
Boletín

**Voz
a Vos**

Licenciatura en Artes Escénicas

**INTERCULTURALIDAD
Camino de creación**

**EDICIÓN N°14
DIC. 2022**

UAN
UNIVERSIDAD
ANTONIO NARIÑO

FACULTAD DE EDUCACIÓN

Boletín

Voz a Vos

Licenciatura en Artes Escénicas



Rector
Héctor Bonilla Estévez

Vicerrector Académico
Diana Isabel Quintero

Vicerrector VCTI
Guillermo Alfonso Parra

Director Fondo Editorial
Lorena Ruiz Serna

Coordinador Académico
Alexánder Llerena

Editora
Yuly Andrea Valero R.

Diseño
Luis Nieves Gil



Perfil editorial

El Boletín **Voz a Vos** es una publicación virtual semestral editada por la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño- UAN, en Bogotá, Colombia.

Publica artículos de reflexiones académicas sobre la pedagogía de las Artes Escénicas y de resultados de los procesos de investigación creación, también reseña los eventos académicos y artísticos, nacionales e internacionales en los que participan nuestros estudiantes, docentes y egresados de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño.

El Boletín **Voz a Vos** está dirigida a artistas, investigadores, docentes y estudiantes.

devozavos@uan.edu.co

Editorial profile

The **Voz a Vos** Bulletin is a semi-annual virtual publication edited by the Teaching program in Performing Arts of the Antonio Nariño-UAN University, in Bogotá, Colombia.

It publishes articles of academic reflections on the pedagogy of the Performing Arts and research of creative processes, it also reviews the academic and artistic events, national and international in which our students, teachers, and graduates of the Teaching program in Performing Arts participate.

The **Voz a Vos** Bulletin is aimed at artists, researchers, professors, and students.

devozavos@uan.edu.co

Contenido

Boletín Voz a Vos 14 / julio a diciembre 2022

4 Editorial

9° Encuentro escénico

Interculturalidad: caminos de creación

5 *La interculturalidad y sobrevivencia cultural.*

Estrategia de creación e Investigación en el semillero GEXPEMO-YUMA

Carlos Alberto Vásquez e Irene Celis Arias.

10 *El teatro como elemento pedagógico, en perspectiva de derechos humanos: hacia un concepto de construcción de paz – estudio de caso-*

Juan Daniel Ocoró Obregón

17 *Entre tradición y contemporaneidad. Análisis de las propuestas escénicas de la danza folclórica en Bogotá y su relación con las políticas distritales de estímulos.*

Ana Cecilia Vargas Núñez

25 *Tushuna. Encuentro intercultural para re-pensar, sentir y crear danza desde Latinoamérica.*

Ingrid Johana Terreros Romero

39 *La danza del oprimido. Una visión pedagógica desde la resignificación del cuerpo femenino.*

Nataly Albarracín Angulo, Sonia Viviana Solano Velásquez y Romanoff Calderón Cardozo.

47 Instructivo para autores

Editorial

9º Encuentro escénico

Los programas en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño, el grupo de investigación Didáctica de las Artes Escénicas y el semillero SIEMBRA, realizaron el “9º Encuentro escénico. Interculturalidad: caminos de creación” del 13 al 16 de septiembre de 2022, en la sede Ibérica en Bogotá, Colombia.

El evento contó con la participación y el apoyo de la Corporación de Estudios Interculturales Aplicados -INTERCULTURA-, la Universidad de la República del Uruguay, Universidad General de Sergipe – Brasil, Universidad Autónoma del Estado de Morelos – México.

La comunidad académica de las artes escénicas, artistas e investigadores participaron del 9º Encuentro escénico, con talleres, reflexiones, ponencias y obras, con el propósito de indagar sobre la interculturalidad en los procesos de investigación creación. Algunas de estas se compilaron en esta edición del Boletín **Voz a Vos**.

La interculturalidad y sobrevivencia cultural. Estrategia de creación e Investigación en el semillero GEXPEMO-YUMA

Carlos Alberto Vásquez¹
carlosalberto.vasquez@unipaz.edu.co
 Instituto Universitario de la Paz
 Irene Celis Arias²
maria.celis@unipaz.edu.co
 Instituto Universitario de la Paz.

Resumen

Desde el concepto de Interculturalidad, comprendida como mediadora en situaciones de contextos, donde hay un gran bagaje cultural que incide sobre otro, el semillero GEXPEMO-DANZAS YUMA, dada la ubicación geográfica en la que se encuentra en la ciudad de Barrancabermeja, trabaja desde la multiculturalidad, donde se evidencia la praxis con la teoría al tener diferentes corporalidades que en su preferencia han adquirido destrezas desde otros lenguajes populares y urbanos, lo cuales como maestros hemos potencializado y hemos desarrollado estrategias de creación mediando con estos nuevos lenguajes corpóreos, para poder darle prioridad a la cultura local.

No cabe duda que estas interculturalidades en primera instancia se dan por la migración constantes de las poblaciones por factor

económico y en otras circunstancias por cuestiones de orden público. Sin embargo, esto permite el crecimiento de una interculturalidad en contextos que a veces van desplazando la cultura propia, por ello, como docentes investigadores se ha generado estrategias para mantener y reivindicar la cultural del territorio, respetando y tomando elementos de culturas urbanas, para ponerlas en diálogo con la cultural local.

Esto ha permitido en el proceso de creación del semillero GEXPEMO-Yuma, dar buenos resultado, ya que, desde la formación a formadores, le permite al estudiante, tener esa mirada transdisciplinar y ver las posibilidades de ritmo y estrategias didácticas para la enseñanza de la danza folklórica.

Palabras clave: Interculturalidad, creación, semilleros de investigación.

¹ https://scienti.minciencias.gov.co/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0001503764#

² https://scienti.minciencias.gov.co/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0001511221

Abstract

From the concept of Interculturality, it appears as a mediator in situations of contexts, where there is a great cultural baggage that affects another, the GEXPEMO-DANZAS YUMA hotbed, given the geographical location in which it is located in the city of Barrancabermeja, works from the multiculturalism, where praxis is evidenced with theory by having different corporalities that in their preference have acquired skills from other popular and urban languages, which as teachers we have potentiated and have developed creation strategies mediating with these new corporeal languages, in order to give them Priority to local culture.

There is no doubt that these interculturalities in the first instance are due to the constant migration of populations due to economic factors and in other circumstances due to public order issues. However, this allows the growth of an interculturality in contexts that sometimes displace their own culture, therefore, as research teachers, strategies have been generated to maintain and claim the culture of the territory, respecting and taking elements of urban cultures, to put them in dialogue with the local culture.

This has allowed in the process of creating the GEXPEMO-Yuma seedbed, to give good results, since, from the training of trainers, it allows the student to have that transdisciplinary look and see the

possibilities of rhythm and didactic strategies for teaching the folk dance.

Keywords: Interculturality, creation, research seedbeds.

Introducción

Barrancabermeja, Distrito portuario, turístico, industrial y biodiverso, se ubica en el departamento de Santander, a orillas del Río Magdalena, es un municipio con 210.729 habitantes según censo en el 2020, con cien años de vida municipal. Por su ubicación es un puerto que confluye con el departamento de Antioquía, cesar y Santander, clave para el comercio y la industria petrolera.

Esto ha hecho que la cultura local se vea permeada por otras, permitiendo una interculturalidad.

Hablar de identidad cultural en este territorio bañado por montañas y ríos, que juega con músicas andinas como torbellino, bambucos y rueda de tambora y de fandango, es hablar de la convivencia cultural y las relaciones de las personas que hoy en día habitan en este distrito; sin embargo, también los desplazamientos forzosos por política y por fuerzas armadas, han hecho que en Barrancabermeja exista una relación simétrica del reconocimiento entre culturas. Por tanto, la identidad de cultura de Barrancabermeja es un producto de relaciones entre culturas que coexisten en mutuo aprendizaje.

Desde esta mirada, como directores del semillero GEXPEMO-YUMA, estamos abordando una dificultad frente al proceso de enseñanza de las danzas folclóricas colombianas; puesto que los estudiantes del programa de Licenciatura en artes, llegan con una corporeidad del trabajo técnico propio de la danza urbana y/o ritmos populares. Lo cual a la hora de abordar la danza folclórica, en los procesos de creación e investigación, se ha evidenciado la dificultad que tienen los estudiantes en la ritmo-pedía, como también en la inexpresividad de sus cuerpos rígidos.

Como docentes investigadores y desde el compromiso de formación a formadores, se está desarrollando esta propuesta, en aras de analizar si a través de ella podemos sensibilizar y recuperar en los jóvenes la importancia de lo folclórico en el aula y en el territorio.

Marco Teórico

Desde el concepto de interculturalidad, es el fenómeno migratorio que por varios motivos se da en un contexto, lo cual hace que exista un interlocutor, que favorezca la comprensión del otro, tratando de superar las barreras de prejuicios, recelos y miedo. Según la autora Catherine Walsh «las culturas siempre se han definido por la relación con los demás, nunca se definen por sí mismas. Las identidades culturales son el producto de las relaciones. Son las relaciones las que definen las identidades».



Ilustración 1. Elaboración propia

Las dos teorías comparten varias similitudes. Por ejemplo, ambos están a favor de la igualdad entre las culturas, sin embargo, **la interculturalidad** está a favor de una relación simétrica y del reconocimiento mutuo entre las culturas.

En este sentido “todas las culturas son el resultado de una continua fecundación mutua. Las culturas, como la realidad, no son estáticas, sino que están en proceso de transformación continua” (Panikkar, 2006: 130).

De esta manera, la interculturalidad permite aprendizajes de convivencia, enriquecimiento mutuo, que subyacen en situaciones no jerárquicas de pluriculturalidad, como es el caso del distrito. Hay un crecimiento de una interculturalidad en contextos que a veces van desplazando la cultura propia, permitiendo un **multiculturalismo** que se basa en la tolerancia y la coexistencia entre culturas, mientras que el **interculturalismo** se basa en el respeto, la coexistencia, el diálogo y el aprendizaje mutuo. En otras palabras, añade, además de la igualdad entre las culturas, la necesidad una interacción entre

ellas para minimizar esa brecha diferencial, en términos de entendimiento y respeto.

El interculturalismo va más allá de la mera coexistencia y habla de la convivencia. Tolerar es “soportar lo diferente” y a pesar de que eso es un gran paso en ciertos aspectos de la vida moderna, debemos ir más allá de simplemente *soportar* y empezar a generar un diálogo para entender esas diferencias y respetarlas como las propias. Si solo se *soporta* lo diferente las culturas pueden coexistir entre ellas, pero de forma aislada, sin convivir. (Kymlicka, 1996: 160).

