

**LOS SIGNIFICADOS QUE TIENEN DE LA DANZA TRADICIONAL EN LOS INTEGRANTES DEL GRUPO ARTÍSTICO NUESTRA TIERRA DE LA CIUDAD DE POPAYÁN Y COMO ÉSTA PRÁCTICA CULTURAL FORTALECE EL PROYECTO DE VIDA DE LOS ARTISTAS.**



**LIC. WILIN JOSÉ ASTAIZA URBANO**

**Universidad del cauca**  
**Facultad de Ciencias Naturales, Exactas y de la Educación**  
**Maestría en Educación**  
**Línea Educación Multicultural y Etnoeducación**  
**POPAYÁN**  
**2017**

**LOS SIGNIFICADOS QUE TIENEN DE LA DANZA TRADICIONAL EN LOS  
INTEGRANTES DEL GRUPO ARTÍSTICO NUESTRA TIERRA DE LA CIUDAD DE  
POPAYÁN Y COMO ÉSTA PRÁCTICA CULTURAL FORTALECE EL PROYECTO  
DE VIDA DE LOS ARTISTAS.**

Trabajo de grado para optar al título de:  
Magister en Educación

**LIC. WILIN JOSÉ ASTAIZA URBANO**

**Director:**  
**MG. PAULO ALEGRÍA**

**Universidad del Cauca**  
**Facultad de Ciencias Naturales, Exactas y de la Educación**  
**Maestría en Educación**  
**Línea Educación Multicultural y Etnoeducación**  
**POPAYÁN**  
**2017**

**Nota de aceptación**

---

---

---

---

Director \_\_\_\_\_

Mg. PAULO ALEGRÍA

Jurado \_\_\_\_\_

Mg. ROBINSON MENESES

Jurado \_\_\_\_\_

Mg. MARITZA CORDOBA

Lugar y fecha de sustentación: Popayán, 4 de diciembre de 2.017

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a Dios y a mis padres que desde el cielo me acompañan y guían en todas las metas que me propongo, fortaleciéndome en los momentos difíciles y brindando una enseñanza permanente en mi vida.

A mis hermanos por representar la unidad familiar, acogerme y corregirme en mis equivocaciones.

A mis hijas que me brindan la oportunidad diaria de crecer como ser humano y especialmente como padre, dándome su amor incondicional.

A Yelena por magnificar mi vida con su presencia y redescubrir en mi corazón el amor.

A los profesores que me acompañaron y ofrecieron todo su conocimiento en el transcurso de mis estudios, especialmente a Luis Guillermo Jaramillo por su motivación y empuje permanente para culminar este proceso.

A cada uno de mis compañeros de este viaje, de los cuales quedan lasos de amistad que perduraran en la distancia y el tiempo.

## **DEDICATORIA**

Quiero dedicar esta culminación de estudios a mis padres Elida y Antonio, a mis hermanos Doris, Francy, Jimer y Yamil, a mis hijas María José, Jhoselin Nicols e Isabela, a mi nieta María Antonia y a mi novia Yelena.

<b>TABLA DE CONTENIDO</b>		<b>Pág</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>		7
<b>CAPITULO I: PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN</b>		9
1. Área Problema		9
1.1. Delimitación Temática.		9
1.2. Descripción y Formulación del problema.		9
1.2.1. Formulación del problema		11
1.2.2. Preguntas Orientadoras		11
1.3. Objetivos		12
1.4. Justificación		12
1.5. Antecedentes de Investigación		14
<b>CAPITULO II MARCOS TEÓRICO, METODOLOGICO, CONTEXTUAL Y LEGAL</b>		18
2.1. Marco Teórico		18
2.1.1. Significado y representación		18
2.1.2. Acercamiento al concepto de Danza Tradicional.		21
2.1.3. Danza tradicional y memoria		29
2.1.4. Danza tradicional e interculturalidad		31
2.1.5. Procesos pedagógicos en la danza tradicional		32
2.2. Referente metodológico.		39
2.2.1. Instrumentos de investigación		40
2.3. Referente Contextual.		50
2.4. Marco Legal. Política pública cultural para la danza en Colombia.		53
<b>CAPITULO III DANZAS TRADICIONALES Y PROYECTO DE VIDA EN LOS INTEGRANTES DEL GRUPO ARTÍSTICO NUESTRA TIERRA DE LA CIUDAD DE POPAYÁN.</b>		57
3.1. Si no investigamos, que danzamos		58
3.2. Vivir la danza		67
<b>CONCLUSIONES</b>		72
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>		76
<b>INDICE DE GRÁFICOS</b>		<b>Pág</b>
Gráfico 1. Aprendizajes en la danza tradicional.		33
Gráfico 2. Re-creación de una danza tradicional en el Grupo Artístico Nuestra Tierra.		61
<b>INDICE DE IMÁGENES</b>		<b>Pág</b>
Imagen 1. Grupo Artístico Nuestra Tierra.		57

## INTRODUCCIÓN

¿Cómo llevar la danza tradicional a la escena contemporánea? ¿Cómo enseñar la danza y cómo influye está en los proyectos de vida de sus integrantes? Mejor aún, ¿qué se enseña de la danza tradicional? Son algunos de los interrogantes que inspiraron esta investigación. No hay respuestas conclusivas a estas preguntas, todavía nos falta cuestionarnos e indagar más sobre las razones de la danza tradicional escénica en Colombia.

