que se producen entre desiguales, pues tienen tramas muy distintas” (Burke, 2010, p. 114).

Por lo anterior, surgen los dos “principios” que planteamos en los capítulos anteriores, porque en esta *Danza de lo Posible* debe presentarse una conciencia genealógica de pensamiento y movimiento, para que se dé un tejido justo y un proceso de selección consciente que posibilite la construcción y desarrollo de nuevas narrativas en danza desde Latinoamérica, exponiendo el mestizaje cultural de estos territorios.

Cabe destacar que esto demanda una tarea titánica, pues sugiere hablar de un ethos solidario<sup>38</sup> desde dimisiones sociales, políticas y culturales. Se requieren procesos pedagógicos de mediación simbólica, de negociación de significados en donde se dé un sano entrecruce de una multiplicidad epistémica de distintos lenguajes y técnicas latentes en el territorio; un mestizaje en danza como hecho ético-estético, porque no difumina la diferencia, sino que la exalta y la deja vivir.

Por su parte, convence el argumento de que toda transformación es una suerte de adaptación y que los encuentros culturales entre pares, recíprocos y genuinos, favorecen la creatividad; como señala el sociólogo cubano Fernando Ortiz (1943), que se dé una reciprocidad

---

<sup>38</sup>Actualmente, en los procesos pedagógicos en danza, se prolifera la competencia como valor central, -claramente derivado de un sistema de pensamiento neoliberal individualista-, lo que nos sitúa a nuestros cuerpos como bienes de consumo que deben competir entre ellos para ganar reconocimiento y valoración. Otro fenómeno que obstaculiza la creación de conocimiento colectivo es la reticencia a la reciprocidad y diálogo con ese al que se le ha denominado opresor, pues el esencialismo identitario sigue perpetuando las brechas binarias de agresión y falta de solidaridad. Se cae en lo mismo que se trata de superar, pues se continúa bajo preceptos de exclusión que consideran imposible la intransmisibilidad de cierta experiencia o de cierta condición o raza. Se da una autarquía estética ética política y social.

más que una aculturación unidireccional, que se dé una transculturación bilateral. Para los procesos pedagógicos en danza significa realizar un tejido consiente de técnicas y códigos simbólicos, procesos que resalten las diferencias más que difuminarlas, exaltar y aprovechar el mestizaje, porque, como señala Silvia Rivera, no podemos seguir siendo una región mestiza avergonzada de serlo.

Construir La Danza de lo Posible desde procesos pedagógicos que le apuesten a los horizontes de sentido diversos y le permitan a los cuerpos y a las danzas latinoamericanas evolucionar hacia cierto grado de coherencia, que puedan “reorganizarse de forma novedosa a partir de la confluencia de dos o más corrientes culturales” (Burke, 2010, p. 110).

Además, proponemos crear *nuestras* danzas contemporáneas, donde prevalezcan los componentes y las técnicas endógenas y, a la vez, reconocer nuestro cuerpo como territorio fronterizo y mestizo. ¿Por qué fronterizo? Porque en las periferias regionales, fronteras, se entreen zonas de contacto cultural, entonces, es un deber no solo estético, sino social y político incluir en este proyecto solidario y mestizo a los habitantes de las zonas regionales, pensar en movilizarse del centro a la periferia y no lo que comúnmente se busca u obliga, que es acercar las periferias al centro, hablamos de deslocalizar y descentralizar el conocimiento.

Finalmente, sugerimos construir en las periferias esas Danzas de lo Posible, “Reconocimiento de una “doble” y tener la capacidad de vivirla creativamente, a eso le hemos llamado epistemología Chi’xi, que impulsa a habitar la contradicción sin sucumbir a la esquizofrenia colectiva” (Rivera, 2018, p. 31).

## RESUMEN DE LOS PRINCIPIOS PARA UN MÉTODO PEDAGÓGICO EN DANZA EN LATINOAMÉRICA

### 1. PEDAGOGÍA DE LA MEMORIA COLECTIVA

Estudiar a profundidad la historia, entender el pasado para buscar su relación con el presente y proyectarse hacia el futuro. Generar un posicionamiento crítico reflexivo del devenir histórico, para extenderse hacia una danza propia, una danza situada, una danza emancipada.