Planteamiento

Hoy en día, nuestras sociedades hablan cada vez más de relaciones interculturales, de formación en interculturalidad. Se trata, pues, de valorar la convivencia y de sensibilizar sobre las diferencias en los estilos de vida, poniendo de relieve las similitudes, las aspiraciones y los objetivos comunes: todos somos diferentes, pero vivimos juntos, en la misma ciudad, en el mismo barrio. Ahora, *«uno de los riesgos del modelo intercultural es trabajar con una definición demasiado estrecha de la cultura, limitada a la nacionalidad o la etnia, para considerar la cultura de los migrantes como algo fijo y así encerrarlos en sus orígenes»*. Desde un análisis realizado en el territorio por la docente Irene Celis, en el festival de danza Urbana (KUP, 2022) y desde la Red REDANZAB (red de danza de barrancabermeja, 2022), En la actualidad en

el distrito de Barrancabermeja, son más los grupos de danza urbana que los de folclor.

“De esta manera, la interculturalidad permite aprendizajes de convivencia, enriquecimiento mutuo, que subyacen en situaciones no jerárquicas de pluriculturalidad, como es el caso del distrito y el auge de moda en estos momentos que por la migración de venezolanos y la mediática de las TIC, ha impuesto la danza urbana y sus géneros de moda, desplazando el 52% del gusto por la danza folclórica en el territorio” (Celis, 2022).

Con lo anterior, como docentes investigadores y desde el compromiso de la formación a formadores que nos compete en el programa, surge la siguiente estrategia, con el objetivo también de migrar esas corporeidades hacia el ámbito de la cultura primaria del distrito e ir avanzando en los diálogos de interculturalidad, de ahí que surja el siguiente interrogante. *¿Cómo abordar la danza folclórica colombiana, con estudiantes tecnificados en la danza urbana, en el semillero GEXPEMO?*

Conclusiones.



Ilustración 2. Ejercicio de Río Milenario 2022

Esclarecemos, que esta ruta de investigación no es un proceso terminado, por el contrario,

estas premisas son algunas hipótesis que hemos hallado a partir de algunos ejercicios creativos y didácticos con el semillero GEXPEMO-yuma, este es solo una mediación de contextos de interculturalidad; donde exponemos estos cuerpos tecnificados de danza urbana en dialogo con la danza folclórica colombiana. Donde la ruta final de este proceso será la obra “**Miguelina**” donde se evidencia más estos diálogos.

Como primeras hipótesis hallamos:

- Involucrar los actores del género urbano en la creación e investigación del semillero.
- Darles protagonismo desde su corporeidad para aportar a la creación.
- Fomentar los espacios de diálogo frente al trabajo de la danza y sus esquemas.
- Estrategizar que la danza nos une desde el movimiento y frente a ello, debemos reconocernos en el otro.
- Reivindicar la importancia de la danza folklórica frente a otros lenguajes para la enseñanza y aprendizaje del territorio.

Referencias bibliográficas.

- Blanco, A (2022) *La convivencia cultural*.
<https://repository.usta.edu.co/handle/11634/382>
- Molina, D. (2021) *Cultura y discultura: realidades contrarias. Conceptos antagónicos*.

https://www.academia.edu/33542396/CULTURA_Y_DISCULTURA_REALIDADES_CONTRARIAS_CONCEPTOS_ANTAGONICOS

- Romero, C. (1997) (MIGRACIONES) La naturaleza de la mediación intercultural.

El teatro como elemento pedagógico, en perspectiva de derechos humanos: hacia un concepto de construcción de paz – estudio de caso-

Juan Daniel Ocoró Obregón
juandanielocroobregon@gmail.com
 Instituto Departamental de Bellas Artes

Resumen

En la presente ponencia se presentan los resultados de la investigación titulada *El teatro como elemento pedagógico, en perspectiva de Derechos Humanos: Hacia un concepto de construcción de Paz – Estudio de casos*. Realizada por el Licenciado en Artes Escénicas Juan Daniel Ocoró Obregón, para optar por el título de Magíster en Derechos Humanos y Cultura de Paz, de la Pontificia Universidad Javeriana-Cali. En ella, se presenta un breve resumen de la relación existente entre el teatro y los Derechos Humanos y como estos ayudan a la construcción de paz. De igual forma, se ahonda en el estudio de casos de dos obras de teatro que en su discurso promueven la cultura de paz. Finalmente, se muestra como a partir de las teorías sobre la creación colectiva, el teatro social, teatro comunitario, el teatro foro y el teatro legislativo, se construye el taller de “Teatro y construcción de paz” el cual es puesto en prácticas con jóvenes del ICBF y da pie al diseño del diplomado en *Derechos Humanos y Construcción de Paz*, para acompañar en un

proceso de enseñanza a aprendizaje a los jóvenes líderes del estallido social en el Departamento del Valle del Cauca.

Palabras clave: Teatro, Facilitador, Derechos Humanos, Condición Humana, Construcción de Paz.

Abstract

This paper presents the results of the research entitled Theater as a pedagogical element, from a Human Rights perspective: Towards a concept of Peacebuilding - Case study. Made by the Bachelor of Performing Arts Juan Daniel Ocoró Obregón, to opt for the title of Master in Human Rights and Culture of Peace, from the Pontificia Universidad Javeriana-Cali. In it, a brief summary of the relationship between theater and Human Rights and how they help to build peace is presented. Similarly, it delves into the case study of two plays that promote the culture of peace in their discourse. Finally, it is shown how, based on theories about collective creation, social theater, community theater, forum theater and

legislative theater, the "Theater and Peacebuilding" workshop is built, which is put into practice with young people. of the ICBF and gives rise to the design of the Diploma in Human Rights and Peacebuilding, to accompany the young leaders of the social outbreak in the Department of Valle del Cauca in a teaching-learning process.

Keywords: Theater, Facilitator, Human Rights, Human Condition, Peacebuilding.

Introducción

“No por casualidad, el pueblo griego descubrió la Democracia a la vez que inventaba el Teatro. El Teatro es el arte de la palabra y la palabra es la base del diálogo y la madre de la convivencia”. (Blanco. P. 2001, p. 14). Es esta una de las citas primordiales que realizo como investigador para dar desarrollo a la tesis que como objetivos tuvo: Identificar los aportes del Teatro como elemento pedagógico en perspectiva de los Derechos Humanos para la Construcción de Paz. Analizar desde diversos planteamientos teóricos y procesos prácticos las posibilidades de construcción de paz a partir de la relación entre el Teatro y los Derechos Humanos. Hacer un estudio de casos a partir de dos obras de Teatro Colombiano, que en relación a los Derechos Humanos se encaminan a la construcción de paz. Poner en práctica los hallazgos encontrados en la investigación a partir del

diseño e implementación de un taller enfocado en la resolución de conflictos y la construcción de paz.

Para lograr el cumplimiento de estos objetivos, la investigación plantea la siguiente pregunta: ¿Cómo el teatro como elemento pedagógico, en perspectiva de los Derechos Humanos posibilita la construcción de paz?

Marco teórico

A continuación, se presentan algunos referentes y sus planteamientos para dar desarrollo a la investigación.

Gadamer, es uno de los autores principales en esta investigación, ya que su planteamiento sobre la comprensión es el que nos hace pensar en la humanidad desde otras perspectivas, aquellas que le dan un sentido y la hacen pensarse siempre en la condición humana del ser. Gadamer, autoriza a tratar a las humanidades, desde otro sentido, y más allá del tradicional método lógico-deductivo: “Parto del hecho de que las ciencias del espíritu históricas, tal como surgen del romanticismo alemán y se impregnan del espíritu de la ciencia moderna, administran una herencia humanista que las señala frente a todos los demás géneros de investigación moderna y las acerca a experiencias extra - científicas de índole muy diversa, en particular a la del arte” (Gadamer, 1999, p. 10).

Esta comprensión está ligada entonces al pensamiento de Hannah Arendt, quien en sus discursos sobre la condición y la comprensión humana siempre señaló, “Para mí lo esencial es comprender, yo tengo que comprender. Y escribir forma parte de ello, es parte del proceso de comprensión” (Arendt. 2010, p. 44). En consecuencia, se comprende así la dignidad humana; “valor intrínseco de la persona, derivado de una serie de rasgos que la hacen única e irrepetible”. (Beriain, I. S.F, p. 192). Así como también, y con mayor énfasis, “la dignidad humana es el valor de cada persona, el respeto mínimo a su condición de ser humano, respeto que impide que su vida o su integridad sean sustituidas por otro valor social”. (Beriain, I. S.F, p. 19).

¿Qué son entonces los derechos humanos? Decimos que es: “El reconocimiento de la dignidad intrínseca y de los derechos iguales e inalienables de todos los miembros de la familia humana”. (Resolución 217. 1948, p. 1). El concepto y fundamento de los derechos humanos constituye el paradigma contemporáneo principal que estructura la democracia y la garantía de la condición humana a través del Derecho.

“La noción de derechos humanos se corresponde con la afirmación de la dignidad de la persona frente al Estado. El poder público debe ejercerse al servicio del ser humano”(Nikken, sf, p. 1). Para que se de el

cumplimiento de esos derechos humanos en contextos de grandes conflictos, se debe garantizar la paz, en lo cual, algunos autores plantean que esta es;

El reto de la construcción de paz en contextos de conflictividad armada o conflictividad de otro tipo (política, económica, cultural, social, ambiental) reside

en aprender a trabajar en las situaciones conflictivas al menos desde las siguientes maneras: Identificar y prever (ver anticipadamente) situaciones latentes de conflictividad y enfrentarlas de forma resolutiva. Prevenir / enfrentar dinámicas destructivas (violentas) de conflicto y cambio social. Promover / apoyar dinámicas constructivas de transformación de conflicto y cambio social. (Paladini, R. 2011, p.4).

Así, la construcción de paz busca promover procesos transformadores de cambio constructivo, que permitan en un contexto de alta conflictividad y/o conflicto armado pasar de una situación negativa –crisis, vulneración de derechos, violencia-, a otra positiva – paz sostenible-, a través de procesos transformadores de conflicto. Para efectos de esta investigación, y en la búsqueda de una noción de paz holística, con ideas transformadoras, se parte del pensamiento de John Paul Lederach, el cual, al referirse a la construcción de paz considera lo siguiente:

El cambio social constructivo es el intento de desplazar las relaciones de aquellas definidas por el temor, la recriminación mutua y la violencia hacia las caracterizadas por el amor, el respeto mutuo y el compromiso pro-activo. El cambio social constructivo persigue cambiar el flujo de la interacción humana en el conflicto social a partir de ciclos de violencia relacional destructiva hacia ciclos de dignidad relacional y compromiso respetuoso. Los caudales del miedo destruyen. Los del amor construyen. Ese es el reto: cómo ir de lo que destruye hacia lo que construye; eso es lo que denomino cambio social constructivo. (Lederach, J. 2008, p. 80).

