

# variaciones

# 2. Año 2 | ISSN 2463-1981 | Revista de Arte Danzario de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas | Bogotá, Colombia. 2017



UNIVERSIDAD DISTRITAL  
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



Facultad  
de Artes-ASAB

La relación  
entre  
el baile  
flamenco y  
la emoción

Apuntes acerca  
del aprendizaje  
del baile flamenco



Generación  
rótula



La cátedra de  
democracia...

¿costura, ruptura, postura?



La escena  
y la calle



# 5

## La relación entre el baile flamenco y la emoción



### 9

Apuntes acerca  
del aprendizaje  
del baile  
flamenco



### 13

Generación  
rótula



### 18

La cátedra  
de democracia...  
¿costura, ruptura, postura?



### 21

La escena  
y la calle

Revista Variaciones  
ISSN 2463-1981

Universidad Distrital  
Francisco José de Caldas  
Proyecto Curricular Arte Danzario  
Facultad de Artes ASAB

Carlos Javier Mosquera Suárez  
Rector (e) Universidad Distrital  
Francisco José de Caldas

Giovanni Rodrigo Bermúdez Bohórquez  
Vicerrector Académico

Vladimir Salazar Arévalo  
Vicerrector Administrativo

Santiago Niño Morales  
Decano Facultad de Artes ASAB

Dorys Helena Orjuela Parrado  
Coordinadora  
Proyecto Curricular Arte Danzario

John Mario Cárdenas Garzón  
Dirección Revista Variaciones

Miguel Nova ([miguelnova.com](http://miguelnova.com))  
Concepto gráfico, diseño y diagramación

Martha Esperanza Ospina Espitia  
Juliana Patricia León Suárez  
John Mario Cárdenas Garzón  
Comité editorial

Archivo Facultad de Artes ASAB | Marlén  
Moreno | Carlos Mario Lema  
Fotografías

2017



# Historia

Por Mario Cárdenas  
Coordinador PCAD



Era la hora pico y me desplazaba en un bus de transporte público con la esperanza de llegar a tiempo al Teatro William Shakespeare pues era la función de grado de uno de mis estudiantes y debía estar allí para evaluar su trabajo. Algunos personas del bus se bajaron y empezaron a correr hacia el teatro me pareció curioso y aceleré el paso pensando que no alcanzaría a llegar. Sin embargo, al vislumbrarse la entrada noté que aún había gente en la taquilla y estaba muy a tiempo para la función. Así que presenté mi boleta e ingresé al primer piso del teatro, subí las escaleras y me percaté de una figura en particular que llevaba un casco en su mano y vestía con sencillez. Había una multitud y traté de encontrar un espacio para esperar el ingreso a la sala, mientras esperaba, este señor se me acercó y me saludó. Inicialmente no le reconocí. Solo hasta cuando me dijo su nombre recordé que era el padre del estudiante a quien iba a evaluar. Él, un hombre robusto y de manos grandes que lucía un bigote muy al estilo del mejor charro mexicano, mientras iniciaba la función, me conversaba acerca de su trabajo como ornamentador y los objetos que creaba a partir de la fundición y manejo de piezas de metal. De repente, suena el tercer timbre y nos dan ingreso a la sala, me acababa de enterar que

provenía de la zona rural de una población cercana a la capital. Un hombre de campo que había decidido migrar en busca de un mejor futuro para él y luego para su familia. Nos sentamos y curiosamente la función tuvo un ejercicio de antesala que pretendía contextualizar al público con el lenguaje de la danza clásica; entonces, apareció en el escenario una bella bailarina en puntas, ejecutando algunos gestos mientras una voz masculina no invitaba a imitarlos y explicaba qué querían decir cada uno de aquellos sutiles y particulares movimientos. Me sorprendía ver la disposición y la gracia con la que este hombre de apariencia ruda hacía cada gesto que la bailarina proponía, me resultaba casi increíble verle ejecutar sin timidez ni reparo los gestos casi de mimo que construirían la dramaturgia de aquel ballet. Termina el ejercicio y dan comienzo a la función, hablamos en algunas ocasiones y comentamos acerca de los momentos más emocionantes de la obra. Salimos al intermedio y regresamos a ver el final de la obra donde su hijo aparecía como protagonista y príncipe de la historia. Era la primera vez que veía evidenciado el amor de un padre hacia su hijo quien había optado por ser un artista del ballet.

Luego del saludo final nos dirigimos a esperar en la salida de los artistas. Otra charla corta y grata donde le preguntaba por sus intereses y me comentaba acerca de su pasión por la fundición de piezas y la ornamentación. Sale el bailarín y su padre lo recibe con un fuerte abrazo mientras saca de su maleta una botella con jugo y algo más para merendar. Luego, le alcanza, el casco y un chaleco reflectivo. Había ido hasta allí no solo para ver a su hijo bailar sino para llevarlo a casa en su moto.



# La relación entre el baile flamenco y la emoción

Por Evelyn Sánchez González.

Fotografía por

EMPECÉ A BAILAR FLAMENCO HACE POCO, ES CLARO QUE AÚN NO LO ALCANZO A DIMENSIONAR, PERO SIENTO QUE ESTÁ MÁS ALLÁ DE LA ESTRATOSFERA. CUANDO ME LO PRESENTARON POR PRIMERA VEZ NO ERA CAPAZ DE MIRARLE A LOS OJOS, SU MIRADA ERA TAN PROFUNDA QUE REPENTINAMENTE SENTÍA MIEDO, MIEDO DE PERDERME EN UNA OQUEDAD DESCONOCIDA. PERO A ÉL NO LE IMPORTÓ...

Empecé a bailar flamenco hace poco, es claro que aún no lo alcanzo a dimensionar, pero siento que está más allá de la estratosfera. Cuando me lo presentaron por primera vez no era capaz de mirarle a los ojos, su mirada era tan profunda que repentinamente sentía miedo, miedo de perderme en una oscuridad desconocida. Pero a él no le importó, decidí esperar pacientemente, y entonces una tarde en la que casualmente pasaba por los pasillos vacíos de la Universidad, escuché una voz. Era tan misteriosa... entonces me acerqué un poco más y fue cuando lo descubrí; se mostró desnudo y tranquilo, me sedujo, me sedujo con su ser, con su compás, con tantos colores y sabores. Me embelesó por completo, fue entonces cuando me lancé al abismo sin darme cuenta y me atrapó. En ese momento sentí que flamenco era lo que quería hacer, quería ser flamenca. Mis percepciones poco a poco fueron volviéndose más claras, pero a veces me sentía confundida... no era fácil, definitivamente. Pero no me importó. Me di cuenta que bailar flamenco requiere de mucho trabajo, debes sacrificar cosas y no ser mezquino, debes ir más allá de la voluntad y la conciencia, para así trabajar desde la verdad, desde lo sublime.

La técnica en el baile flamenco es muy importante, pues siento que este espacio es una forma de indagarse a sí mismo. ¡Claro! para ello debemos trabajar de una manera sumamente consciente, debido a la realización repetitiva de una serie de movimientos, pues el fin es llegar a pasar por diferentes estados tanto del cuerpo instintivo como de la razón y no el de llegar a hacerlo todo "perfecto" sin saber el cómo y el por qué. No obstante, ya es decisión de cada quien, uno mismo como aprendiz es el que decide si quiere ir más allá con su cuerpo o simplemente quedarse en el confort de la mecánica.

Conocí el espejo y sentí que de alguna manera me ayudó a reconocermelo, como era tan inexperta, él mismo me jugó una buena pasada. Sin darme cuenta, se convirtió en una herramienta fundamental para mi

proceso en ese momento, funcionó como una guía porque de esta manera podía observar a mi maestro, a mis compañeros y a mí misma; esto es lo que me permite establecer una comunicación más amena en la clase y así concentrar la energía en un solo punto para poder entender de una manera más densa y provechosa el objeto de la clase y el de mi persona.

Luego de ello intento trascender, ir más adelante con el producto de esta base. Entonces es cuando realmente empiezo a realizar un ejercicio más juicioso de escucha, reconocimiento del cante y el ritmo. (Si no se conoce el compás (ritmo) entonces solo se está realizando una serie de movimientos sin fundamento

propio). Para bailar flamenco, en principio debemos entender de alguna manera, sea consciente o instintiva, la comunicación. Solo debemos escuchar atentamente y dejarnos llevar por los acentos y esto es algo que jamás debemos olvidar, si lo olvidamos, automáticamente suprimimos una viga fundamental de nuestro proceso.

Posteriormente, podríamos entrar a observar y experimentar de una manera más reflexiva la forma en que interactuamos con el cante y la guitarra. Escuchar el cante y la guitarra de unas bulerías, por ejemplo, no es nada fácil y más cuando no se está tan permeado del lenguaje y códigos de comunicación que los conocedores del flamenco emplean. Es de vital importancia saber esto, y es algo que no se logra en dos o tres años, se requiere de todo un proceso de experimentación bastante amplio para lograr entenderlo. Por ahora, lo importante es la paciencia y la experimentación constante, porque esto es lo que nos ayuda a crecer como bailarines-bailaeros.