### 2. GENEALOGÍA DE LA DANZA EN LATINOAMÉRICA

Realizar un estudio genealógico de movimiento, reconociendo y apropiando códigos, técnicas y símbolos tradicionales en danza, los cuales se encuentran con más latencia en las regiones periféricas. Esta etapa implica además alejarse de la concepción de folclor instalada por un mercado simbólico.

### 3. LA DANZA DE LO POSIBLE

Alejarse de los dogmas hegemónicos y de los fundamentalismos decoloniales, para valer el mestizaje cultural latinoamericano como espacios de lo *posible*; fomentar - desde la pedagogía- mezclas entre distintas técnicas, significados, códigos y símbolos en la danza, en donde prevalezcan los elementos endógenos y se dé desde un ordenamiento consciente del ser latinoamericano, en estrecho relacionamiento con su historia, sus necesidades, su contexto y su territorio.

## LA DANZA DE LO POSIBLE COMO UNA EPISTEMOLOGÍA DEL SUR

*El objetivo de las epistemologías del sur es permitir que los grupos sociales oprimidos representen el mundo como suyo y en sus propios términos, pues solo de ese modo serán capaces de transformarlo de acuerdo con sus propias aspiraciones.*

(De Sousa Santos, 2021, p. 21)

La relación de este proceso con la teoría planteada por Boaventura de Sousa Santos, respecto a la *Epistemología de sur* (2021), llega de manera inesperada pero precisa, pues, después de haber realizado toda la síntesis y el análisis a profundidad de esta experiencia, aparece su libro *El Fin del Imperio Cognitivo*, el cual desarrolla -de manera detallada- algunas metodologías, pedagogías y/o caminos transitables para construir las epistemologías del sur.

En la lectura de las primeras cinco páginas, se encontraron puntos de convergencia inexorables entre las bases del principio pedagógico en danza en Latinoamérica planteadas en este análisis y algunos conceptos que elabora de Sousa, de manera tan sólida que era imposible no abordarlos en este análisis, pues su gran trayectoria lo han llevado a construir categorías muy precisas y esperanzadoras para la construcción de conocimiento del sur.

Ahora bien, vamos a empezar aclarando eso del “sur”, pues, cuando de Sousa Santos habla de epistemología del sur, es claro que no se refiere a una posición geográfica, sino a una noción epistémica<sup>39</sup>. Es importante aclararlo para que no se den confusiones de orden paradigmático de fundamentalismos etnocéntricos y/o latinoamericanistas.

---

<sup>39</sup> “Las epistemologías del sur se refieren a la validación de conocimientos basados en las experiencias de todos los grupos sociales que han sido sistemáticamente víctimas de la injusticia, la opresión y la destrucción causada por el capitalismo, el colonialismo y el patriarcado (...) se produce ahí donde ocurren esas luchas, tanto en el norte geográfico como en el sur geográfico” (De Sousa Santos, 2021, p. 21).

Por su parte, los principios del método pedagógico que se proponen en esta investigación son compatibles con algunos principios que de Sousa Santos expone en su libro, por lo que haremos una breve lectura comparativa que puede esclarecer la manera en que se está articulando esta posible compatibilidad.

De esta manera, el primer principio que se plantea en esta investigación es una Pedagogía de la Memoria y lo relacionamos directamente con lo que de Sousa Santos llama Sociología o pedagogía de la ausencia, pues representa un “preconocimiento” que apunta a reconocer los conflictos, las luchas, los aciertos y fracasos silenciados por una historia oficial y que ahora buscan emerger desde círculos de la palabra, testimonios epistemológicos y reflexiones críticas por parte de los participantes que confluyen en la experiencia de formación, investigación y creación (danzantes, facilitadores, directores, técnicos, etc.).

La sociología de las ausencias es la investigación sobre los modos en los que el colonialismo, en forma de colonialismo de poder, de conocimiento y de ser, funcionan en conjunto con el capitalismo y el patriarcado a fin de producir exclusiones abismales. En otras palabras, para volver a ciertos grupos de personas y formas de vida social no existentes, invisibles, radicalmente inferiores o radicalmente peligrosos; en suma, descartables o amenazadores. (De Sousa Santos, 2021, p. 53)

Adicionalmente, el segundo principio se refiere a una Genealogía del Movimiento, que se articula al concepto de Ruina-Semilla de de Sousa Santos, pues es el estudio y apropiación de técnicas y códigos de danzas tradicionales que, a pesar de ser soslayadas por la pedagogía y creación en danza contemporánea en Colombia, aún perviven en los cuerpos de los danzantes de ciertos territorios que las viven, las danzan y las habitan en su contexto cotidiano.