Con todo lo anterior, vemos en el papel del arte y en especial las artes escénicas un camino para dar cumplimiento a esos escenarios de construcción de paz, que permitan el pleno goce y disfrute de los derechos humanos, que son el sí, la base de la dignidad y la condición humana. Sierra, L, (2020), ve el teatro de la siguiente manera; El camino que ha recorrido el teatro a lo largo de los años nos lleva forzosamente a involucrarnos en la historia. Desde sus orígenes, el teatro ha estado rodeado de atributos y beneficios para las sociedades de todas las épocas y la nuestra no puede cerrar los ojos ante ellos. La convicción de que el arte humaniza, sensibiliza y toca las fibras internas del ser,

no es una ocurrencia vaga ni reciente, el impacto que puede causar un tema abordado a través del arte teatral no debe ser desaprovechado. (p. 2).

Tovar explica lo siguiente: "Cuando Erving Goffman (1993) analiza la interacción social y habla de la dramaturgia de la vida cotidiana, utiliza la metáfora del teatro como herramienta para examinar el comportamiento de las personas en una realidad determinada" (Tovar, 2015, p. 355). Así pues, diremos que "El teatro va más allá de un escenario y disfraces, es un ejercicio de interpretación, criticidad, comprensión y representación de un conocimiento". (Agudelo, 2015, p. 237). "A través del teatro y de otras expresiones artísticas podemos tomar distancia, interpretar otros personajes y vernos de maneras diferentes; podemos visibilizar y actuar las historias que solo oímos en voz baja. También es posible incluir, participar, comunicar y transformar" (Tovar, P. 2015, p. 368).

Planteamiento

El desarrollo investigativo se da en tres momentos:

1). **Teorías:** Es aquel en el que se hacen los planteamientos teóricos, que van desde el análisis documental hasta la postura crítica y relacional del teatro, los derechos humanos y la construcción de paz. En este primer momento, encontramos que siempre ha

existido dicha relación, y que, el papel del teatro ha sido el elemento pedagógico para la búsqueda de solución de conflicto a través de contar y narrar la historia, buscado llevar a la comprensión y análisis de lo que sucede en nuestro entorno.

Aquí, se comparan los planteamientos teóricos sobre la condición humana (que es en sí la que da vida a los derechos humanos). Estas teorías son relacionadas con el teatro, y vemos pues, como a lo largo de la historia cada que se presenta un conflicto de gran escala aparecen los planteamientos más relevantes sobre el teatro. Alguno de ellos son los siguientes: Bertolt Brecht con su teatro sociopolítico, Augusto Boal, con su teatro social y comunitario y en Colombia, la creación colectiva, que termina siendo una mezcla de todo lo anterior, para responder a los conflictos del momento.

2). **Análisis de casos:** Se realiza un análisis a dos obras de teatro colombianas, con fechas x distantes, para identificar en ellas el discurso sobre conflicto a través de la historia, los mecanismos utilizados para contar lo que estaba aconteciendo, la metodología de creación, el tipo de personajes, la realidad puesta en escena y la analogía con que estas hacían su retórica para que el público reflexionara sobre el acontecer.

3). **Diseño e implementación del taller:** después de las discusiones teóricas, los relacionamientos de estos planteamientos y el análisis de las obras, se diseña un taller que recoge los elementos más significativos encontrados a lo largo del taller, y este es puesto en práctica con jóvenes del ICBF, y este taller da pie para la elaboración del diplomado en derechos humanos y construcción de paz.

A continuación, anexo taller “Teatro y Construcción de Paz”



Ilustración 1. Teatro y Construcción de Paz

Fuente: Elaboración propia.

Conclusiones

El teatro lleva la teoría a la práctica, pasa de ser retórica al discurso con sentido, es investigación, es acción y participación, los procesos comunitarios y sociales que se encaminan en la resolución de conflicto en la búsqueda de la construcción de paz, requieren de estas herramientas capaces de movilizar pensamientos y emociones, las cuales se vuelquen en reflexiones prometedoras del cambio. La relación Teatro

y Derechos humanos a partir de la pedagogía, permite también enseñar y aprender los unos de los otros en ejercicio del hacer.

Finalmente, llega la consideración, de que este es un trabajo que, metodológicamente construye puentes entre diversos campos de conocimiento, abriendo caminos a múltiples profesionales que desean incorporar nuevas miradas entorno a la pedagogía social. Aquí, se pone en manifiesto la importancia de los Derechos Humanos en nuestro contexto. Resignifica el valor del teatro como una apuesta de expresión humana a que en comunidad conduce al ciudadano a la co-creación de mundos posibles.

Salir del rol del oprimido (una tarea difícil, pero no imposible) es probablemente uno de los primeros intentos para comenzar a construir paz, de ahí en adelante, lo demás, corresponde a los procesos que dependen un poco de las dimensiones nacionales, que involucran lo políticamente establecido, todo lo reglamentado por el estado encabezado por la justicia y el acercamiento entre las partes para llegar a acuerdos.

El papel del teatro como elemento pedagógico ha sido fundamental en nuestro devenir, en esta medida, ha sido capaz de

recoger muchos de los sucesos históricos y plasmarlos en la escena, ello, por una parte, hace que las personas que sienten que sus derechos han sido vulnerados, al poner a la luz los hechos, se resignifica su condición humana de forma simbólica, por otra parte, permitiéndole al espectador tener una variedad de fuentes de información a la mano, que lo invita a la reflexión y posiblemente a la comprensión de su rol en medio de los acontecimientos de la guerra.

En una perspectiva que relaciona el teatro y los derechos humanos, se podría concluir, que es el teatro el elemento pedagógico que posibilita la construcción de paz, en tanto, es la persona o comunidad que se involucra en los procesos teatrales para buscar la re-significación de la condición humana al poner ante unos otros (un público) su historia de vulneración de un derecho. Por su parte, también, es la comunidad en sí, que busca una reparación tal vez simbólica, a la hora de construir escenarios que involucran a las partes (quienes causaron el daño y quienes fueron las víctimas), ya no como enemigos, sino, como sujetos de un mismo proceso, que se encamina a entender los por qué y la motivación de los hechos, y a partir de ese diálogo que se da en la escena, finalmente, llegar a acuerdos que inviten a la no repetición a partir de la resolución de conflictos de formas no violentas.

La paz se construye en los territorios, es un proceso tanto colectivo como individual, que va más allá de la firma de un documento, que queda en el papel y no trasciende a las situaciones reales y cotidianas. Construir la paz, requiere de acciones puntuales y concretas, que entiendan las dinámicas del conflicto. Para ello se adoptan herramientas como el arte, el deporte, etc. Con escenarios como el teatro, que a partir de diversas técnicas puede poner a dos partes a dialogar en un mismo espacio, sobre un mismo tema y direccionar la trama hacia los objetivos que se quieren en dicho momento.

Referencias bibliográficas

Agudelo, J. Delghans, A., y Ariel, J. Parra. (2015). *El teatro como estrategia didáctica en la enseñanza-aprendizaje de las ciencias jurídicas*. Universidad Sergio Arboleda. Santa Marta.

Arendt, H. (2010). *Lo que quiero es comprender. Sobre mi vida y mi obra*. Editorial Trotta.

Beriain, I. (S.F). *Consideraciones sobre el concepto de dignidad humana. Declaración universal de derechos humanos*. Adoptada y proclamada por la

Asamblea General en su Resolución 217 A (III), de 10 de diciembre de 1948.

Gadamer, H. *Verdad y Método*. I. Edit. Sígueme. España. 1999.

Lederach, J. (2008). *La Imaginación Moral. El arte y el alma de construir la paz*. Bogotá: Editorial Norma Colección Vitral / Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo en Colombia, Caritas Internationalis, Catholic Relief Services, Justapaz.

Nikken, P. (S.F). *El concepto de derechos humanos*.

Paladini, A. (1976). *Construcción de paz, transformación de conflictos y enfoques de sensibilidad a los contextos conflictivos*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. Programa de Iniciativas Universitarias para la Paz y la Convivencia (PIUPC), 2010 xxx p., il. -- (Acción sin daño y construcción de paz, M5). ed. 2011.

Tovar, P. (2015). *Una reflexión sobre la violencia y la construcción de paz desde el teatro y el arte*. *Universitas Humanística*, 80, 347-369. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.UH80.rvcp>.

Entre tradición y contemporaneidad. Análisis de las propuestas escénicas de la danza folclórica en Bogotá y su relación con las políticas distritales de estímulos

Ana Cecilia Vargas Núñez
acvargasn@correo.udistrital.edu.co
Universidad Distrital - Facultad de Artes -ASAB-

Resumen:

El texto presenta una contextualización mostrando cómo el pensamiento moderno ha establecido y remarcado la tensión entre tradición y contemporaneidad, abordando también algunas implicaciones de los procesos de museificación y de patrimonialización que suceden alrededor de las puestas en escena de la danza tradicional. Se presentan también diferentes tendencias de las prácticas artísticas de proyección escénica de la danza tradicional colombiana, caracterizándolas a partir de las entrevistas realizadas a directores/as.

Palabras clave: tradición, folclor, contemporaneidad, modernidad, danza tradicional colombiana.

Abstract

The text presents a contextualization showing how modern thought has established and highlighted the tension between tradition and contemporaneity, also addressing some implications of the processes of museification and patrimonialization that take place around the staging of traditional dance. Different tendencies of the artistic practices of stage projection of traditional Colombian dance are also presented, characterizing them from the interviews carried out with directors.

Keywords: Tradition, folklore, contemporaneity, modernity, traditional Colombian dance.

De acuerdo con Néstor García

Canclini (1990), la modernidad se erige sobre grandes relatos que le dan forma y que implican una ruptura con la forma legitimada hasta entonces para comprender y organizar el mundo: la idea de progreso gradual e ilimitado, la revolución – emancipación, la racionalidad y la construcción de relatos de nación relacionados con el surgimiento de lo secular. Estos relatos se entrelazan en la conformación del pensamiento moderno, y van configurando una posición frente a las tradiciones de los pueblos en la que se ha tratado de implementar.

La idea de un progreso gradual e ilimitado se encuentra ligada al concepto darwiniano de la evolución lineal, esto implica que el tiempo es también lineal, es decir, vamos de un pasado a un presente y luego a un futuro en una línea ascendente, buscando llegar a un ideal de sociedad civilizada (Castro, 1998) construida a imagen y semejanza de las potencias económicas mundiales de Occidente (Barroso, 2012), generando, definitivamente, un conflicto con la tradición.

La modernidad plantea la relación con la tradición ubicándola temporalmente en el pasado, como algo que la modernidad superaría. García Canclini (2001), muestra como las ideologías modernizadoras desde el liberalismo del siglo XIX hasta el

desarrollismo, acentuaron esta compartimentación maniquea al imaginar que la modernización terminaría con las formas de producción, las creencias y los bienes tradicionales. Los mitos serían sustituidos por el conocimiento científico, las artesanías por la expansión de la industria, los libros por los medios audiovisuales de comunicación (pág. 17)

El triunfo sobre las creencias tradicionales sobrevendría a través del pensamiento racionalista positivo, que se posiciona como un “nuevo modo de comprensión que abarca el yo, el mundo y la naturaleza (...) [por fuera de lo] religioso (...) El sitio que ocupaba Dios lo ocupa la Razón” (Szurmuk y Irwin, 2009, pág. 227).