Hasta el momento, he hablado sobre mi proceso en el flamenco y debo confesar que cada día me enamoro más de él, de mi flamenco; decidir lanzarme al vacío ha sido la idea más brillante que he tenido en toda mi vida. Gracias a ella conocí a dos maestros que me han guiado en este proceso, dos maestros

## "LA DANZA

NO ESTÁ EN EL PASO,

SINO ENTRE PASO

Y PASO"

ANTONIO GADES

con metodologías muy diferentes pero igual de suculentas. Francisco Jiménez y Silvana Reyes, ellos me han ayudado a comprender el flamenco. Francisco, mi primer maestro, me mostró su baile como una manera más sutil y con el logré entender un poco más una de estas cualidades del flamenco, su saber es muy práctico y sencillo a la vista, pero su búsqueda siempre ha sido lograr emocionarse a través de la sencillez. En principio no lo vi porque en ese momento naturalmente todo me parecía difícil, pero después de que le empecé a coger caña, me empecé a dar cuenta y entonces fue cuando bailé por primera vez unos fandangos. No se imaginan cómo me enceguecí, me enceguecí de amor por mi flamenco, me convertí en amante alimentada por su fuego y el vapor de los suspiros.

Me emocioné, y fue cuando Francisco me habló sobre una maestra de flamenco llamada Silvana. Me dirigí a tomar clases con ella, y claro, era un nivel más avanzado, cuando llegué ya habían empezado con el programa, (sucede que ella cada 4-5 meses, nos muestra y comparte su conocimiento acerca de cada palo (estilo) flamenco). Eran unos fandangos igualmente, pero con una estructura muy diferente, con un trabajo de pies, brazos, coordinación y escucha más complejo. En este lugar, conocí la sensación de bailar con músicos en vivo y es totalmente diferente a hacerlo con una pista grabada. En principio quedé en shock por tanta información y porque realmente no lo había dimensionado de esta manera, pero aun así seguí y no me importó, ya no era hora de sentir miedo, y en el proceso de aprendizaje sobre el palo, me di cuenta que el fin de estos fandangos tan complicados no era saberlos de memoria, sino encontrar esas sensaciones que las mismas transiciones de los pies y brazos reunidos nos producían, y entonces en cada movimiento, aunque fuera mínimo, había algo y era nuestra tarea descubrirlo, ya sea por los acentos o por la vibración. La música en la búsqueda del baile como expresión es de vital importancia, ya que si no sabemos

meternos en el tiempo adecuado, no podremos escuchar y conocer las melodías que son las que en todo momento nos impulsan y por lo tanto, no podríamos bailar bien. La música juega un papel muy importante, ya que con ella todos los seres humanos de alguna manera nos desinhibimos y por ello se halla la necesidad de bailarla, de dibujarla.

Este suceso me causó mucha curiosidad y me generó muchos cuestionamientos que hasta este instante han venido rondando por mi cabeza acerca de ¿cómo soy capaz de traducir esas sensaciones en el movimiento, en mi baile como expresión? Luego de ello, me pregunto sobre el proceso; cada quien tiene un proceso, cada bailarín debe pasar por un estado de reflexión de ambas partes, mental y corporal porque somos cuerpo.

Ahora bien, puede que en otros tipos de danza la expresión no constituya un elemento imprescindible, esa puede ser una de sus cualidades, pero somos un cuerpo que siente, que reacciona a cada impulso o vibración, un cuerpo con la necesidad de expresar. En el caso del baile flamenco que es un lenguaje totalmente expresivo, podría pensarse en un camino diferente al de la técnica, pero no es así, ya que por su misma complejidad, éste requiere de un trabajo muy técnico y riguroso para el bailarín, lo que me llevaría a pensar la técnica de una manera diferente al desarrollo de destrezas y habilidades de una persona en este arte, como la agilidad de los pies, coordinación, etc... Lo técnico más bien concebido como medio que da posibilidades con el cuerpo; trata de explorarnos de una manera consciente, el hecho de saber en dónde están situados nuestros pies, de indagar en las tensiones que nos generan ciertas rutinas de zapateo etc. Es lo que para mí

resulta siendo técnico, porque de este trabajo emana la sensación y el placer, no por realizar una rutina de movimientos técnicos, si no por empezar a bailar con todas esas posibilidades que nos brinda la técnica misma, y ahora es cuando me pregunto: ¿De qué

“UNO TIENE QUE SER UN  
BAILARÍN TÉCNICO CAPAZ  
DE PRODUCIR POESÍA.  
PERO ANTE TODO HA DE  
SER UN BAILARÍN HONESTO  
PORQUE DE AHÍ EMANA LA  
POESÍA.”

FRANCISCO JIMÉNEZ



manera el intérprete de baile flamenco desarrolla su expresión a partir de la articulación entre la técnica y la emoción?

Ahora recuerdo al maestro Francisco y me doy cuenta de que el lenguaje solo está presente en nuestro baile cuando nos emocionamos, no importa qué tan sencillo sea, pero si es rico en sinónimos y en búsquedas propias y sinceras, va a ser todo un poema lleno de expresión. “El baile flamenco no solo es técnica y repetición mecánica de movimientos o bailes. Es una manifestación artística mediante la cual se pretende transmitir emociones” (Jiménez, 2012: 92) Por tanto, es preciso “desarrollar la capacidad de expresarse” (Arranz, 1988: 28)

El análisis de las emociones en el intérprete de baile flamenco como objeto de estudio teórico-práctico podría, en gran medida, generar la búsqueda constante de una “psicotécnica” (Barba, 1987) que le permita al bailar/a llegar a un estado de consciencia física y mental en donde él mismo exprese sus emociones.



# Apuntes acerca del aprendizaje del baile flamenco

Por Francisco Jiménez R.  
Maestro, músico y pianista acompañante Arte Danzario, Facultad de Artes ASAB.

EL PRESENTE ARTÍCULO ESTÁ BASADO EN UN ESTUDIO DESARROLLADO POR EL AUTOR EN CENTROS DE ENSEÑANZA DE LA CIUDAD DE SEVILLA, ACERCA DE LOS PROCESOS DE TRANSMISIÓN Y ADQUISICIÓN CORPORAL EN EL BAILE FLAMENCO.

El baile flamenco es una manifestación artística universal ampliamente reconocida y diferenciada como tal en la actualidad, cuya ejecución se consigue mediante el entrenamiento del cuerpo diario y constante durante largos períodos de tiempo, y a través de estrategias de formación que se han internacionalizado en la actualidad. Es una disciplina artística que como cualquier otra disciplina y especialmente como cualquier otro tipo de danza profesional requiere para su ejecución de un altísimo grado de preparación (física, técnica, musical, etc.).

El aprendizaje del baile flamenco tradicionalmente se ha orientado en dos sentidos. Por una parte, la preparación técnica que le permita al alumno desarrollar y en cierta manera acondicionar su cuerpo para bailar y de otro lado, el conocimiento de coreografías (estructuras de los diferentes bailes), hasta el punto que se llega a confundir aprender baile flamenco con el hecho de aprender bailes



flamencos. Otra disciplina a la que se presta especial atención, tiene que ver con el entrenamiento musical. En los planes de estudio de baile flamenco más estructurados, los alumnos tienen clases de música en general y además clases de canto y guitarra de acompañamiento, en otros programas, aunque esta materia no se ofrece independiente de las clases regulares de técnica y coreografía, existe la preocupación por conocer el canto y por su puesto, la guitarra para aprender el baile.

Ahora bien, disciplinas orientadas especialmente hacia el acondicionamiento físico del cuerpo son más bien escasas en los planes de estudio de baile flamenco y correspondería a cada cual, a pesar de lo fundamental que resulta, preparar su cuerpo para afrontar el fuerte ejercicio corporal que requiere el aprendizaje y ejecución de esta danza. Tampoco es muy común dentro de los programas de baile flamenco, cursos orientados específicamente al desarrollo de la expresión, no obstante ser éste un arte escénico que requiere al igual que el teatro y otros tipos de danza, una alta capacidad expresiva. En esta medida, resulta fundamental llamar la atención sobre estos aspectos.

### *Acondicionamiento físico*

El hecho de que no se otorgue suficiente importancia al acondicionamiento físico que requiere el cuerpo en los procesos de aprendizaje para la profesionalización en el baile flamenco, o que por lo menos no existan en los planes de estudio disciplinas específicas orientadas hacia este fin, es debido a

que se subestima el esfuerzo que realiza el cuerpo para desarrollar esta actividad, pero además, sucede porque tradicionalmente se considera que dicha preparación se logra a través del entrenamiento técnico. En este sentido, en los planes de estudio más estructurados se contempla el conocimiento de lo que se han denominado técnicas básicas de danza, que comprenden el ballet clásico y la danza moderna; disciplinas en las que es común realizar, por ejemplo, estiramientos musculares e incluso en ocasiones durante las clases se hacen trabajos adicionales de fortalecimiento. Por su parte, en otros programas donde se estudia exclusivamente técnica de baile flamenco, los ejercicios de calentamiento (cuando los hay) o las tablas de pies (zapateados) que frecuentemente se realizan en los entrenamientos para desarrollar agilidad y fortalecer las piernas, entre otros, se consideran como parte del acondicionamiento físico. No obstante, estudios desarrollados con respecto a diferentes tipos de danza y otros más recientes realizados para el baile flamenco, demuestran que para el acondicionamiento físico del cuerpo no es suficiente el mero entrenamiento técnico propio de la danza, sino que es preciso el concurso de profesionales especializados en la preparación física.