Las ruinas-semilla son un presente ausente, simultáneamente memoria y alternativa de

futuro. Representan todo lo que los grupos sociales reconocen como concepciones, filosofías y prácticas originales y auténticas que, pese a ser históricamente derrotadas por el capitalismo y colonialismo modernos, siguen vivas no solo en la memoria, sino también en los intersticios de lo cotidiano alineado, y son una fuente de dignidad y esperanza en un futuro poscapitalista y poscolonial. (De Sousa Santos, 2021, p. 59)

Finalmente, aparece La Danza de lo Posible o La Danza Mestiza, que se relaciona al concepto de *Sociología y/o Pedagogía de la emergencia* de de Sousa Santos, pues se focaliza en el reconocimiento de esas otras formas de conocimiento (para este caso, de danzar); además, se vale metodológicamente de una *traducción intercultural*<sup>40</sup> y de un proceso que vincula las distintas *ecologías de saber*<sup>41</sup> que propone de Sousa Santos (2021):

La sociología de las emergencias se concreta en nuevas potencialidades y posibilidades para la transformación social anticapitalista, anticolonial y antipatriarcal que surge en el amplio dominio de la experiencia social antes rechazada y ahora recuperada (...) Esas nuevas características, que surgen en forma de prácticas materiales o simbólicas, se afirman siempre de un modo holístico, artesanal e híbrido, reconociendo así la presencia multidimensional de la exclusión y la opresión. (p. 57)

Por otro lado, es importante resaltar el espacio que de Sousa Santos le ofrece al conocimiento corporeizado y al conocimiento performativo<sup>42</sup>, pues reconoce un conocimiento

---

<sup>40</sup> Pues -para su construcción- reconoce códigos de distintas técnicas en danza que provienen de otras latitudes, pero que, a través de un proceso y un tejido consciente, propone nuevas narrativas en relación al territorio.

<sup>41</sup> Los conocimientos que nacen en la lucha y los conocimientos que, pese a no haber nacido a partir de la lucha, pueden ser útiles para la lucha. Cualquiera de estos tipos puede incluir conocimientos científicos o no científicos (de Sousa Santos, 2021).

La ecología de saberes considera una articulación entre conocimientos artesanales como saberes prácticos, empíricos, populares, que responden a una repetición-creación, se repiten, pero ninguno es igual al otro y conocimientos científicos.

<sup>42</sup> A pesar de tener ciertas reservas por el término “performativo”, se considera que el desglose conceptual que hace de Sousa Santos respecto al término es preciso y eficaz en términos prácticos.

encarnado en el cuerpo que se da a partir de la experiencia y que transmite por medio de expresiones culturales “performativas”. Ya en otro momento, habría que profundizar su relación con los sentidos, el movimiento y la danza; sin embargo, el autor suscita algunos acercamientos:

La danza, en particular, merece especial atención en este contexto, puesto que es una de las formas más complejas de conocimiento corporal, experiencial, vivido. El cuerpo vivo se vuelve especialmente animado y vivo en la danza. Escenifica la experiencia primordial o fundacional del movimiento como forma de conocimiento, a través de la experiencia táctil-cinestésica de nuestro cuerpo<sup>43</sup>. (p. 144)

De esta forma, la sistematización de todo este proceso de La Danza de lo Posible y La Danza Inmóvil, como proyectos de formación, creación e investigación, terminan siendo -en relación a conceptos de de Sousa Santos- un *archivo del pasado* que está al mismo tiempo creando un *archivo del futuro*; un archivo que -además- no es solo textual y narrativo, sino corporal y vivido.

Además, sabemos que esto es apenas una propuesta embrionaria para la transformación y emancipación de la pedagogía y de la danza latinoamericana, pero creemos en su potencial, pues se percibe esa latencia vigorosa en los cuerpos de los danzantes latinoamericanos que hicieron parte de este proceso; entonces, esperamos que esta experiencia sirva como estudio de caso para adaptar a otros procesos de formación en danza.