El pensamiento moderno y sus pilares filosóficos fundamentales implican una serie de acciones a realizar, es decir, transformaciones en la práctica cotidiana de las sociedades y culturas para que se tornen realidad. Estos procesos modernizadores adquieren formas diversas, como es el caso de América Latina, donde ocurre de forma diferente a Europa, en gran parte por las diferencias en las relaciones establecidas con los elementos tradicionales. García-Canclini (2001) resalta que América Latina se caracteriza, se diferencia, se hace particular frente a occidente y a Europa por el hecho de que en ésta conviven, se entrecruzan, se yuxtaponen varias matrices culturales: la indígena, la hispana, la moderna, la posmoderna, etc.

Los estudios realizados en el campo de investigación de lo folclórico, si bien tienen énfasis muy variados, coinciden en algunos elementos: se relaciona folclor con la identidad de una nación o un grupo humano; se tiene una visión “apocalíptica”

en la que el material folclórico tiende a perderse y desaparecer frente a los procesos de modernización y globalización, por lo cual es importante registrar, documentar, etc., para poder conservarlos; persiste una obsesión por encontrar el origen primario de las costumbres y tradiciones que pertenecen al folclor; y finalmente, el hecho de buscar “supervivencias”, vestigios y ecos legados de etapas anteriores, como un “fósil viviente” que hay que conservar (Miñana, 2006, pág. 2; Prat 2006, pág. 232).

Carlos Miñana (2006) analiza cómo ha funcionado esta conceptualización de folclor en el contexto colombiano, mostrando cómo esta visión de rescate y resistencia al cambio repercute en el tratamiento y la forma que se les da a los elementos folclóricos: Los proyectos folkloristas se ligan desde un comienzo a proyectos nacionalistas. En el folklore, en ese pasado idealizado, embalsamado y consagrado por la autoridad del folklorista, está la esencia de la identidad nacional. La cultura popular tradicional se “cosifica”, se “objetualiza” en el museo o en el libro. La identidad está en “la” cumbia, pero no en cualquier cumbia, sino en “esa” cumbia que cumple con las condiciones y requisitos fijados por los folkloristas. “La” cumbia o “el” bambuco “folklóricos” son, en últimas, una elaboración, un producto de los “folklorólogos”, lo mismo que el “traje

típico del sanjuanero”. Se abre, entonces, la casuística, la enumeración de “rasgos auténticos”, las bases para los concursos y festivales “folklóricos” con el fin de preservar la “pureza” de las “expresiones folklóricas”. En el caso de Colombia, estas concepciones han tomado tal fuerza que el mismo concepto de folklore es “intocable”. Cuestionar, interrogar el concepto de folklore y las elaboraciones que de la cultura tradicional han hecho los folcloristas bajo ese mismo nombre, es herir la sensibilidad popular, es negar la identidad, las raíces, los valores “propios” de la cultura colombiana, es ser un apátrida que – en determinados contextos- merece ser linchado, o al menos excluido (pág. 3).

En este sentido, hay un proceso de museificación de la danza tradicional colombiana, siendo confinada “dentro de lógicas y retóricas que ‘petrifican’ los sentidos históricos y culturales” (Del Cairo y Jaramillo, 2013, pág. 77). Las puestas en escena se exotizan y deshistorizan para que sean funcionales dentro de un “régimen de memoria colectivo específico” (Del Cairo y Jaramillo, 2013, pág. 78), en el que se omiten las “tensiones culturales, históricas o políticas que puedan entrañar (...) [neutralizando] cualquier discusión sustantiva tanto sobre las políticas nacionales, regionales o locales de la memoria (...), como sobre la condición de

los grupos representados en ella” (Del Cairo y Jaramillo, 2013, pág. 78). La danza tradicional se convierte entonces un “objeto” de museo que debe ser conservada sin modificaciones, negando las relaciones que se crean con el entorno y las dinámicas de transformación propias de cada cultura. Las aleja de sus actores culturales para volverlas nacionales y de dominio público del país.

Por otro lado, el proceso de patrimonialización de una manifestación cultural permite, según la UNESCO (2009), la visibilización de las prácticas y su salvaguardia. Sin embargo, como lo muestran Villaseñor y Zolla (2012), dicho proceso conlleva también unos riesgos: la “folclorización de la alteridad (...) es decir, legitimar las expresiones de la otredad por medio de su incorporación a las categorías formuladas por una élite” (pág. 86); “transformar las formas culturales locales en productos meramente comerciales” (pág. 86); y, finalmente, “un cambio en el sentido de propiedad de las prácticas culturales, lo que potencialmente atenta contra los derechos culturales de los grupos sociales” (pág. 87), ya que las manifestaciones se convierten en derecho cultural de todos los habitantes del mundo y les conciernen a todos y nos solamente a los grupos sociales que las producen.

En las prácticas artísticas surge una forma de disolver la tensión y se encuentra en “ser antes que nada, creadores (...) capaces de reflejar el momento que (...) ha tocado vivir, justo en la frontera donde confluyen lo premoderno, lo moderno y lo posmoderno. (...) usando la tradición (...) como puente” (Benavides, 2008^a, págs. 18 – 19). Las puestas en escena de la danza tradicional colombiana en Bogotá hablan de esta búsqueda – un camino entre la tradición y lo contemporáneo a través de la creación, propuestas que reflejan estas contradicciones, la diversidad de miradas y relaciones con la tradición, configurando así diferentes tendencias.

A partir del análisis de las categorías de los autores analizados, Toledo y Vargas (2014) proponen entender los procesos escénicos a partir de dos subcampos: 1. Los procesos de danza tradicional – memoria, dentro de los que estarían aquellos que buscan conservar los elementos de la tradición configurándolos en puestas en escena que mantengan las características fundamentales de la cultura; y 2. La danza tradicional fusión o experimental, que toma elementos tradicionales pero los explora a partir de las herramientas que brindan otros lenguajes dancísticos y artísticos. Para la investigación retomaremos esta propuesta, teniendo en cuenta que para estos mismos autores: la

danza tradicional – memoria está muy ligada a la configuración de los estados - nación y a la necesidad moderna de generar una identidad nacional y territorial. (...) De esta manera, se fueron configurando una serie de coreografías, planimetrías y de indumentarias, que condensaban información recopilada en las regiones y que querían capturar su esencia. A pesar de surgir de los elementos tradicionales que se daban en las comunidades, fueron pensadas para ser representadas escénicamente, por lo que se consolidaron en estructuras formalizadas, es decir, con una música específica, con unos pasos y rutinas precisos, con un vestuario y una parafernalia particular, entre otras características, además, que fueran repetibles e interpretadas en escenarios diferentes a los de su lugar de origen, como una forma de visibilizarlos y llevarlos a otros públicos.

En la danza tradicional – memoria encontramos un director o maestro que direcciona los procesos a desarrollar en la puesta en escena y transmite los elementos que considera importantes mantener de las coreografías aprendidas por él. En algunos casos, estos directores son personas de la región que llegan a la ciudad y tratan de mantener sus costumbres y tradiciones. A veces estas mismas personas comienzan a generar transformaciones dentro de sus

propuestas escénicas, por el contacto con diferentes influencias musicales y corporales en los centros urbanos. En otros casos, los procesos son liderados por personas nacidas en la ciudad que se apropian de esos elementos tradicionales y los reconfiguran. (...)

Por otro lado, la danza tradicional – fusión o experimental, configura una relación diferente con los elementos tradicionales. En muchos casos los directores de este tipo de puestas en escena han recibido una formación académica, no siempre en el campo de la danza, que les brinda una estructuración de pensamiento diferente a la de los cultores tradicionales, diferente sí pero no necesariamente mejor. De igual manera, el contacto con otros lenguajes de la danza como el urbano, el ballet, la danza contemporánea, entre otros, y la implementación de elementos de otras artes como la plástica, el teatro y las artes visuales empiezan a permear las propuestas escénicas. El papel del director se modifica, ampliando la capacidad del intérprete para hacer propuestas en función de la puesta en escena. (págs. 10 – 12).

Figura 1. Análisis de diferentes clasificaciones para las prácticas de la danza tradicional colombiana.

Autor	No escénica	Escénica		
Martínez(2006)	Danza folclórica autóctona	Danza folclórica tradicional	Danza folclórica de proyección	
CIOFF(2005)		Grupo auténtico	Grupo elaborado	Grupo estilizado
Parra (2008)		Danza investigada	Danza tradicional escénica	Danza de proyección
Benavides (2008a)	danza (con minúscula)	Danza (con mayúscula)		
Welsh (2014)	Tradicional	Neotradicional		Estilizada
Los Danzantes (2012)	Danza folclórica tradicional	Danza de proyección folclórica		Ballet folclórico, otras propuestas
Toledo –Vargas (2014)		Danza memoria		Danza fusión o experimental

Fuente: Toledo y Vargas (2014)

Figura 2. Análisis de las tendencias de las puestas en escena de la danza tradicional colombiana en Bogotá.

Danza memoria		Danza fusión o experimental	Danza contemporánea
Conservación	Crear desde la tradición	Crear desde la tradición y otros lenguajes	Crear desde la danza contemporánea tocando la tradición

Política de estímulos

Dentro de la amplia gama de planes, proyectos y programas que se desarrollan en la Secretaría Distrital de Cultura Recreación y Deporte, las políticas de estímulos han concentrado una parte importante del rubro en danza, tanto a nivel nacional como distrital. Esta política busca: “Estimular la creación, la investigación y la formación de los actores del sector, así como la circulación de bienes y servicios, para la sostenibilidad cultural de la nación” (Ministerio de Cultura, 2010, pág. 608).

Para acceder a los recursos se requiere cumplir con unos criterios específicos que determina la institución que otorgará el premio o beca. Para la danza tradicional colombiana, generalmente se han abierto dos espacios: Premio de Danza Tradicional o Proyección folclórica (ahora denominado

Bogotá Ciudad Folclor) y la Beca de creación en danza, que actualmente cuenta con la categoría Proyectos en lenguajes diversos de la danza - patrimonios sociales y culturales.

¿Creación en danza tradicional?

La pregunta si hay o no creación en las puestas en escena de la danza tradicional en Bogotá está relacionada con la discusión que se plantea sobre la dicotomía arte/artesanía. A pesar de que las propuestas se asimilan como prácticas artísticas y se configuran convocatorias desde IDARTES para el apoyo de los proyectos de las agrupaciones dedicadas a generar proyectos escénicos en este subcampo, persiste la necesidad de que sean productos que puedan llamarse arte. Esta contradicción persiste en las becas de creación, que exigen una obra completa con hilo dramático, que se distancia de las propuestas escénicas que generalmente se hacían dentro de la danza tradicional colombiana. No se da cabida a producciones que generen mosaicos o estampas de regiones, como si esto fuera afín a lo que hace un/a artesano/a que innova pero no crea.