Desde el Centro de Investigación Flamenco Telethusa con sede en la ciudad de Cádiz, se han desarrollado estudios que permiten afirmar que el “esfuerzo del baile flamenco es asimilable al de deportes de alto nivel, y si en el caso de los deportistas, la preparación física es inherente a la preparación técnica-deportiva,

no se debería obviar una pre-paración física específica para los bailaores de flamenco” (Vargas et al, 2008: 4-5). Dicha preparación, que naturalmente tendría que estar presente durante los procesos de aprendizaje, sería aconsejable, según estos investigadores, que fuera de carácter aeróbico (repetición de un ejercicio durante más de dos segundos); no cualquier tipo de ejercicio aeróbico, por su puesto, sino que recomiendan el uso de la bicicleta o los patines. Igualmente, mencionan que podría ser “un trabajo de zapateado sistematizado, con una duración y frecuencia cardiaca diseñada por un profesional de la preparación física y específica para cada bailaor” (Ibíd.: 5). El acondicionamiento físico tendría que estar orientado además hacia el fortalecimiento y estiramiento de determinados músculos. Por su parte, algunos alumnos y profesionales del baile flamenco así como expertos en entrenamiento físico consultados al respecto, señalan que la disciplina conocida como Pilates, resulta ideal para acondicionar el cuerpo, no sólo para la danza sino para cualquier actividad física, ya que es una técnica basada en principios como la correcta respiración, coordinación, ritmo, balance del desarrollo muscular, concentración, precisión, etc., que se deben tener en cuenta y aplicar en la ejecución de un movimiento.

Con base en lo anterior, se puede decir que si bien es cierto que en los procesos de aprendizaje existe cierta preparación física proporcionada a través de otras técnicas de danza o de la técnica misma del baile flamenco, este no sería un trabajo suficiente para el acondicionamiento del cuerpo, ya que los ejercicios que se emplean pueden resultar unas

veces incompletos, otras no del todo adecuados, o simplemente no se realizan con la regularidad y programación que se requiere, una vez que los profesores de baile flamenco son profesionales de este arte y no preparadores físicos suficientemente capacitados; es posible que algunos hayan investigado al respecto, otros seguramente no. Resulta razonable entonces afirmar que disciplinas conducentes específicamente al acondicionamiento del cuerpo deben estar comprendidas en los planes de estudio de los centros que tienen programas estructurados, y siquiera deben constituir una recomendación importante en centros donde por la estructura de su oferta formativa no es viable comprometerse con dicha preparación. Algunos profesores suelen hacer calentamientos o por lo menos recomiendan a los alumnos que los hagan, que estiren y que fortalezcan su cuerpo, porque como dicen algunos de ellos, en una clase de una hora en la que se quiere aprender a bailar o simplemente adquirir información coreográfica es imposible hacer otro tipo de trabajos. Calentamientos al comenzar la clase y estiramientos al finalizarla, sí serían en todo caso imprescindibles.

La preparación física como una disciplina componente de los procesos de aprendizaje para la profesionalización en el baile flamenco resulta a todas luces fundamental, no sólo porque ayudaría a elevar el rendimiento del futuro profesional, a ganar condición física, lo que en el argot flamenco se llama adquirir “fondo”, sino además porque supone una garantía para su salud corporal. Es muy frecuente ver que alumnos y profesionales del baile flamenco en general presentan lesiones y dolores en diferentes partes del cuerpo a causa de los ejercicios que



realizan, lo cual les obliga a permanecer inactivos o a bajar su rendimiento, con las consecuencias económicas, morales, etc., que esto ocasiona; una adecuada preparación prevendría o ayudaría a disminuir estos riesgos y en caso de haber lesiones, la recuperación de una estructura debidamente entrenada sería mucho más rápida, menos dolorosa y menos propensa a una nueva lesión.

### *Desarrollo de la expresión*

A propósito del desarrollo de la expresión en el baile flamenco, el maestro sevillano Manuel Betanzos en sus clases suele hacer mucho énfasis en lo que él llama “las sensaciones”. Dice que es preciso expresar sensaciones y se esfuerza dando a sus alumnos un sinnúmero de ejemplos, al mismo tiempo que emplea ejercicios específicos que les ayuden a transmitir diferentes estados de ánimo en un momento determinado. Posiblemente Manuel no haya leído a Stanislavski, Barba o los Strasberg, ni a ninguno de los teóricos del teatro que han escrito ampliamente sobre este tema, pero su experiencia de muchos años como alumno, bailar y profesor le han llevado a concluir que él no quiere que la gente repita pasos, sino que lo que le interesa es que expresen cosas, que digan algo con esos pasos. Coincide Manuel con el gran coreógrafo ucraniano Serge Lifar, quien señalaba que “un movimiento de baile carece de interés y es, por decirlo así, inexistente sino contiene en sí un elemento, una base emocional”. (Lifar, 1966: 156)

Resulta interesante el énfasis que este joven maestro de baile flamenco pone en su enseñanza, una vez que es la trasmisión de emociones lo que hace que cuando vemos un baile no sintamos que estamos viendo gimnasia, o como dice el propio Betanzos, “que un baile sea diferente a otro”. Isadora Duncan afirmaba que para ella la danza debía “ser expresión de la vida, no meramente una serie de trucos gimnásticos o movimientos bonitos” (Duncan,

2003: 97). Dicho de otro modo, la coreografía que se baila debe ser utilizada como el actor utiliza los parlamentos de las obras de teatro, para investigarse y de ahí sacar emociones, por tanto, la necesidad de “aprender a desarrollar la capacidad de expresarse” (Arranz, 1998: 28).

Cuando se aprende teatro o también otros tipos de danzas escénicas, es común estudiar disciplinas como expresión corporal, sensibilización, etc. No obstante, en el baile flamenco al igual que se considera que el acondicionamiento físico del cuerpo se logra a través del entrenamiento técnico, el desarrollo de la expresión es otro de los elementos que comúnmente se trabajan a partir de la coreografía y no como una disciplina independiente. Esto no quiere decir que el trabajo coreográfico no sea una herramienta válida para el desarrollo de la expresión; desde luego que lo es y bastante propicio. Lo que sí resulta primordial es que se realice este tipo de trabajo, bien sea a partir de la coreografía o de otra disciplina, y no que se crea que la expresión es un “don” con el que se nace, algo que se lleva en la “sangre” o simplemente se finjan las emociones o se adopten actitudes prefabricadas que se está acostumbrado a ver y por tanto son consideradas como legítimas, y que por demás, podrían resultar acaso más fáciles de copiar, antes que desarrollar un trabajo expresivo. A este respecto y volviendo con Manuel Betanzos, constantemente insiste a sus alumnos en que dejen la cara de enfado, ese seño fruncido tan común en el baile flamenco. Él, al igual que Manolo Marín, a quien considera como uno de sus grandes maestros, dice que el flamenco también es alegría y sensualidad y muchas cosas más.

El desarrollo de la expresión es una labor fundamental en la formación que, si bien algunos profesores trabajan en sus clases generales de coreografía, otros dejan de lado y los alumnos por tanto, poco conocen o no encuentran herramientas para trabajar en esta materia.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRANZ DEL BARRIO, Ángeles. El baile flamenco. Madrid: Librerías deportivas Esteban Sanz, 1998. 126p.  
DUNCAN, Isadora. El arte de la danza y otros escritos. Madrid: Akal, 2003. 190p.  
LIFAR, Serge. La danza. Barcelona: Labor, 1966. 197p.  
VARGAS MACIAS, Alfonso, et. al. La necesidad de la preparación física en el baile flamenco. [on line] En: Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa. No. 1, Vol. 1. 2008. Pág. 4-6. Disponible en [www.flamencoinvestigacion.es/pdf/Revista](http://www.flamencoinvestigacion.es/pdf/Revista)



# Generación rótula

Por Marybel Acevedo F.  
Estudiante Arte Danzario, Facultad de Artes ASAB  
Fotografía por Miguel José Torres Plata

“EL VOCABULARIO CLÁSICO  
NUNCA SERÁ VIEJO. ES LA MANERA  
DE ESCRIBIRLO LO QUE LE HACE  
ENVEJECER.  
ASÍ QUE YO LO EMPLEO PARA  
CONTAR HISTORIAS DE HOY”

WILLIAM FORSYTHE

Hace algunos años nos planteamos en clase preguntas sobre lo que éramos nosotros como bailarines en el panorama de la danza y el papel de la danza en el movimiento artístico colombiano con inquietudes en torno a la identidad. Recuerdo que jugando dije: “Somos como una Generación Rótula”

Hoy, pasados los años, me encuentro con Hernando Eljaiek y la idea de generación rótula me vuelve a rondar, puesto que encuentro importante la reflexión histórica en este momento en el país, donde la danza -que no tiene naturaleza estática- está en continua construcción. Por esto, voy a tratar de identificar y analizar los antecedentes de la historia de la danza en nuestro contexto y así aportar elementos que ayuden a plantear y cuestionar qué pasó con una generación de bailarines en Colombia.

Quiero tomar a Hernando, como maestro en ejercicio creativo, para desarrollar algunas ideas en torno al pensamiento, el espíritu y estilo en la danza que él realiza. Parto de la observación y análisis de su trabajo que circula entre la pedagogía, la creación y la interpretación.

Redescubriendo a Hernando, su apellido, Eljaiek, significa “tejedor” y así lo percibo a lo largo del tiempo que hemos compartido experiencias de tipo artístico; nos encontramos en los mismos lugares recibiendo clases ya fuera en Triknia Kabhelioz, en el Teatro La Mama, resolviendo alguna coreografía para teatro o en estudios de grabación de Televisión con Silvia Moscovici cuando nos dirigía como bailarines para su programa infantil La Abuela Zaza, en fin, son muchos los espacios pedagógicos y artísticos donde es posible encontrarse a Hernando.

Quisiera hacer un texto analítico y no anecdótico para poder identificar las diferentes corrientes coreográficas o más bien un estilo personal que es un trabajo complejo pero no difícil, ya que hay que realizar un diagnóstico inicialmente de manera juiciosa, objetiva y rigurosa, -que responda a parámetros artísticos, académicos y técnicos- para validar la experiencia y la confrontación continúa de esa generación rótula.