Para terminar, solo resta seguir el camino, planteándose preguntas que direccionen y fortalezcan los procesos venideros: ¿cómo los procesos de enseñanza aprendizaje oficiales y no

---

<sup>43</sup> Hay que tener mucho cuidado con la exaltación de lo corpóreo y de las sensaciones y las emociones como componente de una práctica y pensamiento descolonizante, pues en la actualidad el neoliberalismo se apropia de cualquier discurso ya mercantilizados estos conceptos. Byung-Chul Han entre otros pensadores discuten ampliamente este fenómeno, el sistema al percibir que los jóvenes y las nuevas corrientes de pensamiento decolonial consideran la racionalidad como coacción, ofrecen la emocionalidad y el cuerpo como sinónimo de libertad. Pero no es más que un capitalismo de las emociones direccionado al consumo y enriquecimiento capital.

oficiales empiezan a construir la danza en Latinoamérica desde una ecología de saberes que valide tanto el conocimiento profesional de las danzas estructuradas como el conocimiento artesanal que los cuerpos de los danzantes latinoamericanos poseen?, ¿cómo la potencialización de una danza propia de estos territorios impacta directamente en el estándar de vida de los grupos sociales que trabajan para ella?, ¿qué formas de articulación podemos generar para construir una red solidaria y creativa en el campo cultural en danza en Latinoamérica? Seguiremos investigando, aprendiendo y creando en el camino, con la firme convicción de construir otros posibles (construir una Danza de lo Posible).



### CAPÍTULO III. CONCLUSIONES SIN CONCLUIR

En primer lugar, se comprende la cultura y la danza en un sentido amplio, de manera que engloba actitudes, mentalidades y valores, así como la forma en que estos se expresan o adquieren un significado simbólico cuando se traducen en hábitos, prácticas, encarnándose en el cuerpo; por tanto, en línea con lo que Bourdieu llamaría el *Habitus*<sup>44</sup>, nosotros proponemos hablar de un *Habitus Corpóreo*, al profundizar en la estética, las formas, estructuras, figuras y/o técnicas que el cuerpo devela a partir de esos sistemas de pensamiento.

Adicionalmente, ese *Habitus Corpóreo* del que hablamos requiere ser reestructurado desde el estudio y reflexión consciente, pues, en la actualidad, la danza de las masas se ve plagada de influencias mercantiles y de estándares estéticos inalcanzables y -en muchos casos- agresivos para el cuerpo individual y social; ya no es el discurso, el sentido, la ética, la política y el poder simbólico lo que importan, sino que es la mera imagen lo que impacta, ese es el mercado de la danza en Latinoamérica: pura copia y pura forma.<sup>45</sup>

Por su parte, planteamos la necesidad de impregnar la pedagogía en danza en Latinoamérica de pensamiento crítico, alejarse de un nihilismo posmoderno que esteriliza el poder epistémico de la danza y su contribución con la liberación y/o emancipación de los cuerpos latinoamericanos.

Sugerimos recuperar la responsabilidad ética y política en la cultura, en la danza; por tanto, incitamos a una razón situada, una creación situada, una DANZA SITUADA, que se desarrolle en procesos de enseñanza-aprendizaje en danza, que comprendan los siguientes principios:

---

<sup>44</sup> *Habitus* es, al mismo tiempo, tanto la interioridad de la exterioridad como exterioridad de la interioridad (de Sousa Santos, 2021).

<sup>45</sup> Como señala Bourdieu (1979), los propios oprimidos contribuyen de manera activa a su dominación, se necesita la complicidad de quienes interiorizan las formas de dominación, al parecer el gremio de la danza es cómplice de esta dominación estética y poco le importa cambiar o reparar estos asuntos.

**1. Una pedagogía de la memoria** que permita recuperar y reconfigurar eventos pasados que fueron excluidos por una historia oficial, pero que hacen parte de la memoria sensitiva de diversos grupos sociales de un territorio, lo cual permite generar una concientización<sup>46</sup> del pasado para entender el presente y proyectar el futuro.

**2. Una genealogía del movimiento** que le permita a los danzantes de cada territorio apropiarse de sus técnicas, sus particularidades, sus legados y códigos simbólicos en danzas tradicionales (alejándose del folklor, pues se presenta como poco dinámico en su evolución).