En esta lógica, se plantea que “la creación comprende las prácticas que apuntan a la realización de procesos, productos, obras, hechos o expresiones que a través del pensamiento estético y poético reflejan y

generan nuevas formas de percibir, entender, experimentar, criticar y alterar las realidades” (Plan Decenal de Cultura, 2011, pág. 77). Así, las convocatorias mismas estarían pensadas solamente para quienes hacen creación y no innovación, lo que se convierte en otro elemento de la tensión entre la tradición y la contemporaneidad, ya que se direcciona y privilegia a un cierto tipo de formato estético y creativo, que se aleja del que se venía manejando en las prácticas artísticas del subcampo.

De esta manera, las políticas culturales de estímulos, a través de las convocatorias específicas para el subcampo, privilegian las tendencias de las prácticas artísticas que tienen una mayor elaboración y fusión de elementos como el teatro y la danza contemporánea, y que configuran obras de entre 30 minutos y una hora, ejerciendo una influencia de “arriba hacia abajo”. La misma institución, sin embargo, propicia espacios para que haya influencias de “abajo hacia arriba”, en el que las prácticas puedan modificar las políticas.

Referencias bibliográficas

Toledo Aranda, J. y Vargas Núñez A.C. (2021) Entre tradición y contemporaneidad - Análisis de las tendencias escénicas de la danza tradicional en Bogotá y su relación con las políticas distritales de estímulos. Beca de investigación en danza 2019. Bogotá: IDARTES.

Tushuna. Encuentro intercultural para re-pensar, sentir y crear danza desde Latinoamérica.

Ingrid Johana Terreros Romero - Gigi.
ingridterreros.gigi@gmail.com
Pontificia Universidad Javeriana.

Resumen

Tushuna fue un encuentro de danza realizado el 18 de Junio de 2022 en Quito Ecuador en el intercambio cultural entre la Artista Escénica Colombiana Gigi- Ingrid Terreros y el Espacio Cultural Corazón de Fuego, la Nina Shunku. Esta experiencia tenía como objetivo indagar por cómo vivenciamos la danza desde Latinoamérica y cómo en el diálogo intercultural era posible re-pensar, sentir y crear danza desde la conciencia del territorio que habitamos. Esta ponencia, metodológicamente es un volver sobre este encuentro para reflexionar cómo la creación en el ámbito artístico es coyuntural al ámbito sociocultural y cómo desde el diálogo entre la vivencia y la interculturalidad crítica es posible plantear un conocimiento situado que plantea hallazgos, posibles trayectos y cuestione la propia práctica artística e investigativa. La postura epistémica como postura política de la interculturalidad crítica y el pensamiento decolonial es central para esta investigación creación que está en curso.

Palabras clave

Danza, interculturalidad, Latinoamérica, prácticas artísticas.

Abstract

Tushuna was a dance meeting held on June 18, 2022 in Quito Ecuador in the cultural exchange between the Colombian Performing Artist Gigi-Ingrid Terreros and the Cultural Space Corazón de Fuego, the Nina Shunku. The objective of this experience was to investigate how we experience dance from Latin America and how in the intercultural dialogue it was possible to rethink, feel and create dance from the consciousness of the territory we inhabit. This paper, methodologically, is a return to this encounter to reflect on how creation in the artistic field is conjunctural to the sociocultural field and how from the dialogue between experience and critical interculturality it is possible to propose a situated knowledge that raises findings, possible paths and questions the artistic and research practice itself. The epistemic position as a political stance of critical interculturality and decolonial thought is

central to this research creation that is in progress.

Keywords

Dance, interculturality, Latin America, artistic practices.

Introducción

Tushuna fue un encuentro de danza realizado el 18 de Junio de 2022 en Quito Ecuador en el intercambio cultural entre la Artista Escénica Colombiana Gigi- Ingrid Terreros y el Espacio Cultural corazón de fuego, la Nina Shunku. Esta experiencia tenía como objetivo indagar por cómo vivenciamos la danza desde Latinoamérica y cómo en el diálogo intercultural era posible re-pensar, sentir y crear danza desde la conciencia del territorio que habitamos. Este encuentro es el primer -brote creativo- de un proyecto de investigación- creación personal que está en curso y que apuesta por indagar desde- con el contexto y el territorio, el quehacer dancístico, en miras de complejizar desde la interculturalidad, la transdisciplinariedad y un ejercicio de des-colonialismo interno¹ para otros modos de aproximarnos a las prácticas danzarias.

Esta ponencia, revisa desde un marco sentipensante y una apuesta epistémica por

el conocimiento situado y decolonial, cómo volver sobre este primer encuentro para abrir unos ejes de reflexión que permiten desde la mirada de la interculturalidad que convoca este 9º encuentro escénico, la revisión de las prácticas que realizamos. Tushuna, siendo el primer encuentro dentro de una investigación amplia que inicia a nivel personal, es la que me sitúa en el diálogo con la interculturalidad y en la acción investigativa misma de hacer reflexividad sobre los procesos artísticos como una estrategia metodológica.

¿Cómo asumimos la investigación-creación en el ámbito artístico? ¿Qué es crear en el ámbito artístico? ¿Cómo investigar o generar conocimiento desde las prácticas artísticas? ¿Cómo producimos conocimiento desde una mirada intercultural crítica de conciencia situada del territorio que habitamos - Latinoamérica? ¿Cómo es el ejercicio investigativo que como artistas llevamos sobre nuestras prácticas? ¿Cómo se realiza una ponencia sobre interculturalidad y artes en la academia cuándo esto que estamos problematizando desborda el conocimiento hegemónico que ha sido -legítimo-?

¹ Visitar los aportes teóricos de Silvia Rivera Cisicanquí

Estas preguntas son base reflexiva para guiar el trayecto de esta ponencia y para compartir como detonantes reflexivos de nuestras prácticas. Me sitúo desde estas indagaciones, no con el objetivo de dar respuesta a ellas, atribuir un juicio de valor o plantear una técnica de cómo debería hacerse o debe asumirse la creación-investigación en las artes desde una interculturalidad crítica, si no para plantear cómo desde el cuestionamiento del propio quehacer, en este caso desde Tushuna y realizar esta ponencia, es posible asumir el acto creativo y creador en el ámbito artístico desde unas miradas críticas que indagan por el -cómo-. Esto es fundamental ya que crea modos de conocer, hacer y por tanto de existencia personal y cultural.

Marco Teórico

Soy una mujer bogotana, de familia campesina, artista escénica con énfasis en somática, apasionada por las prácticas danzarias y la creación que actualmente está indagando desde los estudios artísticos. Me sitúo desde la fuerza transdisciplinar de los saberes académicos y no-académicos y la reflexividad sobre el quehacer artístico en el contexto que habitamos.

Empezaré argumentando el porqué de la postura epistémica, metodológica y política frente a los modos de asumir esta ponencia

y la investigación que me encuentro realizando. El aporte feminista del conocimiento situado (Haraway, 1995) nos da la posibilidad de comprendernos no universales, dentro de las lógicas de la modernidad y el pensamiento tradicional occidental que ha instaurado unos modos de conocer y relacionarnos con el conocimiento desde la distancia sujeto-objeto, verdades absolutas y universales que en su pretensión de universalidad dejan a un lado las voces otras, quienes hemos sido catalogados desde la mirada de -otredad-. Este conocimiento situado es también crítico frente al relativismo donde llevar todo a su máxima particularidad nos haría prescindir de toda capacidad de relacionar, vincular y comprender un evento, un fenómeno o una problemática dentro de un contexto.

Es por este camino, al que nos han invitado artistas, investigadorxs y otrxs, como De Sousa Santos a cuestionarnos por y desde las epistemologías del sur. Entonces, hacer un marco teórico o conceptual requiere un ejercicio de reflexividad en sí mismo que nos permita cuestionar el cómo estamos abordando la investigación-creación y de qué modos, al abrir la pregunta por la interculturalidad que es la que sitúa este 9º Encuentro Escénico, podemos honestamente hacer un ejercicio crítico de los modos como hacemos la práctica

creativa e investigativa en las artes. Sentipensar²o Corazonar (Guerrero, 2010) el marco teórico es construir no solo desde la razón y las epistemes occidentales consideradas “legítimas” en la academia, si no hacer un ejercicio decolonial de sentir, de vivenciar de otros modos y hacer diálogo entre lo sensorial- afectivo y racional que se sitúe más con los modos que tenemos de conocer desde el territorio que habitamos y somos.

La línea en la que se inscribe esta ponencia es *Interculturalidad: caminos de creación en el ámbito artístico*. Detengámonos en ello. ¿Qué consideramos creación en el ámbito artístico?

Mi postura abraza la postura de las artes creadoras (Gómez,2016) que se desarrolla en medio del proceso constante que realiza la Maestría de Estudios artísticos ASAB de indagación sobre el propio campo que han planteado. Las artes creadoras como manifestaciones del sentipensar que cobijan un mundo de haceres, que muchas veces ni siquiera es denominado arte, pero que se ocupan de la creación como una dimensión de la vida. La creación artística no está separada de la creación en lo social, así como para los estudios artísticos, son las

prácticas artísticas y no solo la obra de arte las que son -creadoras-. Las prácticas artísticas y las prácticas culturales son artes creadoras intrínsecas que nos permiten situar que la creación en el ámbito artístico no se limita a una creación de -obra- si no que todo lo que comprende: espacios pedagógicos, encuentros, diálogos, festivales, formación de personas, gestión, investigación, modos de hacer arte, etc. son parte de la creación.

Ahora, al hablar de interculturalidad es central el modo de aproximarnos a esta. Como plantea Catherine Walsh, desde los 90's hay una atención particular y un auge de este concepto y apuesta política en América Latina que tiene contexto en una atención a la diversidad étnico cultural y sobretodo a él reconocimiento jurídico de los -pueblos marginados- o las -otras voces- que los proyectos de nación y modernidad dejaron de lado en los contextos latinoamericanos. Permítanme citar a Galeano que nos permite reflexionar sobre esto con especial afecto:

Los nadies

*Sueñan las pulgas con comprarse un perro
y sueñan los nadies con salir de pobres,
que algún mágico día llueva de pronto la
buena suerte, que llueva a cántaros la*

² Tomado del concepto desarrollado por Fals Borda. Puede consultar en <https://sentipensante.red/>

buena suerte; pero la buena suerte no llueve ayer, ni hoy, ni mañana, ni nunca, ni en lloviznita cae del cielo la buena suerte, por mucho que los nadies la llamen y aunque les pique la mano izquierda, o se levanten con el pie derecho, o empiecen el año cambiando de escoba.

Los nadies: los hijos de nadie, los dueños de nada.

Los nadies: los ningunos, los ninguneados, corriendo la liebre, muriendo la vida, jodidos, rejodidos:

Que no son, aunque sean.

Que no hablan idiomas, sino dialectos.

Que no profesan religiones, sino supersticiones.