¿Porqué Generación Rótula? Rótula en latín significa ruedecilla por la semejanza de su forma. En anatomía, es un hueso de forma redondeada de la articulación de la rodilla, pero quiero referirme a su significado y al sentido. Rotular, puede referir a dos palabras distintas pero con igual etimología (homónimos) y según María Moliner: rotular: es un escrito compendiado en que se anuncia el contenido, carácter o clase de una cosa. También podría definirse como etiquetar.

En nuestro cuerpo tenemos diferentes tipos de articulaciones y a su vez hay diferentes grados de movilidad, este texto quiere justamente tomar como pretexto la articulación en el sentido estructural, funcional y además metafórico para hablar de una generación a través de la rótula; descubriendo un grupo de bailarines desde la articulación de un pasado con un presente en la danza.

¿Quiénes conforman esa generación en Colombia? Podría hablar de los nacidos en la década de los 60, década de cambios políticos, sociales y estéticos en el panorama del arte y la danza internacional. En esta década, Maurice Bejart está presentando *La Consagración de la Primavera*, Cunningham, en 1964, presenta *Open Sesión sin acompañamiento musical*, después de su exitosa gira por Europa Oriental y Occidental, cuatro años más tarde, Mayo del 68, presenta sus obras *Rainforest* (bosque de lluvia) con escenografía de Andy Warhol y a los quince días estrena *Hora de deambular*, con la intervención plástica de Marcel Duchamp.

En 1968, Norteamérica descubre a Cunningham, el maestro de lo aleatorio por su propuesta escénica y estética. Es la época de cambios históricos, ya que es la revolución estudiantil en Mayo del 68 en París y por cosas del destino coinciden las dos obras con este movimiento contracultural, aparece el Hipismo y la guerra del Vietnam. Así, el movimiento Posmoderno, con los aportes escénicos de Cunningham, surge en

la década de los 60 ¿Qué ocurría en el resto del mundo y particularmente en Colombia, para así abordar nuestro entorno, y descubrir la Generación Rótula, bajo el signo de los posmodernos?

Mientras, en Colombia estaban asomándose al mundo: Leyla Castillo, Marvel Benavides, Carlos Latorre, Jorge Tovar, Duvan Castro, Raúl Parra, Gino Peñuela, Leonor Agudelo, Gustavo Llano, Federico Restrepo, Sonya Rima, María Cristina Cortes, Martha Ruiz, Oscar Orozco, Claudia Mallarino, Patricia Gutiérrez, María Teresa Rojas, Jairo Lastre, Marta Roncancio, Peter Palacio, Michel Ceballos, María Teresa García, Mónica Mercado, Vicente del Castillo, Alicia Cajiao, Marta Ospina, y Hernando Eljaiek, personaje "extraño", a quien recurro hoy, ya que él es la herencia de dos grandes maestros en la historia de la danza en Colombia: Priscilla Welton (técnica clásica) y Carlos Jaramillo (étnico-contemporáneo). Eljaiek es el hijo de un experimento entre dos técnicas diferentes.

### *Una generación que con pocas herramientas entendió el arte de la danza*

Más que evaluar quiero proponer una reflexión sobre lo que sucedió en la década de los 80, una época de formación para estos bailarines que bordeaban aproximadamente los 20 años en ese momento.

Siento que debo ser cuidadosa en mi planteamiento, ya que postular una generación o nominar a un bailarín como representativo es delicado, considero que para ello hace falta el paso del tiempo que todo artista y su obra requieren, para que ellos y sus obras sean considerados como fundamentales o representativas. Sin embargo, me arriesgo a postular el trabajo de Eljaiek por la sencilla razón que es de los pocos bailarines que le apostó a la continuidad con perseverancia en la danza en un momento que las escuelas de danza eran pocas y los bailarines tenían que acudir a diferentes talleres de maestros internacionales que venían de paso por Colombia o sencillamente salir del país a formarse.

Como bailarines entendemos, desde el funcionamiento del cuerpo en la danza, qué tan delicada y frágil puede ser la rótula pero una de sus características fundamentales es proteger la articulación. Si observamos la rótula en el esqueleto y revisando las articulaciones sin el sistema muscular, encontramos

un hueso independiente, como una ruedecilla suelta, pero es gracias a un tejido de tendones que ayuda a la articulación de las extremidades, en lo que concierne al movimiento es una articulación de bisagra.

Observando a todos los bailarines, arriba mencionados, como: Jorge Tovar, Duván Castro, Oscar Orozco, Carlos Latorre, para nombrar solo algunos, ellos poseen diversas características, pues básicamente orientaron su formación y propuesta estética desde la soledad. La rótula es una pieza suelta, pero protege, desde el terreno metafórico nos da otras connotaciones.

### *La pedagogía como herramienta creativa*

¿Por qué Hernando Eljaiek? Porque se ha desempeñado en el ámbito de la danza desde la década de los 80 ininterrumpidamente, tiene una labor en la docencia desde hace 17 años en la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) y otros espacios de formación como la EFA y ese camino que encontró Eljaiek, que al igual que el de los futuros bailarines ahora estudiantes, se inventa y reinventa a diario en un lenguaje artístico propio.

Observo a la distancia en él, una conciencia como pedagogo, una ruedecilla, (girando hacia la tranquilidad) pero más allá del “paso por enseñar”, hay algo que se resuelve dentro de las actividades fundamentales que desarrolla la universidad, como los Foros de Discursos Prácticos y es el famoso dilema entre las “normas” de la academia para crear, y, la conciencia intrínseca de la vocación. Esto se ve cada año con más fuerza en el Proyecto Curricular Arte Danzario; en los materiales teóricos y prácticos que surgen en los seminarios y foros. Y con esto, me refiero a su labor en la docencia como una posibilidad creativa, porque Hernando Eljaiek crea y aprende mientras enseña, el arte transita en su cotidianidad y en su trabajo, porque ambos procesos el de vivir, trabajar y crear para él son uno mismo.

### *Las condiciones afortunadas, el entorno donde se materializa una vocación*

¿Qué define una generación? ¿Cómo se definen las interacciones de la historia general y la especificidad que determina y desarrolla la historia de la danza? Entrar a la historia de la danza en Colombia requiere de unas condiciones especiales que se están dando,

desde adentro estamos aportando con la experiencia misma, pero también hay que revisar los métodos que nos dé los diferentes enfoques que se tienen de la historia.

Parto de una época y descubro en los referentes de Hernando desde sus maestros hasta el reconocimiento de un “modo” de hacer danza muy particular en él y contextualizando donde se desenvuelve nuestro personaje, las coordenadas para entrar a estudiarlo como creador que pertenece a esta generación.

Bajo esta mirada ¿Cómo hablar de una persona específica para desarrollar un enfoque que explique y narre la historia de la danza en Colombia? Por esta razón, ubico la historia de Hernando, en un contexto generacional para mirar las diferencias y sus semejanzas entre cada uno de los bailarines, si es que existen.

Durante los años 50 y 60, en el panorama de la danza en Colombia estaba Jacinto Jaramillo con el Potro Azul; Beatriz Kopp, con su academia de Ballet trayendo al país al Maestro Pikieris; Delia Zapata, llevando a Rusia y a Europa el Palenque; Sonia Osorio, apostándole a otra manera de proyectar el folklor. Todos presentando al público sus trabajos escénicos, cada uno en diferentes géneros. En la época se produce una revolución artística, (todo esto se evidencia en las distintas áreas). Mientras, en la plástica Marta Traba se erige con su estilo y curaduría como la gran sacerdotisa de los pintores; en la música encontramos a Luis Antonio Escobar, en el teatro con la Casa de la Cultura que más tarde se convertiría en el Teatro La Candelaria y con los comentarios y aportes musicales de Otto de Greiff. La música, el teatro y la plástica adquirieron contacto con el movimiento artístico europeo.

En la danza había un intercambio con las vanguardias. desde el escenario del Teatro Colón a partir de 1941, fecha en que se presentó Kurt Joss con su pieza coreográfica expresionista La Mesa Verde, la Embajada Alemana acostumbrada a promover danza alemana por el circuito de Latinoamérica no se decide sino hasta el año 1961 a presentar en Bogotá a Dore Hoyer, creadora que relacionaba la danza con la plástica e iniciadora de la danza expresionista en Argentina, la Embajada en los 80 trae a Pina Bausch, al Teatro Jorge Eliecer Gaitán y pocos tuvimos

oportunidad de ver Café Muller, La Consagración de la Primavera y Patio de Contacto. Con este panorama rápidamente hago un scanner de la circulación de la escena internacional en Colombia con detenimiento en la danza.

Volviendo a nuestro bailarín y Maestro, Hernando Eljaiek y su entorno, cabe mencionar que nace en condiciones favorables para desarrollar una vida en el arte, su padre Abdú Eljaiek, fotógrafo importante en el país, le proporciona una formación integral y le permite desarrollar su vocación en la danza a través de sus fotografías de grupos folklóricos en la revista que circulaba a finales de los 60 e inicios de los 70, Colombia Ilustrada.

Resulta curioso que todos los bailarines nacidos en la década de los sesenta (bajo el signo del postmodernismo y del hipismo, las comunas y Mayo del 68), trabajan en solitario como lo he dicho anteriormente, así pertenezcan a un grupo o institución pedagógica, tienen la particularidad que su formación es ecléctica y cada uno se formó y desarrolló como pudo. Hernando es la simbiosis entre Priscilla Welton, Maestra de toda una generación en la técnica clásica y las búsquedas de Carlos Jaramillo, Maestro igualmente, en el terreno de lo étnico y contemporáneo.