**3. Una Danza de lo Posible** que reconozca los tejidos que se han generado entre distintas técnicas de danza en un territorio, y que propicie espacios que validen y construyan a partir del cruce de saberes artesanales y de técnicas codificadas profesionalmente.<sup>47</sup>

Por su parte, es evidente que los procesos pedagógicos en danza en Latinoamérica, institucionales y no institucionales, aún no reconocen el colonialismo de las prácticas y los saberes<sup>48</sup>, creyendo que el colonialismo histórico ya se superó, lo cual es totalmente erróneo<sup>49</sup>, pues una de las jugadas maestras del neoliberalismo es crear relaciones de falsa reciprocidad y espacios de aparente libre expresión que lo que hacen es naturalizar distintas formas de opresión. Esto sucede en los espacios académicos en danza, sin embargo, también es evidente que hasta el discurso decolonial es apropiado por el mercado y por espacios academicistas que esterilizan el impacto práctico y real que debe tener en los sectores sociales oprimidos, por lo que es urgente generar prácticas decolonizantes que impacten las realidades de los grupos sociales con los que

---

<sup>46</sup> La concientización de Freire en la *Pedagogía del oprimido* (1968).

<sup>47</sup> Estas bases para construir un método pedagógico en danza en Latinoamérica se plantean como principios que pueden ser aplicados en diversos procesos de formación en danza en Latinoamérica, que comprendan la danza como un espacio de resistencia, de creación y reinención.

Estos tres principios se presentan como herramientas creativas posibles para aquellos investigadores, directores, docentes e incluso intérpretes que estén buscando maneras de reivindicar el saber latinoamericano en danza en procesos pedagógicos, creativos e investigativos.

<sup>48</sup> O colonialidad del ser (Maldonado, 2007).

<sup>49</sup> Pues se siguen perpetuando formas de colonialidad interiorizada, entre otras.

trabaja.

Además, es necesario construir una pedagogía que se desarrolle desde sus condiciones endógenas, desde su propio poder, sin obviar la necesidad de crear estrategias y condiciones necesarias para su reproductibilidad, que no necesariamente tienen que estar relacionadas con la lucha, sino con las insurgencias desde el despliegue de lo propio; por demás, una pedagogía de construcciones colectivas orientada a principios de horizontalidad de saberes, que reconocen las diferencias y particularidades de cada cuerpo, partiendo de un principio de interdependencia que opera bajo los principios de comunidad, solidaridad y reciprocidad.

En este orden, la Danza de lo posible aparece como posibilidad formativa y creativa para la danza en Latinoamérica, alejándose de los esencialismos identitarios, persiguiendo, sí, una identidad en términos de articulación y diferencia, una identidad de cruces simbólicos, de tejidos discursivos en danza, que, como menciona Sousa, sea un proceso que refuerce la reciprocidad sin disolver la identidad.

Por otro lado, la posibilidad de una reforma pedagógica cultural profunda en nuestra sociedad depende de la descolonización, no solo de nuestras ideas, sino de nuestros gestos, nuestros actos, nuestras danzas, y -con ello- la manera de nombrar el mundo, habitarlo y danzarlo. Se pretende difuminar la brecha entre práctica y teoría, pues el asunto decolonial es real cuando se aproxima a la práctica.

De esta manera, la lucha por descolonizar la creación en danzas y los procesos pedagógicos en Latinoamérica implica, en primer lugar, un ejercicio de autodescolonización de pensamiento y práctica; entonces, es un deber de los agentes del sector de la danza y la cultura de trascender el discurso y ponerlo en práctica en sus obras, en sus movimientos, en sus colores, en sus ritmos y, en suma, en toda una obra.

Ahora bien, para nosotros, es importante que en algún momento podamos trascender la situación de opresor-oprimido, víctima-victimario, que dejemos de situarnos como los sujetos colonizados y empecemos a hablar desde otro lugar, uno propio que se traduzca en equidad social, económica, epistémica y cultural. La Danza de lo Posible se inscribe en las heterotopías de Foucault, en las Zonas de liberación de Sousa Santos y en el mundo *Chí'xi* de Rivera Cusicanqui; representa un espacio insurgente que da cuenta de unas formas de habitar, pensar, presentar, representar y danzar el mundo como si fuera propio.