Que no hacen arte, sino artesanía.

Que no practican cultura, sino folklore.

Que no son seres humanos, sino recursos humanos.

Que no tienen cara, sino brazos.

Que no tienen nombre, sino número.

Que no figuran en la historia universal, sino en la crónica roja de la prensa local.

Los nadies, que cuestan menos que la bala que los mata.³

Ahora es importante diferenciar la interculturalidad crítica (Walsh 2010) de la interculturalidad relacional y la funcional.

La primera que se ancla en la visión del intercambio de culturas y pretende que esto suceda sin ningún tipo de conflicto, dejando de lado la configuración hegemónica de geopolíticas y subalternizaciones. La segunda que se para en el estatismo de “inclusión” de las culturas, diciendo que las reconoce pero sumergiendolas dentro del discurso neoliberalista. La interculturalidad crítica como plantea Walsh es asumir que la interculturalidad no se ocupa del problema de la diversidad, sino que esta es una herramienta, un proceso, un trayecto, una acción y por tanto un proyecto político y no solo un discurso que asume que el problema es de una estructura colonial-racial que ha construido unas condiciones de subalternidad que deslegitima y excluye modos diversos de existencia. A su vez es importante comprender que esta interculturalidad crítica tiene sus raíces en los movimientos sociales que han exigido sus derechos, como ella nombra -desde abajo- o Galeano diría los -nadies- y así no perder de vista el contexto de un término que ha caído una moda que lo desprovee de contexto.

La utopía Chi'xi⁴ de Silvia Rivera Cusicanqui nos permite visualizar este proyecto intercultural, aunque no lo nombre de ese modo, desde la unión de puntos

³ Textos de Galeanos tomados de -El libro de los abrazos-

⁴ Consultar en el siguiente enlace <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/57b6364b-5413-4083-9b0d-c886cdb22cca/utopia-ch'ixi>

blancos y negros que dan un color grisaseo o abigarrado, pero no porque sea una mezcla o una fusión, se ve así, pero si te acercas a detallar, los puntos blancos y negros siguen en sí mismos. La crítica al mestizaje y a su vez, a los esencialismos identitarios, es la contradicción que habitamos y que nos plantea ella desde la visión Aymara.

*Un mar de fueguitos, Eduardo Galeano
«Un hombre del pueblo de Neguá, en la
costa de Colombia, pudo subir al alto
cielo.*

*A la vuelta contó. Dijo que había
contemplado desde arriba, la vida
humana.*

*Y dijo que somos un mar de fueguitos.
-El mundo es eso -reveló- un montón de
gente, un mar de fueguitos.*

*Cada persona brilla con luz propia entre
todas las demás.*

*No hay dos fuegos iguales. Hay fuegos
grandes y fuegos chicos y fuegos de todos
los colores. Hay gente de fuego sereno,
que ni se entera del viento, y gente de
fuego loco que llena el aire de chispas.*

*Algunos fuegos, fuegos bobos, no
alumbran ni queman; pero otros arden la
vida con tanta pasión que no se puede
mirarlos sin parpadear, y quien se acerca
se enciende».*

Planteamiento

Pensar a partir de la práctica artística es la posibilidad de situar y no generar verdades absolutas, sino desde el hacer, crear reflexiones que puedan permitirnos hacer un ejercicio de conocimiento situado que complejiza y abre posibilidades sobre nuestros modos de crear y asumir la creación en el ámbito artístico.

Tushuna

*En la mitad del mundo, entre la energía
ancestral del territorio que está viva en
cada calle, monumento religioso y espacio
que se habita, la potencia de la luna llena
de Junio y el festejo del Inti Raimy que nos
puso a zapatear en medio de una
revolución social, la indagación que llevó
a la creación del encuentro de Tushuna,
nos reveló que la danza en contexto
latinoamericano es acción de vida.*

*Nos reunimos este sábado a bailar,
resistir y darnos contención desde el
movimiento. A compartir las prácticas
pero recordarnos que la danza que sucedía
con mayor intensidad era la que estaba
llevándose en la calle. Percibimos nuestra
diversidad, complejidad y la necesidad de
re-pensar re-danzar nuestras prácticas.*

¿Cómo es la danza desde Latinoamérica?

Es la pregunta y el camino que continua.

*La apuesta, una danza en contexto.*⁵

Tushuna inicia como la apuesta de un sentir, de un proyecto proceso que empieza a cuestionar cómo los modos en que hacemos danza en latinoamérica pueden permitirnos reflexionar sobre esta de una manera situada y contextual. ¿Cómo es hacer danza desde este territorio? ¿Cómo contextualmente es senti-pensarla desde la historia que nos atraviesa? Tomar distancia de los modos en que se ha dicho que es danza y que no, tomar distancia de la historia oficial de la danza y cuestionarnos cómo ha sido, es y puede ser esa danza desde este territorio. ¿Cuáles son las lógicas, los sentires que nos hacen danzar? ¿Cómo es la danza desde Latinoamérica, desde el territorio de la Abya Ayala? ¿Cómo las prácticas danzarias que realizamos están atravesadas y atraviesan los contextos sociales- políticos-existenciales que vivimos?

El 18 de junio de 2022 en medio del Paro Nacional en Quito, se llevó a cabo el Encuentro de danza Tushuna, creado a partir del intercambio artístico entre Ingrid Terreros- Gigi , yo, y la Casa Cultural Corazón de Fuego- Nina Shunku. La situación social que se estaba viviendo en las calles me cuestionaba la pertinencia de realizar dentro de la casa cultural un

encuentro de danza que fuera descontextualizado de la fuerza social que se tomaba las calles. Es fundamental este cuestionamiento dentro de esta investigación por la danza contextualizada.

¿Dónde sucede la danza?

¿En el salón de espejos, en el teatro como una burbuja distanciado de lo que sucede o en la calle como reclamo, fuerza popular y festejo de encuentro comunitario? En el encuentro nos dimos cuenta que suceden los dos al tiempo, esa es la lógica que habitamos, y no son dos aproximaciones puras, esencialistas y excluyentes de la otra, pero pensarnos por qué hacer el encuentro en medio de la situación social fue una oportunidad para traer esa fuerza social en las calles y los propios sentires y ponerlas en medio del espacio de danza. En el encuentro se hizo un diálogo intercultural que ofrecía un danzar desde el cuidado, permitiendo sentir conjuntamente la carga social de lo que estaba sucediendo y liberarla-potenciarla-transformarla desde el compartir.

La interculturalidad crítica que plantea Walsh habla de ocuparse del saber-ser- la vida misma, una danza en contexto entonces no está “limpia” si no impura, manchada, sucia por el contexto de las

⁵ Tomados de bitácoras personales.

personas, seres y coyunturas que habitamos. Reconocer que la base de la interculturalidad como de la danza son los movimientos sociales, es volver al carácter comunitario y político de la creación artística, no solo como obra si no como práctica artística y social. Un encuentro de danza es una creación, plantear talleres para compartir la propia práctica y hacer conciencia prácticas del cuidado que den contención y apoyen a la comunidad que se forma en el encuentro para lo que se moviliza, es un acto creativo. Escribir esta ponencia, que en el hacer escritural genera reflexiones, tejidos de conocimiento y posturas es un acto creativo en el ámbito artístico.

El encuentro tenía una estructura en la que durante la mañana se realizaban unos talleres de algunas mujeres pioneras en sus lenguajes dancísticos en Quito. Mi primer impulso como artista al planear el intercambio con la Casa Cultural fue pensar en la danza folclórica ecuatoriana y colombiana como intercambio cultural dancístico, al hacerlo, me percaté de cómo los imaginarios de lo folclórico como nación siguen presentes y que si bien, es una parte fundamental dentro de este cuestionamiento por la danza desde el territorio, el presente de la danza es amplio y complejo. La interculturalidad que plantea Walsh crítica como en Ecuador, y aplicable

para otras partes de latinoamérica, en los años 90's, el proyecto de interculturalidad abrió paso a lo "multicultural" desde la reproducción de estereotipos coloniales y de racialización en función de mantener la -diferencia- y mantener una especie de tradición folclórica. (Walsh, 2010).

Esta reproducción de estereotipos que se basan en la diferencia y mantienen tradiciones folclóricas es la base de los **folclorismos** de los cuáles también están totalmente atravesadas nuestras prácticas danzarias folclóricas. Una tarea es hacer una revisión de cómo asumimos lo intercultural como una diferencia con las -otras- culturas que se especializan y pretenden definir las ejerciendo en ellas un poder dominante y colonial. La mirada -folclórica- viene de un contexto colonial de mirada a las otras culturas y es importante revisar si seguimos posicionándonos desde allí en nuestras prácticas, si sigue incorporado. La posibilidad de habitar la diferencia desde lo Chi'xi y salirnos de la otredad, que implica el ejercicio colonial de jerarquizar unas culturas sobre otras y habitar la alteridad.

La franja de talleres se desarrolló entonces a partir de cuatro aproximaciones:

1. El colectivo Wayra Sisa nos permitió viajar por las danzas andinas Ecuatorianas de Cayambe y

compartió desde la danza folclórica este contexto.

2. Mistica Sisa, como artista que práctica las danzas afro guineanas, nos aproximó a la memoria afro diaspórica. Ella hizo énfasis en la danza como espacio que sostiene y permite tanto transitar el momento social como crear a partir de este.
3. Belén Valencia, artista afro que lidera Danfroe en Quito nos compartió la danza afro ecuatoriana "Bomba", dando contexto de la diáspora africana en el continente pero específicamente de las particularidades que toma al situarse en las costas Ecuatorianas. Muchas de las danzas afroecuatorianas son también afrocolombianas por la unión del pacífico, La bomba, es la que está enmarcada de modo particular solo en Ecuador.
4. Gigi- Ingrid Terreros (yo) que compartí una exploración de la región atlántica colombiana, poniendo de manifiesto el mestizaje y el ritual de encuentro de danzas como la cumbia, el mapalé y el fandango. En este compartir puse de frente los discursos folclóricos de estas danzas y mi perspectiva de cómo yo decido abordarlas.

Estos talleres estuvieron acompañados por una comida comunitaria y la presentación de una videodanza. La comida como espacio de encuentro fundamental en los haceres cotidianos y en las prácticas del sur que transforma el encuentro desde una afectividad. ¿Cómo la comida cómo encuentro intercultural genera -afectaciones- en nuestro danzar? En Tushuna, sentimos y compartimos en medio de habas, maíz y tubérculos como nuestros cuerpos se alimentaron del territorio que danzan. Me cuestionó la relación con el alimento que viene de la tierra, la tierra que nos sostiene, la tierra donde danzamos.