Con estos insumos quisiera referirme al estilo que él, Eljaiek, viene desarrollando desde su formación, reafirmando lo espiritual contenido en la propuesta de danza "Contemplo, el Cuerno del unicornio", obra que realizó en el Centro Granahorrar y la Iglesia de la Porciúncula en los primeros festivales de Insólito, patrocinados en esa época por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo. La obra intervino el espacio urbano y generaba una mezcla de técnicas; apoyándose en sus estudios musicales, trabaja con un compositor que calca los patrones rítmicos de la coreografía, aprovecha la arquitectura y descubre en la ciudad las dificultades de pasar del salón de danza y las zapatillas al asfalto. Experiencia que para Eljaiek marcó una transición en su estilo y métodos puesto que le propició nuevas alternativas a lo que venía desarrollando.

Posteriormente trae a escena Prisma, una obra que defino como geometría de la emoción, por su manejo coreográfico basado en el aprendizaje

técnico proporcionado por su gran Maestra, Priscilla Welton. Esta obra fue concebida como un homenaje a la Maestra de muchos bailarines de esta época, que abandona el país por problemas de censura a su compañero periodista, Fernando Garavito; y por esta razón, Priscilla muere prácticamente en el exilio.

La obra de Eljaiek es honesta en su planteamiento, es un homenaje póstumo. Para los que tuvimos la fortuna de pasar por las clases de Priscilla conocimos su entrega como maestra, en la definición, limpieza y transparencia de su manera de enseñar la danza.

En la función de Prisma pudimos desde la distancia recordar sus enseñanzas, ya que en la coreografía se percibe el estilo y el espíritu de ella. Pues en Prisma, Eljaiek logra convocar y hacer posible desde la puesta en escena, la unión de Priscilla y Madre/Maestra, es un trabajo escénico, que nos recuerda que a los maestros hay que tenerlos presentes.

Ahora la pregunta fundamental es ¿Qué ocurre con esa información corporal que maneja el cuerpo de Eljaieck? No se puede olvidar que él fue uno de los bailarines más activos en la compañía de Sonya Rima y Carlos Jaramillo: Triknia Khabhelioz. Estuvo girando con ellos a principios de los 90, con obras como El Coronel no tiene quien le escriba, Tangada, -primera obra neo clásica que baila-, Obras como Elitropía, la ciudad de las mariposas, La Juana -homenaje a la madre de Carlos Jaramillo-, y otras obras con aportes teatrales como: -Cartagena, calle de la media luna-

Ahora mis preguntas van en este sentido, con toda esa información técnica y estética ¿Qué se ha decantado en las propuestas escénicas de Eljaieck? ¿Qué busca estilísticamente en sus obras? ¿Cuál es el motor de su movimiento? ¿Cómo se integra la información técnica de sus predecesores a su formación como bailarín? ¿Qué ocurre entre su primera Obra: Una marioneta se enamora y su trabajo La pasión según Rodríguez? Como lo veo en la distancia es un trabajo comprometido con una técnica amable en la pedagogía, una labor que sigue la línea de pensamiento de su gran maestra Priscilla: "Más allá de nosotros mismos está la danza y no nuestro ego" y eso lo descubro en su trabajo con niñas de 10 años en la localidad de Usme con su grupo Danus. Apostándole a la formación desde la dedicación, amor y constancia.

Como lo dije anteriormente, el tiempo nos contestará algunas de estas preguntas, necesitamos su paso para observar más detenidamente a todos los bailarines de esta época para concluir que esa generación rótula fue importante en el desarrollo de la danza actual del país. Que cada uno por su lado, como una ruedecilla suelta -recordando la definición en latín de rótula- tiene una información corporal válida para la danza.

Este pequeño acercamiento es sólo un asomo, descubriendo en su trayectoria creativa el sustento de una generación, se requiere más investigación y rigurosidad para definir características, semejanzas y diferencias en los modos de trabajo de los bailarines aún en ejercicio creativo, en sus métodos de composición y en sus intereses con la danza.

Conversar hoy con Hernando sobre las posibilidades del ballet en Colombia, reafirma su investigación continua del movimiento y el estudio de los “cuerpos mestizos”, que hacen parte de sus estudios de maestría, o, escucharlo hablar orgulloso por los logros de uno de los estudiantes del Proyecto Curricular Arte Danzario, Bryan Valencia, quien ha

sido aceptado en una reconocida Escuela de Ballet en Nueva York y de quien afirma “...es producto Made in Colombia con sello Arte Danzario”. Es Así, como me corrobora su espíritu creativo continuo desde la pedagogía.

Por artistas como él, continúo en la labor de exploradora, indagando, preguntando desde el salón de clase, desde el escenario, desde la calle y esta noche desde el computador, para escribir sobre lo que nos interesa: La Danza y sus protagonistas, y de esta manera, poder rotular generaciones y empezar con nuestro propio árbol genealógico, reconociéndonos en el camino de la danza y su construcción continua.

Concluyo y queda abierta la reflexión y el terreno para otros exploradores, que ya han empezado sus investigaciones sobre historia de la danza, se necesita un paneo general y estudio juicioso a todos los bailarines arriba mencionados y probablemente estén algunos sin mencionar, pero la tarea no termina: agrupar las islas solitarias y flotantes que conforman una época para poder proponer “La Generación Rótula”.

## ENTREVISTAS

Eljaiek, H, (2009). Entrevista personal.

Eljaiek, H (4 de abril de 2016). Un café conversado después de clase.

Eljaiek, H (9 de mayo de 2017) Conversaciones después de Jornada Pedagógica, ASAB.

## BIBLIOGRAFÍA

Layson, J. (2003). Perspectivas históricas en el estudio de la danza. En H. Islas, De la historia al cuerpo y del cuerpo a la historia (pág. pp). México, D.F.: Conalcuta.

Abad Carlés, A. (2004). Historia del ballet y de la danza moderna. Madrid: Alianza Editorial.

Baril, J. (1977). La danza moderna. París: Paidós.

Vila Esguerra, J. (1992). 100 años del Teatro Cristóbal Colón . Bogotá: Colcultura.

Varios, (2014) Huellas y Tejidos, Historias de la danza contemporánea, Bogotá, Ministerio de Cultura.

"ELLA ESTÁ EN  
EL HORIZONTE...  
ME ACERCO  
DOS PASOS, ELLA  
SE ALEJA DOS  
PASOS. CAMINO  
DIEZ PASOS, Y  
EL HORIZONTE  
SE CORRE DIEZ  
PASOS MÁS  
ALLÁ. POR  
MUCHO QUE YO  
CAMINE, NUNCA  
LA ALCANZARÉ.  
¿PARA QUÉ  
SIRVE LA UTOPIA?  
PARA ESO SIRVE:  
PARA CAMINAR"

EDUARDO  
GALEANO



La cátedra  
de democracia...  
¿costura,  
ruptura,  
postura?

Vivencia de una actriz

Por Luis Alfonso Martínez Carriazo, docente

Fotografía por Miguel José Torres Plata

¿Cuál es el sentido de hacer una Cátedra de Democracia y Ciudadanía en una Facultad de Artes de una universidad pública como la Distrital? Aparte de que es un mandato legal y un requisito institucional y bla bla... ¿para qué gastamos 2 horas a la semana durante 16 semanas (a veces menos) en hablar de política, paz, conflicto, posconflicto, transicionalidad, etc.?

Pues bien, para hacerlo sencillo diría que en la Universidad se forman profesionales, pero además se forman ciudadanos (solidarios o egoístas, conformistas o críticos, honestos o tramposos), sea que la institución se lo proponga o sea que no; ciudadanos que dan y darán forma a nuestra sociedad, que definirán si avanzamos, por ejemplo, hacia una forma de organización basada en la competencia o en la cooperación. Así que parece mejor que nos hagamos responsables de este asunto e intentemos modular nuestra incidencia en la formación de los ciudadanos.

Hay que considerar además que la nuestra es una sociedad convulsionada, en el nivel que se la quiera mirar, y que por ello demanda, urgentemente, que reflexionemos sobre el tipo de ciudadanos que estamos ayudando a formar: un conflicto social abierto por las llagas de un modelo económico depredador, una guerra con más de 50 años de antigüedad y muchos kilómetros de barbarie, una educación pública que se derrumba bajo el peso de la miopía, la corrupción y la indolencia, una comunidad universitaria que recién sale de un intenso proceso de movilización, con resultados aún inciertos.

Además, en el mundo de hoy, el sistema educativo (colegios, universidades, institutos, etc.) no es el único agente formador de ciudadanos. Este juega más bien un papel marginal frente a agentes como

el mercado y los medios de comunicación, que más que preguntarse qué tipo de ciudadanos requiere la sociedad, tienen ya una respuesta clara sobre el tipo de sociedad que conviene a sus intereses, con base en la cual desarrollan un arrollador programa de adoctrinamiento. Tener una cátedra de democracia se justifica, pues, por la necesidad de crear espacios desde los cuales se pueda ejercer un contrapeso reflexivo, crítico y hasta utópico, a estos agentes configuradores de nuestra organización social.

Hay, pues, numerosas razones de peso para pensar que la Universidad requiere espacios de reflexión y formación de ciudadanías. Pero... ¿qué tipo de formación y qué tipo de ciudadanías? Y la pregunta nos sirve para delinear las búsquedas que orientan la construcción de una propuesta de formación ciudadana para la Facultad y la Universidad.

En primer lugar, esta es una propuesta que no parte de las respuestas, de los contenidos, sino de las preguntas... y en primer lugar, de las preguntas acerca de los significados de nociones que damos por sentadas pero que entrañan una profunda complejidad. Empezamos, entonces, por indagar por el significado que tienen para nosotros palabras como democracia,

poder, gobierno, ciudadanía, identidad... y por problematizar tales nociones del sentido común, para ir construyendo nociones más profundas, más complejas y más fértiles.