## **CAPÍTULO IV. ESTRATEGIA DE COMUNICACIÓN**

La estrategia de lanzamiento será dentro del marco institucional de la Universidad Nacional de Costa Rica, en donde se expondrá dicho proceso a las directivas y tutores acompañantes del proceso; posteriormente, se pretende dar su divulgación entre congresos enfocados en danza y/o teorías contemporáneas decoloniales. Es importante mencionar que dicha divulgación no será solo teórica, pues se pretende circular el trabajo práctico —La Danza Inmóvil, Memoria del Despojo— en festivales de danza nacional e internacional, siempre acompañado del sustento teórico —La Danza de lo Posible en la Era de la Insurgencia—.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bordieu, P. (1979). *La distinción: criterio y bases sociológicas del gusto*. Taurus.
- Borges, J. (1949). *Los teólogos*. <https://bit.ly/3HguhXj>
- Burke, P. (2010). *Hibridismo cultural*. Akal.
- Castro, S. (2021). *Crítica a la razón latinoamericana*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Constitución Política de Colombia [Const.]. Art. 7. 7 de julio de 1991. (Colombia).
- Constitución Política de Colombia [Const.]. Art. 68. 7 de julio de 1991. (Colombia).
- De Sousa Santos, B. (2019). *El fin del imperio cognitivo: la afirmación de las epistemologías del sur*. Trota.
- De Sousa Santos, B. (2021). *Una epistemología del Sur*. CLACSO.
- Foucault, M. (1988). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Pre-Textos.
- Freire, P. (1968). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI editores.
- García, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Halbwachs, M. (1995). Memoria Colectiva y Memoria Histórica. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (69), 209-219. <https://bit.ly/3GSsTZp>
- Han, B. (2020). *Psicopolítica*. Herder.
- Kusch, R. (1975). *América profunda*. Bonum.
- Maldonado, N. (2007). Sobre la colonialidad el ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. En S. Castro Gómez y R. Grosfoguel, *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 127-167). IESCO.
- Mélich, J. (2004). *La lección de Auschwitz*. Herder.
- Morandé, P. (1984). *Cultura y Modernización en América Latina*. Pontificia Universidad

- Católica de Chile.
- Osorio, J. & Rubio, G. (2006). *El deseo de la Memoria. Escritura e Historia*. Escuela de Humanidades y Política.
- Orrego, A. (1966). *Hacia un humanismo americano*. Juan Mejía Baca.  
<https://bit.ly/3WD5LUR>
- Ortega y Gasset, J. (1948). *La Historia como sistema*. Sarpe.
- Ortiz, F. (1943). *El Mutuo Descubrimiento de Dos Mundos*. Etnia y Sociedad
- Reati, F. (2004). Trauma, duelo y derrota en las novelas de ex presos de la guerra sucia argentina. *Chasqui*, 33(1), 104-126.
- Rivera, S. (2010). *Ch`ixinakax Utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo Chixi es posible: ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón.
- Said, E. (2016). *Orientalismos*. Debolsillo.
- Tahua, J. (2017). *La Tradición Contemporánea en Danza: un debate sobre nuevas emergencias epistemológicas* [Tesis de Maestría, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. Repositorio Universidad Distrital Francisco José de Caldas.  
<https://bit.ly/3IVH02R>
- Velandia, E. (2015). La antropología [Canción].

## APÉNDICES

### Apéndice A. Carta de aprobación de la persona filóloga

Puntarenas, 19 de enero de 2023

Sra.

MSc. Guiselle Román López

Profesora de Técnica Aplicada II, código DPA 737

Estimada señora:

Por este medio, yo, Alejandro José Mena Monge, mayor, soltero, filólogo, incorporado a la Asociación Costarricense de Filólogos con el número de carné 313, vecino de Buenos Aires de Puntarenas, portador de la cédula de identidad número 1-1540-0005, hago constar:

1. Que he revisado el Informe de Sistematización de Experiencias para optar por el grado académico de Maestría en Danza con énfasis en Formación Dancística titulado **“La danza de lo posible en la era de la insurgencia. Perspectivas para la Pedagogía en Danza en Latinoamérica desde un enfoque Socio Cultural, Colombia”**.
2. Que el Informe de Sistematización de Experiencias es sustentado por la estudiante Yannai Kadamani Fonrodona, cédula 1032456517 Colombia.
3. Que se le han hecho las correcciones pertinentes en acentuación, ortografía, puntuación, concordancia gramatical, coherencia, formato APA y otras del campo filológico.
4. Que se han hecho las observaciones pertinentes y que cualquier cambio posterior a esta revisión, queda bajo la responsabilidad del sustentante.

En espera de que mi participación satisfaga los requerimientos de la Universidad Nacional, se suscribe atentamente,



---

Alejandro José Mena Monge  
Bach. en Filología Española  
Céd. 1-1540-0005  
Carné No. 313  
Filólogo