Por otro lado, cerramos con el Lanzamiento de "Duelo" Videodanza. Este trabajo personal que compartí hacía mención a cómo la danza y la creación es posibilitadora de tránsitos personales y cómo una danza en contexto también es micropolítica e íntima. La razón que me llevó a presentar este trabajo también estaba dirigido a un tema fundamental que pasamos muchas veces por alto en los intercambios culturales y es llegar a un territorio como -extranjeros- a aprender, escuchar y estar en receptividad de ese lugar al que vamos, pero muchas veces no a compartir lo que llevamos. Si bien en el taller hubo diálogos e intercambios, también sucedieron presentaciones espontáneas de los trabajos artísticos de las

artistas y el colectivo. La presentación de esta videodanza se preguntaba por otras maneras de compartir quién soy y qué hago. Más allá de si es la mejor manera, queda la pregunta por cómo asumir el diálogo intercultural sin pasar por alto lo que se lleva de sí y así salir del rol de receptores.

Tushuna, tenía planteado cerrar desde la conversación de palabra las reflexiones alrededor de la danza desde territorio pero en medio de la situación social tuvo que finalizar antes de que esto sucediera. Esto permitió que la pregunta fuera conversada en días posteriores en encuentros espontáneos con artistas que transitaban por la Casa Cultural y en las calles donde sucedía la danza y la manifestación social. Si bien Tushuna fue el encuentro que sucedió ese día y la pregunta que se movilizó durante mi estancia en Quito, la potencia de la investigación-creación está atravesada por la vivencia intercultural que como artista tuve durante toda mi estancia. De este modo quiero cerrar con unas líneas que identifiqué centrales de esta vivencia y que se articulan con las conversas y lo que viví en este intercambio cultural.⁶

Las conversas de este día y otros tantos en Quito, los re-encuentros danzados en medio de las calles por el Paro Nacional

nos llevaban siempre a la reflexión de una danza viva que acontece en la fuerza del presente, pero es también pasado y futuro, una danza que crea, no solo frases de movimiento, si no una danza que crea contexto. Una danza de los vínculos, de los encuentros, una danza comunitaria, espiritual, festiva, revolucionaria y viva.

Conclusiones.

Pensar a partir de la práctica artística es la posibilidad de situar y no generar verdades absolutas, sino desde el hacer, crear reflexiones que puedan permitirnos hacer un ejercicio de conocimiento situado que complejiza y abre posibilidades sobre nuestros modos de crear y asumir la creación en el ámbito artístico. Volver al encuentro de Tushuna y reflexionar a partir de este encuentro la interculturalidad crítica de Walsh devela varias líneas de atención para seguir profundizando y construyendo esta investigación-creación en proceso y, para aportar a lo que nos convoca en esta ponencia, cuestionar la interculturalidad como creación en el ámbito artístico.

- La creación artística va más allá de la obra o del encuentro que sucede en el espacio. Rompe los límites de lo artístico, es una praxis artística y social.

⁶ Son las listadas en conclusiones.

- Pensar la danza en contexto no es pensar desde el proyecto nacionalista que promueve valores de folclorismos que mantienen un status quo⁷ si no desde su complejidad. Crítica a la representación de la cultura - Folclorismos-
- La educación propia, de sí misma en el diálogo intercultural. Salir de la dicotomía sujeto-objeto de investigación y comprenderse parte del proceso de creación, como transformación de sí misma. La potencia de la interculturalidad activa una racionalidad-conexiones- confrontaciones que en primera instancia son vivencias.
- La fuerza de-colonial en el reconocimiento de la urbe, del territorio desde la cosmogonía, la alimentación y los saberes culturales diversos. (La experiencia de caminar por Quito y quienes la habitan en su mayoría reconocen la historia no colonial del territorio)
- Los movimientos sociales como la fuerza que demanda esa estructura racial-colonial de la que se ocupa la interculturalidad y como fuerza de danza.
- La danza dentro de un espacio seguro - Tushuna- que no se desconecta. Diálogo de sociedades. Acompañarnos, repensar, resiliencia en medio de la situación.
- La danza en la calle, en las protestas, en el Inti Raymi (ritual), en las noches de luna llena y no solo en las salas de teatro y de ensayo. La danza transversal a la vida.
- Los ZAPATEOS como parte fundamental de lo que me encuentro de la danza en Ecuador. Zapatear la tierra para la fertilidad, para el festejo, como protesta. ¿Entrenamiento escénico-dancístico desde el zapateo? Los límites entre la apropiación y el diálogo.
- Conversas entre artistas de Venezuela, Colombia y Ecuador que nos permiten reconocer tensiones entre la academización de la danza en estos países y cómo en Ecuador el reconocimiento de la propia cultura está principalmente vinculada a una lucha de la fuerza indígena andina.

Preguntas y críticas

⁷ Puede consultar más sobre esto revisando - Folclorismos en las prácticas danzarias- en la Tesis de Doctorado de Martha Ospina Espitúa.

- Las fronteras de lo escénico. Cotidiano-extracotidiano. ¿Cuáles son los límites de la danza?
- ¿Cómo pensar la danza latinoamericana sin esencializar pero sí situada, en complejidad y con unas características que permitan seguir re-pensar, sentir y crear en- con-contexto?
- La interculturalidad y los límites de la apropiación o la extracción de saberes. Dialógica del recibir y dar.

Y por último, cierro con una invitación valiosa de Catherine Walsh:

su proyecto no es simplemente reconocer, tolerar o incorporar lo diferente dentro de la matriz y estructuras establecidas. Por el contrario, es implosionar -desde la diferencia- en las estructuras coloniales del poder como reto, propuesta, proceso y proyecto; es re-conceptualizar y re-fundar estructuras sociales, epistémicas y de existencias que ponen en escena y en relación equitativa lógicas, prácticas y modos culturales diversos de pensar, actuar y vivir. Por eso, el foco problemático de la interculturalidad no reside solamente en las poblaciones indígenas y afrodescendientes, sino

en todos los sectores de la sociedad, con inclusión de los blanco-mestizos occidentalizados (Rivera, 1999)...que la interculturalidad debe ser entendida como designio y propuesta de sociedad, como proyecto político, social, epistémico y ético dirigido a la transformación estructural y socio-histórica, asentado en la construcción entre todos de una sociedad radicalmente distinta. Una transformación y construcción que no quedan en el enunciado, el discurso o la pura imaginación; por el contrario, requieren de un accionar en cada instancia social, política, educativa y humana. (Walsh, 2010)

Referencias bibliográficas.

Gómez, Pedro Pablo (2016). *Investigación y artes creado-ras: la ruta de un sentir-pensar otro posible*. Estudios Artísticos: revista de investigación creadora, 1 (1) pp 9-11. DOI:10.14483/udis-trital.journal.2016.1.a01

Guerrero Arias, P. (2010). *Corazonar: una antropología comprometida con la vida : miradas otras desde Abya-Yala para la decolonización del poder, del saber y del ser*. Ediciones Abya-Yala, Universidad Politécnica Salesiana.

Haraway, D. J. (1995). *Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial*. In *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza, Madrid, Cátedra*. Donna Haraway.

Walsh, C. (2010). *Interculturalidad crítica y educación intercultural*. In *Construyendo Interculturalidad Crítica*. Jorge Viaña Luis Tapia Catherine Walsh.

La danza del oprimido

Una visión pedagógica desde la resignificación del cuerpo femenino.

Nataly Albarracín Angulo
Sonia Viviana Solano Velásquez
Romanoff Calderón Cardozo
danzadeloprimido@gmail.com
Universidad pedagógica nacional

Introducción

La presente investigación se refiere a la propuesta denominada la danza del oprimido, la cual abordará un enlace entre el teatro del oprimido, la psicodanza y la violencia simbólica con el objetivo de fracturar los cánones de género impuestos por el modelo heteropatriarcal.

Por ende, las principales características de la danza del oprimido se expondrán en cuatro categorías, (El teatro del oprimido, la psicodanza, la violencia simbólica y la creación) de las cuales devienen las siguientes subcategorías, (el arcoíris del deseo, teatro foro, tiempo, espacio, cuerpo, símbolos opresores, acoso callejero, laboratorio corporal danzario, material didáctico e instalación) donde establecemos de forma concreta qué elementos tomamos de cada una de las categorías, para el anclaje a la danza del oprimido.

Ahora bien, la problemática de la investigación se centra en un tipo de violencia invisibilizada y normalizada por la sociedad, en la cual prevalece la opresión contra las mujeres y el uso del cuerpo femenino como objeto de hipersexualización. Con el fin de visibilizar este tipo de violencia, se crea un laboratorio corporal danzario guiado por un material didáctico, que contempla los siguientes puntos: exploraciones corporales a partir de relatos de víctimas de acoso callejero, observación personal y grupal sobre las percepciones del cuerpo, instalaciones corporales, deconstrucción de imágenes sociales; donde los participantes, puedan manifestar el llamado a la reflexión sobre el cuerpo femenino.

Por lo expuesto anteriormente, el laboratorio en sí mismo será un vehículo movilizador de sensaciones y emociones que fomentaran la reflexión-creación, siguiendo la metodología de la IACA (investigación-acción-creación-artística)

Por último, señalamos que la investigación desarrollada se encuentra bajo la modalidad investigación-creación, la cual propone resultados cualificables en términos de los lenguajes propios del arte y sus productos, agregando que los procesos creativos comunicados desde lo sensible también son un campo valioso de construcción de conocimiento.

¿Qué es la danza del oprimido?

La danza del oprimido es una propuesta que aborda una relación dialógica entre el teatro del oprimido y la psico danza, con el fin de resignificar nociones corporales instauradas por el modelo hetero- patriarcal desde la violencia simbólica, empleando una mirada feminista que invita a romper los cánones de género y entendernos como un todo, que siente, experimenta y crea.

Por consiguiente, entendemos el teatro del oprimido creado por Augusto Boal (1960) como un acto teatral donde se experimenta una intervención consciente, un ensayo de acción social enraizado en un análisis colectivo de problemas compartidos; la metodología del teatro del oprimido se divide en varias técnicas, de las cuales tomamos algunos elementos de dos de sus propuestas, el teatro foro y el arco iris

del deseo; el teatro foro genera herramientas para expresar distintos puntos de vista, proponiendo a los espect-actores asumir el rol del protagonista variando sus comportamientos para visualizar distintas alternativas, asimismo el arco iris del deseo trata del teatro al servicio de la liberación personal, partiendo de conocidas técnicas teatrales desarrolladas a lo largo de más de cincuenta años contra la opresión social y política.

En concreto, esta técnica se propone ayudar a clarificar los deseos, las sensaciones y las emociones. Confiere al protagonista la posibilidad de verse no «uno», como le devuelve la imagen el espejo, sino de manera múltiple: las imágenes reflejadas que para el autor son imágenes observadas a través de un caleidoscopio que son los participantes, forman el espejo múltiple de la mirada de los demás, una mirada interior que se exterioriza por medio de las emociones y sensaciones primarias. “El amor y el odio, la tristeza y la euforia, el miedo y el valor, todo se mezcla y se confunde en proporciones diferentes. Lo que vemos socialmente no es sino la dominante de todas las fuerzas que, continuamente,

luchan entre sí en el alma humana.”.(Boal 2004 pag.218).