En estos diálogos hemos visto, por ejemplo, que en un primer momento la democracia se identifica, de manera muy generalizada, con la realización periódica de votaciones para elegir por mayorías a los gobernantes. Pero poniendo en tensión estas nociones del sentido común emergen significados de democracia que incluyen, entre otras, la participación activa de las comunidades en la gestión de los asuntos

LA OBRA DE ARTE PUEDE  
CONVERTIRSE EN FUERZAS Y  
CAMPOS DE TENSIONES DONDE  
LA PURA ENERGÉTICA NO ANULA  
LA DIMENSIÓN SEMIÓTICA, SINO  
QUE SE ARTICULA A ELLA, SE  
ENFRENTA A ELLA EN UN SISTEMA  
DE SENTIDO QUE SE CONSTITUYE  
EN EL EVENTO MISMO DE LA  
OBRA, PERO QUE NO PREEXISTE,  
NI ESTÁ DEFINITIVAMENTE  
PREESTABLECIDO.

Víctor Viviescas

colectivos, la protección de las minorías, el cultivo de la diversidad, la deliberación, la construcción de consensos y la creación de condiciones para el ejercicio efectivo de los derechos, como la igualdad real entre los ciudadanos.

Por otro lado, la propuesta implica un giro, de la educación para la democracia hacia la educación en democracia. Es una diferencia análoga a la que existe, diría nuestro querido Estanislao, entre enseñar a construir una balsa mediante la exposición de los pasos del proceso en un aula y sobre un tablero, y hacerlo en el campo, construyendo la balsa. La educación en democracia requiere, pues, que propiciemos ambientes de clase en los que se aborden preguntas y problemas reales, pequeños o grandes, y desarrollemos una deliberación abierta, en la que cada quien pueda ejercer efectivamente el derecho a participar en las decisiones del grupo, en un ambiente de escucha atenta y respeto de las opiniones de cada uno de sus integrantes. Y esto implica, entre otras cosas, romper la hegemonía de la “correctitud política”, para abrirnos a la consideración rigurosa y respetuosa de cada opinión, aún de aquellas que las modas ideológicas nos llevan a censurar de manera reactiva.

En esta misma dirección de la formación en democracia, en la Cátedra trabajamos con una metodología de proyectos de indagación-acción, que parte de identificar un problema relevante para cada estudiante o grupo de ellos, indagar sobre su estructura, su origen, sus resonancias, y proponer e implementar acciones tendientes a la transformación del entorno. Con esto tratamos de fomentar el ejercicio de un pensamiento activo, que trasciende la mera especulación, que se niega a agotarse en la elaboración y entrega de un texto por el que se obtiene una calificación, y que en cambio se compromete con la comprensión y transformación de problemas reales, que afectan nuestra vida cotidiana. Esto implica, además, un giro epistémico, de un ejercicio académico frío, consistente en asimilar las verdades de la ciencia, la técnica, la filosofía,

establecidas por argumentos de autoridad, hacia un ejercicio de pensamiento esencialmente polémico, que exige tomar postura y asumir la responsabilidad de nuestras acciones.

Podría argumentarse que un enfoque abierto como este entraña el riesgo del espontaneísmo y la falta de rigor. Para compensarlo, el curso propone también el diálogo con referentes que nos ayudan a dimensionar los hilos de una trama que enlaza muchos de los problemas identificados por los estudiantes: neoliberalismo, crisis ambiental, vaciamiento de la democracia (burocratización, mercantilización, manipulación mediática), violencia sistémica, resistencias, etc. Y lo hacemos mediante el estudio de materiales que reúnen dos condiciones: Una, reivindicar el pensamiento propio, como parte del esfuerzo por cultivar la autonomía intelectual y ética de nuestra cultura, incluyendo materiales de estudio de autores colombianos y latinoamericanos. Y dos, incorporar al ejercicio académico los diversos lenguajes que pueblan el universo cultural contemporáneo (noticias, cómics, caricatura, ficción literaria, crónica, ensayo, cine y video, poesía, etc.), en un esfuerzo por conectar la formación universitaria con la vida y el contexto reales en los que se desarrolla y ejerce hoy la ciudadanía.

Por último, este ejercicio no podría ser consecuente si yo, como docente, no asumiera también una postura y me revelara como un ser humano que camina en pos de una utopía. No tanto para que los estudiantes se afilien a esa utopía en particular, sino para que, en el ejercicio de confrontar las ideas, se vean compelidos a definir la dirección y los alcances de la suya propia.

Este es, pues, el proyecto que me anima, que orienta mi trabajo... aunque no necesariamente es igual a lo que hago. Es más bien un horizonte contra el cual contrasto mi quehacer, y que me lleva a replantearme cada día. Espero que sirva como pretexto y como provocación, para que sigamos pensando juntos la utopía.



# La escena y la calle

Por Juliana Atuesta Ortiz  
Maestra Arte Danzario, Facultad de Artes  
ASAB.

La escena y la calle

NUESTROS PASOS SE NOS PRESENTAN TAN  
SIMPLES Y FAMILIARES QUE ELLOS NUNCA  
TIENEN EL HONOR DE SER, EN SÍ MISMOS,  
CONSIDERADOS COMO ACTOS EXTRAÑOS

PAUL VALERY

Desde hace algunos años el tema de la vida cotidiana se ha convertido en una pregunta colateral para pensar procesos de construcción cultural, reivindicación artística y resignificación social. A su vez, la vida cotidiana también se ha configurado como campo de estudio y de acción para problematizar ese deseo de presencia que a través del tiempo ha inquietado la asimilación y la construcción de las culturas contemporáneas. Estudios como los de Michel de Certeau, *L'invention du quotidien* (1980) ofrecen un amplio panorama conceptual que incluye la praxis del cuerpo en la cotidianidad como territorio de regulación y de inscripción, así como de performatividad social en el agenciamiento de la cultura. Si bien *L'invention du quotidien* representa un panorama fundamental en el estudio del cuerpo y la cotidianidad como eje transversal para indagar procesos de construcción cultural; dos décadas atrás, los llamados coreógrafos postmodernos norteamericanos revolucionaron los paradigmas de la danza al problematizar la experiencia corporal de la cotidianidad desde una serie de indagaciones artísticas y discursivas con respecto al movimiento y a la coreografía.

El presente documento tiene como objetivo contextualizar la pregunta por la relación entre el cuerpo y la cotidianidad desde el trabajo de la danza postmoderna de los años 60, para posteriormente adentrarse en el análisis de la implicación de la relación entre el cuerpo, la cotidianidad y la coreografía dentro de una ecuación en un estado permanente de performatividad social. El reto al que me enfrento en este análisis consiste en explorar y comprender, desde el postulado de la danza

postmoderna norteamericana, las posibilidades dentro de las cuales el cuerpo se mueve en su cotidianidad. Y es en su cotidianidad en donde el cuerpo elabora un campo de performance que permite generar diálogos entre la danza y la calle como lugares de encuentro y de significación. De manera que en este texto propongo desplazar la mirada de la cotidianidad hacia una mirada performativa que se da en el sentido de identificar la potencia de la representatividad expresiva y codificada del cuerpo en su cotidianidad.

### *El cuerpo en la danza posmoderna norteamericana*

Desde los años 60 la llamada generación de coreógrafos postmodernos en los Estados Unidos emprendió el planteamiento de un discurso fundamental para comprender y evidenciar la cotidianidad como universo artístico significativo. La pregunta por el reconocimiento del cuerpo en su estado cotidiano, banal u ordinario, fue una pregunta que se comenzaron a hacer coreógrafos como Steve Paxton, Simon Forti, David Gordon, Douglas Dunn, Deborah Hay, entre otros, con el propósito de comenzar a aproximarse a la cotidianidad desde la articulación de discursos en torno a la reconsideración del cuerpo en la práctica coreográfica.

Desde los años 40 el reconocido coreógrafo Merce Cunningham, a quien se considera el precursor de la danza postmoderna, cuestionó la manera como la danza moderna era abordada desde pretextos emocionales, narrativos y representativos que, para la época, se manifestaba principalmente en el trabajo de Marta Graham, Doris Humphrey, y más adelante, José Limón. Cunningham planteó que la danza podía tratar sobre cualquier tema, pero que principalmente trataba al cuerpo y a sus movimientos.

Más adelante, en los años 50, James Waring, director de The Living Theater, exploró las acciones del cuerpo sin que fuesen distorsionadas por la efectividad teatral exhaustas de coberturas emocionales. The Living Theater fue el lugar fundacional de la generación de coreógrafos que, posteriormente, se unieron y crearon el reconocido colectivo artístico Judson Dance Theater o Judson Church fundado en 1962 por Yvonne Rainer, Steve Paxton, Fred Herko, Deborah Hay, William Davis, Ruth Emerson, Elaine Summers y David Gordon. Cabe destacar que el contexto de la

fundación de Judson Church en los Estados Unidos se caracterizó por el creciente interés de los artistas de cuestionar las fronteras disciplinares del arte. Las artes visuales, la música y las artes escénicas comenzaron a pensarse a sí mismas en relación a las demás, desvaneciendo los límites entre ellas y estableciendo diálogos para la acción y la creación. Fue en este contexto en el que los happenings y performances cobraron fuerza. Grupos y colectivos como Fluxus y artistas como Alan Kaprow y Robert Withman, propusieron nuevas expresiones artísticas bajo el lema de la inmediatez, la espontaneidad y la importancia de la presencia real del acto.