El aprendizaje de la danza tradicional como algo arcaico o como pieza antigua de museo hace que la pluralidad del cuerpo y de interpretaciones no exista. Así, la transformación de la danza se vuelve imposible. Otro aspecto es que la danza tradicional puede volverse una artificialidad sino esta mediada por la investigación y el contacto con las comunidades y poblaciones donde se origina.

Como lo plantea Néstor García Caclini (2005) “el arte popular pierde su esencia cuando es separado de su contexto” (p.84). Cuando un pueblo baila se generan múltiples significaciones, es rito, fiesta, participación o integración, no importa qué tan bien lo hagan. En la fiesta bailan todos, la alegría se expresa a través del cuerpo, se vive en el cuerpo, más allá de la técnica o el cumplimiento de las reglas del escenario. Cuando las comunidades bailan no están pensando en ser vistos, y esta condición es esencial para la participación. Aquí no importa que la danza se haya aprendido en bloques, que se transmita permeada por la observación. De esta forma, se da una experiencia vivencial que expresa sentidos y cosmogonías de una población. Estas sensaciones y prácticas son las que debe tratar transmitir el artista al público.

En los escenarios, los espacios dejan de ser uno, para ser dos y conviven entonces diferentes perspectivas: la de los ejecutantes y la de los observadores, en un universo en el que se acepta que lo que se ve no es real. No importan los esfuerzos que se realicen para reconstruir en la escena el contexto de la danza tradicional, siempre se va a saber que no es real. Ha perdido verosimilitud. Ha perdido su espiritualidad.

El pensamiento de inamovilidad de la danza tradicional para la escena la convierte en una obra cerrada que se devora a sí misma hasta que desaparece. Se ahoga. Por un lado, carece del oxígeno que otorga la transformación y, por el otro, ha perdido contacto con el contexto que le dio vida y el contexto de las personas que las ejecutan. Su preservación sobre el escenario se convierte en una labor de revitalización, que sufre el embate de la globalización, el consumismo y la simplificación de un mundo cada vez más veloz, menos dispuesto a soportar los tiempos distintos que posee la cultura popular.

La formación del danzante tiene que encaminarse, además de la educación del cuerpo, a la formación del carácter, a la conciencia de la investigación como necesidad del acto creativo, a la obligación del cuestionamiento del mundo, a las prácticas interculturales y al diálogo y la negación cultural como estrategia pedagógica para la invención o producción. Los métodos pedagógicos tradicionales de repetición ya no funcionan y no tienen cabida en los procesos de recreación y representación de una obra.

En este sentido, esta investigación busca responder las siguientes preguntas ¿Cómo a través de la danza tradicional se puede fortalecer el proyecto de vida de los integrantes del Grupo Artístico Nuestra Tierra de la ciudad de Popayán? Y ¿Qué prácticas interculturales utiliza el grupo Nuestra Tierra para el rescate y revitalización de las danzas tradicionales? El trabajo está dividido en tres capítulos:

El primer capítulo aborda el problema de investigación, la danza tradicional y su vinculación al proyecto de vida de los integrantes del Grupo Artístico Nuestra Tierra.

El segundo, aborda los referentes teóricos en el cual se integran el cuerpo, la memoria, la interculturalidad y los procesos pedagógicos a la práctica de la danza tradicional.

El tercero analiza los significados y los procesos pedagógicos que se generan en el Grupo Artístico Nuestra Tierra y la relación de la danza tradicional con el proyecto de vida de los integrantes.



## **CAPITULO I PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN**

### **LOS SIGNIFICADOS QUE TIENEN DE LA DANZA TRADICIONAL EN LOS INTEGRANTES DEL GRUPO ARTÍSTICO NUESTRA TIERRA DE LA CIUDAD DE POPAYÁN Y COMO ÉSTA PRÁCTICA CULTURAL FORTALECE EL PROYECTO DE VIDA DE LOS ARTISTAS.**

#### **1. Área Problema**

##### **Título y delimitación:**

Los significados que tienen de la danza tradicional en los integrantes del Grupo Artístico Nuestra Tierra de la ciudad de Popayán y como ésta práctica cultural fortalece el proyecto de vida de los artistas.

##### **1.1. Delimitación Temática.**

Este trabajo de investigación buscó analizar como a través de la danza tradicional se fortalece el proyecto de vida de los integrantes pertenecientes al Grupo Artístico Nuestra Tierra, los cuales hacen parte de diferentes etnias, estratos económicos, sentidos de mundo o culturas. Igualmente, determinó como esta práctica cultural permite la revitalización y rescate de saberes y conocimientos propios de nuestra identidad regional y local.

##### **1.2. Descripción y Formulación del problema.**

El rescate de la danza tradicional en el Grupo Artístico Nuestra Tierra permite la visibilización y la valoración de la cultura fomentando al tiempo, el diálogo y la participación entre sus integrantes. Durante este proceso pedagógico se articulan los ejes cuerpo-memoria-tradición, además, de actividades de creación artística coreográfica.