En consecuencia, Augusto Boal, en el arco iris del deseo, logra canalizar la energía transformadora de la representación teatral hacia la psicología, para exponer los problemas no dichos, que se atraviesan diariamente y se deciden mantener en silencio; sin lugar a dudas, este apartado se conecta de forma directa con la violencia simbólica, que propone abordar la opresión desde la raíz, desde aquello que permanece oculto e invisible, entendiendo este tipo de violencias como sucesos naturalizados y normalizados en sociedades heteropatriarcales.

En efecto, estos elementos se empalman con la psico danza creada por Jacob Levy Moreno, quien aporta desde la conceptualización de las terapias creativas, pasando por una metodología en fases (caldeamiento, dramatización, comentarios) cuyo objetivo es el de aprovechar la expresividad de cada cuerpo, en su singularidad, para repensarse. De esta manera vemos representadas diferentes subjetividades, que aportan una nueva visión de la misma, con el principal objetivo de sanar a través del arte.

De manera que, el propósito de la investigación es articular los elementos anteriormente expuestos, al servicio de la creación de un laboratorio que motive a los participantes a enfrentarse con su reflejo y la mirada del otro, para entender cómo la violencia simbólica nos atraviesa y nos convierte en víctimas y victimarios, de tal modo que el proyecto propone crear una reflexión a través del cuerpo como principal receptor de emociones, sensaciones y experiencias, conectando con la mente y la psique, motivando a deconstruir la imagen estereotipada; abstraer, transgredir y reconstruirnos como seres empáticos, críticos y autocríticos.

En conclusión, definiremos la danza del oprimido, como un eje liberador y reflexivo a través de la exploración del cuerpo, la mente y la psique, cuyo objetivo es realizar una introspección a partir del sentir del otro, de esta forma se incrementa la empatía con el cuerpo ajeno y el cuerpo propio, desde la individualidad y colectividad, posibilitando el pensamiento crítico a través de múltiples miradas, abordando la percepción de lo femenino en situaciones de violencia simbólica, en un grupo teatral conformado por hombres y

mujeres mayores de edad, incentivando a la reflexión desde el modelo heteropatriarcal, el cuerpo oprimido y lo femenino.

Un problema invisibilizado

La violencia contra la mujer es un tema recurrente en los últimos tiempos, donde se manifiestan las relaciones de poder y dominio sobre el género; los conceptos, violencia intrafamiliar, violencia sexual, acoso u hostigamiento, feminicidio, entre otros. Se han naturalizado en una sociedad sexista y patriarcal. Lo cual invisibiliza el poder social al que estamos expuestos gracias a la difusión de información a través de los medios de comunicación.

En suma, el sociólogo francés Pierre Bourdieu en la década de los 70, habla sobre un tipo de violencia que se reproduce invisible e inexorable en nuestra construcción social; la violencia simbólica, nos invita a entender lo simbólico como un espacio social donde los individuos conviven y actúan a través de códigos, debe entenderse este tipo de violencia a partir de estructuras de dominación como la Iglesia, la familia, el estado y la escuela, en las que participan hombres y mujeres y que, a lo largo de la historia se han construido

como precursores y contenedores de esa violencia. Estas estructuras de dominación son tan efectivas que se ejercen con el consentimiento de los dominados, en este caso las mujeres.

“Si bien es completamente ilusorio creer que la violencia simbólica puede vencerse con las armas de la conciencia y de la voluntad, la verdad es que los efectos y las condiciones de su eficacia están duraderamente inscritos en lo más íntimo de los cuerpos bajo forma de disposiciones” (Bourdieu 2000 pp. 55-58).

En consecuencia, generar reflexiones desde el cuerpo y para el cuerpo no garantiza en ningún caso que desaparezcan las formas de violencia, mucho más compleja la deconstrucción del hecho violento y simbólico, pero resulta importante tener conciencia de la existencia y el funcionamiento de esta forma de violencia y las posibilidades de creación que en esta resulta aparejada.

Por lo tanto, la violencia simbólica sólo se realiza a través del acto de conocimiento y de reconocimiento de las acciones que la producen, las relaciones de dominación que funcionan por medio de la complicidad, el sometimiento y la

aprobación del hecho violento, hunde sus raíces para su perpetuación o su transformación, en la perpetuación o la transformación de las estructuras que producen dichas acciones y en especial de las estructuras de un mercado de los bienes simbólicos cuya ley fundamental es que las mujeres son tratadas allí como unos objetos que circulan de abajo hacia arriba buscando complacer al otro.

Por ende, desenfocar no es nada fácil porque estamos inmersos en un contexto hetero- patriarcal específico, en una cultura concreta, en unos lenguajes determinados, y escapar de ello produce ya no miedo, sino pánico. Romper la línea de la zona de confort, perder el espacio de seguridad, buscar nuevos paradigmas, nuevos lugares, nuevas culturas, nuevos lenguajes... “Estamos demasiado cómodos metidos en nuestro traje, en nuestras formas de mirar y de mirarnos. No estamos dispuestos a modificar ni modificarnos”. (Planella p.29)

Pero modificarse es necesario para pensar de otro modo, para recobrar los sentidos y hacer lo sensible parte fundamental en nuestras formas de decir y de hacer, renunciado a nuestro pacto con la violencia y encontrando una

legítima reconciliación con la paz. En este sentido, es el cuerpo, un espacio para la lucha y el conflicto, en donde la pedagogía sea un campo de resistencia contra los cuerpos ortodoxos sometidos y aplacados perdiendo su narratividad, la danza del oprimido nos invita a resistir contra la imposición social para formarnos en la autoconciencia.

Pregunta problema: ¿De qué manera la exploración del cuerpo por medio de la psico danza y el teatro del oprimido, permite a los estudiantes de la facultad de bellas artes de la universidad pedagógica nacional resignificar los cánones corporales impuestos por el modelo patriarcal?

Objetivo general: Analizar la danza del oprimido como un eje movilizador para la reflexión de la construcción social del cuerpo femenino en estudiantes de la facultad de bellas artes de la universidad pedagógica nacional.

Objetivos específicos:

Comprender la relación cuerpo-imagen desde la percepción de los estudiantes de la facultad de bellas artes de la universidad pedagógica nacional.

Determinar los elementos propios de la psico danza (cuerpo, tiempo, espacio,

arquetipos) y su relación con el teatro del oprimido (arcoíris del deseo y teatro foro) en los estudiantes de la facultad de bellas artes de la universidad pedagógica nacional.

Indagar en las prácticas y discursos relacionados con la violencia simbólica, generados por los cánones corporales impuestos por el modelo patriarcal en los estudiantes de la facultad de bellas artes de la universidad pedagógica nacional.

Metodología:

La metodología del presente proyecto pedagógico es asumida a través de la investigación- acción-creación, entendida como una metodología en espiral que parte de la planificación, navega hacia la acción, encuentra un rumbo en la observación participante, impulsa a la reflexión y embarca en la replanificación.

Por lo tanto, se propone un laboratorio corporal-danzario que se desarrollará durante 5 sesiones de una 1:30:00 Horas, cada una de las sesiones está conformada por tres momentos, (caldeamiento, actividad principal, reflexión), en las cuales se contemplan los siguiente puntos, exploraciones corporales a partir

de los relatos de las víctimas de acoso callejero, observación personal y grupal sobre las percepciones del cuerpo, instalación corporal- danzaría y teatral donde el grupo pueda manifestar el llamado a la reflexión sobre el cuerpo femenino y reconocer elementos propios de la psico-danza (cuerpo, tiempo, espacio, arquetipos), del teatro del oprimido (arcoíris del deseo y teatro foro).

Creación:

Como punto de partida resulta importante definir a qué se hace referencia cuando se aborda el concepto de instalación, pues es parte del proceso creativo que se propone que realicen los participantes en el laboratorio corporal danzario de La Danza del Oprimido, por lo tanto, este concepto “instalación artística” va estar motivado por la resignificación del espacio en sí mismo, la relación de esta con el espectador a través del tránsito experiencial y del abandono de la idea del arte sólo como un medio de contemplación. Así por ejemplo Marcel Duchamp (1887-1968), que propone rediseñar la arquitectura para facilitar el ingreso del espectador a ella, su aporte más significativo

va a ser los readymades, otro artista que evidencia esta postura estética es Allan Kaprow (1927-2006), quien acuña el término de “actividades” para lo que va ocurriendo en el interior de la instalación, pues en la evolución de su pensamiento según él lo que realizaba ya no solo era un happening sino que existía “una activación del espacio”, en este caso el autor se pregunta por la necesidad de estar aquí y ahora. También, Angelica Lidell en su obra instalativa “Emily” genera una narrativa sonora y visual que relata el caos que vivió Emily Dickinson evidenciando una breve tragedia de la carne.

Después de este recorrido conceptual que permite tener una visión más amplia

sobre la definición de instalación artística es menester determinar, la pertinencia de este concepto en el proyecto La Danza del Oprimido, y es precisamente la pregunta y necesidad de una participación del espectador, que lo lleve a evidenciar una experiencia transitada en el laboratorio corporal danzario, que encienda la llama creadora y les permita ser no solo espectadores sino protagonistas del trabajo.

Material para compartir:

<https://www.youtube.com/watch?v=6WfrFXJZZag>

<https://danzadeloprimido.wixsite.com/website>

Instructivo para autores

El Boletín Voz a vos publica exclusivamente artículos de investigación-creación en las artes escénicas y de reflexión pedagógica de las artes. Es requisito indispensable que sean originales, escritos en castellano (aunque se reciben colaboraciones en inglés) y que aborden alguno de los ejes temáticos establecidos.

Requisitos para postular artículo:

- Los artículos que se envíen al Boletín pueden ser postulados simultáneamente a otras revistas u órganos editoriales.
- Su extensión debe estar entre las 3000 y las 8000 palabras, estructuradas de la siguiente manera: título, autor/a (primer y segundo nombre y apellidos); resumen en español e inglés (máximo 200 palabras); palabras clave en español e inglés (máximo 5); introducción, metodología, resultados, conclusiones y referencias bibliográficas (sólo se citarán las incluidas en el cuerpo del artículo siguiendo las normas APA).

Proceso de evaluación

Primera fase:

los artículos postulados serán revisados por la editora, quien verificará que cumplan con los requisitos establecidos.

Segunda fase:

Los artículos aprobados serán enviados a los miembros del Comité Editorial, quienes evaluarán su originalidad, pertinencia y relación con las temáticas definidas.

Tercer fase:

La decisión final del Comité Editorial (aceptación del artículo sin modificaciones, aceptación del artículo con modificaciones o rechazo del artículo) se enviará al autor o autora en un plazo no mayor a seis meses. Las personas que hacen parte del proceso de evaluación se mantendrán en riguroso anonimato.

Recepción de artículos

Se reciben artículos de manera permanente en la página web de la revista:

Y en el correo electrónico devozavos@uan.edu.co