La historiadora de la danza Sally Banes señala que Judson Church fue la organización más representativa en el ámbito de la danza de los años 60, ya que emergió como respuesta a la herencia cultural que la danza moderna había establecido en los Estados Unidos. Los coreógrafos de Judson Church transformaron, no solo la práctica de la danza, sino también los principios sobre los cuales y desde los cuales se establecían las definiciones de cuerpo y movimiento; se abordó el cuerpo desde el escenario de la cotidianidad y el movimiento bajo el principio de que “cualquier movimiento puede ser pensado como danza”.

En su libro *Terpsichore in Sneakers: Post-modern dance*, Sally Banes introduce sus argumentos citando a Paul Valery así: “Nuestros pasos se nos presentan tan simples y familiares que ellos nunca tienen el honor de ser, en sí mismos, considerados como actos extraños”. Frente a este enunciado, es interesante identificar uno de los puntos de partida de los coreógrafos postmodernos: el caminar. Steve Paxton, por ejemplo, se refería a la acción de caminar de la siguiente manera:

Caminar es un vínculo que comparten performers y espectadores, una experiencia compartida que permite idiosincrasias personales y estilos individuales. (...) eso es tú y yo en toda nuestra cotidianidad que carga consigo esplendor postural.

Volver a una de las acciones físicas aparentemente más simples y cotidianas como el hecho de caminar, condujo precisamente a valorar este tipo de acciones “como actos extraños” como lo diría Valery; y en este sentido reconocerlas como acciones potencialmente performativas. Ello generó una variedad de ejercicios

de improvisación y de creaciones artísticas dentro de las cuales se comenzaba a consolidar un discurso político sobre la danza que, claramente, cuestionaba los principios estéticos de la danza clásica y moderna, así como la idea que asocia ontológicamente la danza con el “flujo y la continuidad de movimiento”.

Los coreógrafos de Judson Church respaldaban su discurso con el principio de la inmediatez, a través del cual la vida cotidiana se convirtió en el lugar más propicio para la investigación. Observaron y exploraron los sistemas en los que se establece la cotidianidad, señalando el sentido que pueden tener los actos casuales como experiencias concretas. Rehusaron ser seducidos por la mera habilidad del bailarín y desmitificaron el sentido del virtuosismo. En efecto, Judson Church se constituyó como la plataforma que reunió la investigación del cuerpo cotidiano dentro de los parámetros de la danza, con lo que se puso en cuestión la distinción entre arte y vida, no con el sentido de que la vida se volviera más artística, sino desde la idea de concebir la vida misma como sujeto, como pregunta, como substancia y como material del arte. El hecho de retornar al cuerpo no entrenado, que es el cuerpo de nuestra cotidianidad, puso en discusión la crisis del significado del cuerpo tanto en la danza como en la cultura.

Distanciándose de las técnicas de la danza clásica y moderna, donde el cuerpo que baila era pensado como medio de representación narrativa, estos coreógrafos desarrollaron procesos de investigación en danza que comprometían al cuerpo en tanto instancia kinestésica, y de esta manera el cuerpo cotidiano, presentado como cuerpo casual, coloquial y repetitivo (habitual), vino a convertirse en el centro de investigación de movimiento. Los hábitos de la vida cotidiana fueron estudiados como actos iterativos que se manifiestan en la vida a través aprendizajes secuenciales y repetitivos, que se instauran en la memoria corporal cotidiana, coloquial, desprevenida y espontánea.

Aproximarse al cuerpo de la vida cotidiana correspondía con el hecho de despojar del cuerpo todo artificio virtuoso y de comprender su relación con los movimientos y posturas habituales desde una perspectiva dinámica, creativa y, principalmente, construida desde la presencia. Simon Forti se refería a esto de la siguiente manera:

Las personas pueden aparecer activas, incluso en su posición habitual, ellas pueden hablar en dos piernas, incluso en enunciados sensibles.

Por su parte, Deborah Hay abordó lo sagrado desde la comprensión de la cotidianidad como una corporalidad cultivada que no se usa al servicio de nada más sino de sí misma:

Imagino que cada célula de mi cuerpo tiene el potencial de percibir una acción, recursividad y cultivación de un cuerpo siempre cambiante...donde estoy necesito celularidad.

Las obras de Deborah Hay, por ejemplo, plantean una relación entre el movimiento y la escritura en donde el texto opera como una base para la notación de movimiento coreografiado, así como también opera en tanto acción - sensación:

Justo antes de entusiasmarse, la mano se eleva y el puño de la mano se retrae en una serie de cortos “jerks”...en medio del último “ah” el brazo se eleva como humo de un cigarro en el labio de un cenicero. Antes de alcanzar su altura máxima el brazo regresa como humo al cigarro y yo comienzo a caminar de una forma estilizada, fácil, muy adecuada. ... Por el camino, entra al piso semi estirada, jugando con el sopor del aire, ella sacudía los pies, llama a la ventana, charla consigo misma, juegos de niños, pisando el suelo estampado, tarareas, tararea hasta recuperarse en sus dos extremidades.

La atención al cuerpo cotidiano expandió las posibilidades de pensar los movimientos ordinarios como micro narrativas y formas discursivas de la danza y la coreografía a través de las cuales se examinaba lo ‘real’, respondiendo y cuestionando las lógicas de la tradición de la danza como máquina de movimiento al servicio de la técnica y de las narrativas emocionales de movimiento que, hasta entonces, situaban la danza en el lugar de la representación. La atención al cuerpo cotidiano que los coreógrafos de Judson Church desarrollaron, abrió un campo que permitió pensar los movimientos ordinarios como una forma discursiva desde la danza y la coreografía bajo la apropiación de un lenguaje más cercano a nuestras experiencias del cuerpo.

Así es como desde los años 60, sus propuestas coreográficas removieron los contornos de los

paradigmas de lo que se conocía como la danza “aceptada” y agitaron la fijeza técnica y artística que la danza traía consigo desde el siglo XVII, fundamentada en: la representación, el virtuosismo, el entrenamiento de la danza dentro de una técnica determinada y la danza como ejercicio de sublimación de los estados del ser. Se enfrentaron al paradigma del cuerpo del bailarín como cuerpo virtuoso, acompañado de esas características propias del cuerpo entrenado como un cuerpo: atlético, tonificado, esbelto, elástico y fuerte;



cualidades y habilidades que, finalmente, prometen la trasfiguración del cuerpo de la cotidianidad en un cuerpo extra-cotidiano: un cuerpo intocable, sublime y perfecto.

Esta generación de artistas de alguna manera burló dichos paradigmas e introdujo vocabularios de movimiento alternativos que surgían de las diversas formas de movilidad que tenemos en nuestra cotidianidad. Partieron de pautas de improvisación formuladas desde la cotidianidad y se aventuraron a explorar nuevos espacios no convencionales para presentar sus propuestas coreográficas. El lugar de la danza podía estar tanto dentro como fuera del recinto teatral.

Esta es una época en la que, producto del desarrollo histórico que la danza había tenido en occidente, las nuevas generaciones de artistas manifestaron la necesidad de preguntarse sobre las fronteras discursivas, escénicas y conceptuales que la danza

había trazado hasta entonces; y así trascender, no más allá, sino más acá: trascender hacia lo cotidiano. De manera que bajo el legado de esta generación de artistas es que propongo pensar las múltiples relaciones que puede tener el cuerpo que está en la escena con el que está en la calle. Estas son relaciones abiertas y permeables que se enuncian con el fin de reivindicar la práctica de la danza desde la subjetividad de lo cotidiano, de lo ordinario y de lo banal.

### *Cuerpo cotidiano, cuerpo escénico*

En relación a este tipo de consideraciones, de aportes y de preguntas que formularon los coreógrafos postmodernos, es que emprendo un ejercicio de reflexión en torno al encuentro entre el cuerpo que performa con el cuerpo que habita la ciudad. La cotidianidad nos sumerge en una red de circuitos que construyen y moldean los patrones de comportamiento corporal. La calle es uno de los circuitos más poderosos y presentes de nuestra cotidianidad. La calle colma lugares de significación y, de esta manera, modela territorios que, en términos de Michel de Certeau forman un “orden simbólico suspendido”.

No obstante, en la confluencia entre las reglas de la calle y el cuerpo que la habita, tenemos un rango de posibilidades dentro de las que podemos escoger la manera de lidiar con las reglas de un orden establecido. Tenemos el chance de tomar decisiones, de usar, de consumir, de deambular, de abrir ventanas, de salir y entrar en los márgenes de la regla; tenemos la oportunidad de movernos en el intersticio que se realiza entre las reglas y el deseo formulando el lugar del entre-medio. El espacio entre-medio equivale a ese tercer lugar en el que las cosas se encuentran siempre en movimiento, incluso dentro de un sistema de códigos y significaciones. Este viene siendo el lugar en el que, para De Certeau, la regla es reinventada y apropiada; y es allí donde se abre el espacio para la diferencia. En palabras de De Certeau este espacio se constituye a partir de la “exploración de los lugares abandonados de la memoria [...]”; es un “exilio del caminar [...], los sueños de las retóricas del transeúnte.”

En efecto, las prácticas del devenir cotidiano están constantemente inventando y reinventando espacios

de subjetividad en los márgenes de sus reglas. El cuerpo cotidiano se vuelve un cuerpo astuto, se convierte en un buen negociante que, si bien opera bajo la discreción y casi invisibilidad, está en todas partes siempre presente. Es un cuerpo que, a la vez que fluye entre los márgenes de las representaciones aprendidas, consume códigos y protocolos. El acto de consumir, en este caso, se asimila bajo la producción de imágenes que moldean una forma de ser que se esconde adentro y no detrás de los procesos de utilización del código, del signo o de la regla. Para De Certeau consumir es una forma de pensamiento conferida al arte de la combinación dentro de un sistema de signos y significaciones, a lo que él llama "la semiocracia de la vida cotidiana". De manera que el cuerpo que consume lo hace a través de un proceso de apropiación y de activación de las reglas en el sentido en el que las reglas son activadas y se ejecutan desde la forma en que recalibramos sus signos y nos apropiamos de ellos. Es en esa forma propia y particular de usar los signos, que formulamos nuestro propio arte de manipular y gozar de ellos.

En este sentido, la creatividad germina en donde cada uno de nosotros encuentra su propio camino de movilidad en las calles de la cotidianidad. De ahí que se proponga pensar la cotidianidad como un campo creativo e indeterminado, un campo en donde constantemente se están formando nuevas trayectorias y emergiendo nuevas historias frente a la amnesia del olvido. "Somos poetas de nuestros propios actos" dice De Certeau; somos coreógrafos de nuestros propios movimientos, señalo yo.

Podemos encontrar un panorama de posibilidades para plantear encuentros entre la escena y la vida cotidiana. El cuerpo cotidiano es un cuerpo que performa códigos, reglas y representaciones, que además se apropia de ellos y genera sus propias trayectorias.

Los hábitos de la calle como por ejemplo: esperar el bus, cruzar las calles caminando sobre líneas blancas y negras 'cebras', caminar siempre del lado derecho, utilizar caminos peatonales, caminar o andar al ver una luz verde y parar al ver una luz roja, elevar el brazo y extender el dedo índice para parar un taxi, etc., todos estos son actos provistos de performatividad. Nuestros cuerpos aprenden repertorios sociales en función de ser parte de este tipo de coreografía

colectiva que implica: movimiento, espacio, tiempo, tiempo, técnica y coordinación. Incluso, todos los cuerpos que performan la cotidianidad de la calle hacen parte de una misma coreografía = la sociedad, de un mismo escenario = la calle y de un mismo libreto = sistema de códigos de comportamiento. Estos cuerpos son el cuerpo de cada uno de nosotros que performa de una manera particular bajo la apropiación de dichos elementos. Cada cuerpo tiene su propia historia corporal y cultural; cada cuerpo



tiene su propia edad, peso y altura. Cada cuerpo hace sus propias escogencias: decido cómo tomar el camino peatonal, cómo caminar sobre las líneas, cómo elevar mi brazo, incluso tengo la posibilidad de no hacerlo. Cada cuerpo improvisa sus propios movimientos, incluso si están basados en la misma pauta. Es adentro y no afuera de la pauta que el cuerpo cotidiano encuentra rangos de libertad para expresar singularidad. Así es como la coreografía de la cotidianidad no está basada en una estructura enteramente controlada. Es posible generar movimiento entre sus circuitos y esto es lo que hace que la coreografía de la cotidianidad se perciba como una escena viva que ocurre únicamente en su presente.

Por su parte, aquel cuerpo iluminado por la luz artificial del teatro y situado en ese otro lado del teatro (el escenario), aquel cuerpo que llamamos bailarín, performer, actor o artista, ese cuerpo virtuoso, lleno de energía, misterios, intocable, flexible y místico,

ese es también un cuerpo cotidiano. Este cuerpo es parte de la misma sociedad (coreografía), la misma calle (escenario) y el mismo sistema de códigos de comportamiento (libreto y formato de protocolos). Este cuerpo es un cuerpo cotidiano que performa en frente y entre espectadores, frente y entre otro tipo de cuerpos escénicos que performan ser espectadores, mientras que el cuerpo escénico performa un performance. Desde esta perspectiva es que podemos pasar a resignificar el papel del cuerpo en la escena bajo la premisa que si el cuerpo cotidiano es un cuerpo que performa, podemos también pensar el cuerpo escénico en tanto cuerpo cotidiano. Peter Brook dijo alguna vez:

En el teatro de la ilusión el telón sube y supuestamente ahí llega el mundo de la imaginación, y luego el telón baja y estamos todos de regreso en el mundo de la cotidianidad, como si este mundo no estuviese permeado por la imaginación y el mundo imaginario no tuviese cotidianidad.

La cotidianidad es un campo de incertidumbres y ambigüedades en donde no sabemos en qué lado estamos, si en el lado de la ficción o en el de la realidad. La relación entre la cotidianidad y el arte, así como entre la calle y la escena está designada como una vía para entender las prácticas artísticas en el amplio contexto de la vida y viceversa. Sin embargo, estas reflexiones nos conducen a una pregunta clave. Una vez considerados los movimientos cotidianos como movimientos performativos, ¿esto no sobrecargaría la cotidianidad de la vida cotidiana? En otras palabras, si subrayamos actividades ordinarias, ¿no se tornarían inmediatamente en actividades extra-ordinarias?

Esta interrogante conlleva a la acción cotidiana a convertirse en acción performativa por el solo hecho de ser atendida y desplazada de su condición natural, que es su carácter ordinario, casual o habitual. Es entonces como la cotidianidad definida como un campo que “consiste en esas cosas pequeñas que uno difícilmente nota en el tiempo y el espacio” pasa de ser ordinaria a extra-ordinaria, pasa de ser desapercibida a ser percibida como aquel performance de la realidad que accionamos al interactuar con los espacios públicos y privados de la cotidianidad.

A manera de conclusión, la calle y la escena configuran un lugar de performance continua en donde las teatralidades de la cotidianidad reclaman atención. Es preciso percibir el cuerpo como eje sobre el cual se instauran códigos de comportamiento, aunque también reconocer la libertad que tiene de operar entre las directrices de estos códigos y el deseo. El sujeto que se mueve en la calle, tanto como el que se mueve en la escena, performan desde las maneras de usar y consumir tales codificaciones, como bien señalaba De Certeau. Es por ello que me parece pertinente comprender el trabajo de los coreógrafos postmodernos norteamericanos como una práctica que abrió un campo de estudio y de acción artística en el cual se revaluó la tradición coreográfica de lo que puede significar la noción de movimiento y danza, así como también se construyó un campo de posibilidades para abordar la vida cotidiana como escenario social dentro del cual performamos códigos, protocolos y cánones de comportamiento y movimiento. En efecto, las fronteras entre lo escénico y lo cotidiano se trastocan en la medida en que lo hacen las fronteras entre lo real y la ilusión, entre el arte y la vida; así como entre las percepciones sensibles de la escena y de la calle.

## Bibliografía

- READ Alan, *Theater and Everyday Life*, Routledge, London, 1995  
BANES Sally, *Terpsichore in Sneakers: Post-modern dance*, Houghton Mifflin Company, Boston 1980  
BRAUDEL Fernand, *Civilization and Capitalism, 15th-18th Century: the structure of everyday life*, University of California Press, 1992  
De CERTEAU, “La invención de lo cotidiano”, en *Pensar en público*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2004  
De CERTEAU, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, 1997  
HAY Deborah, *My Body the buddhist*, Wesleyan University Press, Middletown, 2000  
HAY Deborah, *Deborah Hay not as Deborah Hay*, a documentary by Ellen Bromberg, <http://vimeo.com/36519099>  
LEPECKI, Andre, *Exhausting Dance*, Routledge, New York, London, 2006

# Cursos Libres Danza

¡inscripciones abiertas!

1. Taller de Introducción a la Danza Contemporánea

2. Taller de Introducción a la Danza Contemporánea

3. Taller de Danza

4. Taller de Introducción a la Danza Contemporánea

5. Taller de Introducción a la Danza Contemporánea

6. Taller de Introducción a la Danza Contemporánea

7. Taller de Introducción a la Danza Contemporánea

8. Taller de Introducción a la Danza Contemporánea

9. Taller de Introducción a la Danza Contemporánea

10. Taller de Introducción a la Danza Contemporánea

11. Taller de Introducción a la Danza Contemporánea

12. Taller de Danza

13. Taller de Introducción a la Danza Contemporánea

14. Taller de Introducción a la Danza Contemporánea

15. Taller de Danza

16. Taller de Introducción a la Danza Contemporánea

17. Taller de Introducción a la Danza Contemporánea

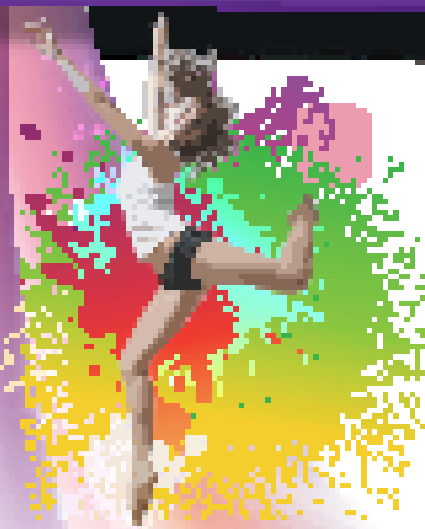
18. Taller de Introducción a la Danza Contemporánea

Reservados todos los derechos, no se permite la explotación económica ni la transformación de esta obra. Queda permitida la impresión en su totalidad.

 <https://www.facebook.com/ufpa.edu.ve>  
 [@ufpaeduve](#)  [ufpaeduve](#)

Universidad del Zulia, Facultad de Educación  
Calle 514, Maracaibo, Venezuela. C.A. 210001

República Bolivariana de Venezuela | Ministerio del Poder Popular para el  
Proceso Comunal | Calle 514, Maracaibo, Venezuela. C.A. 210001  
[www.ufpa.edu.ve](http://www.ufpa.edu.ve) | [ufpa@ufpa.edu.ve](mailto:ufpa@ufpa.edu.ve)





Facultad  
de Artes-ASAB