Del mismo modo, los integrantes del grupo artístico aprenden diferentes valores como la disciplina, el respeto, la tolerancia, la cooperación, la autoestima, entre otros elementos que son importantes para desarrollar sus proyectos de vida. La danza tradicional es una práctica que les permite la comunicación, la expresión de sentimientos, ideas, emociones, creencias, hechos y actitudes por medio de un lenguaje corporal que tiene una base técnica.

En este sentido, la expresión coreográfica artística tradicional articula distintos elementos, valores, concepciones y sentidos que aportan al desarrollo individual y a la realización personal, propiciando que se establezcan propósitos, metas existenciales que les permitan definir conscientemente las opciones para dirigir o conducir su vida y alcanzar los objetivos que se proponen.

Otros aspectos son que el rescate de la danza tradicional posibilita prácticas interculturales, es decir, el diálogo e intercambio de culturas de forma equitativa y el aprendizaje de conocimientos, valores, tradiciones, lógicas y racionalidades distintas pertenecientes a comunidades étnicas locales y regionales. Asimismo, se forman ciudadanos conscientes, capaces de reconocer las diferencias, de ayudar y trabajar conjuntamente por la revalorización y revitalización de las prácticas culturales ancestrales.

Colombia se caracteriza por la multiplicidad de manifestaciones artísticas y sus bailes tradicionales. A pesar de la gran trascendencia que tienen las danzas en distintas festividades, carnavales, eventos conmemorativos o rituales, tiene un rol poco importante al momento de escogerla como un proyecto de vida, se la concibe como un pasatiempo, no preeminente para la sociedad. La investigación ayuda a revitalizarla y sobre todo a valorarla como patrimonio intangible del país.

Existen muchos estereotipos y prejuicios sobre escoger como profesión la danza, por ejemplo, se tienen algunas concepciones por parte de algunas personas como: “es difícil conseguir empleo o ganarse la vida con esta práctica o arte”, se la define como un “pasatiempo o entretenimiento”, o que los sujetos que toman esta elección “no tienen claro que profesión van a elegir”. Sin embargo, pese a las diferentes concepciones y obstáculos que se le imponen a esta manifestación

artística, se hallan distintos sujetos que resisten y que seleccionan la danza como proyecto de vida.

Desde esta perspectiva, con esta investigación se busca analizar los significados que tienen de la danza tradicional en los integrantes del Grupo Artístico Nuestra Tierra, del mismo modo, este estudio determina cómo aporta ésta práctica cultural al proyecto de vida de los artistas.

### **1.2.1. Formulación del problema**

¿Cuáles son los significados que tienen de la danza tradicional en los integrantes del Grupo Artístico Nuestra Tierra de la ciudad de Popayán y como ésta práctica cultural fortalece el proyecto de vida de los artistas?

### **1.2.2. Preguntas Orientadoras**

-¿Qué prácticas interculturales utiliza el Grupo Artístico Nuestra Tierra para el rescate y revitalización de las danzas tradicionales?

-¿Cuáles estrategias pedagógicas utiliza el Grupo Artístico Nuestra Tierra para la enseñanza-aprendizaje de las danzas tradicionales?

-¿Cómo articulan los conocimientos y saberes aprendidos los integrantes del Grupo Artístico Nuestra Tierra a sus proyectos de vida?

### **1.3. Objetivos**

#### **General**

- Comprender los significados que tienen de la danza tradicional en los integrantes del Grupo Artístico Nuestra Tierra de la ciudad de Popayán y como ésta práctica cultural fortalece el proyecto de vida de los artistas.

#### **Específicos**

- Determinar que prácticas interculturales utiliza el Grupo Artístico Nuestra Tierra para el rescate y revitalización de las danzas tradicionales.
- Examinar las estrategias pedagógicas que utiliza el Grupo Artístico Nuestra Tierra para la enseñanza-aprendizaje de las danzas tradicionales.
- Describir como articulan los conocimientos y saberes aprendidos los integrantes del Grupo Artístico Nuestra Tierra a sus proyectos de vida.

### **1.4. Justificación**

Este trabajo de investigación es importante porque analiza como los significados de la danza tradicional pueden aportar al proyecto de vida de los integrantes del Grupo Artístico Nuestra Tierra. Igualmente, determina cómo esta práctica cultural permite la revitalización y rescate de saberes y conocimientos propios de nuestra identidad nacional, regional y local a través de la investigación y la negociación cultural y el diálogo de saberes.

Otro aspecto por el cual se realiza esta investigación es la necesidad de contribuir teóricamente a la disciplina y profesión de la danza. Son escasos los estudios sobre esta manifestación cultural y artística tanto en los ámbitos locales, regionales y nacionales, éste es un campo poco explorado, ya que el lenguaje corporal no ha sido considerado relevante por la

academia, además, en las instituciones educativas no es un tema de interés dentro de los planes curriculares, son pocas las universidades que tienen el programa de danza y expresión corporal en sus propuestas profesionales, influyendo en la no elección de la danza como un proyecto de vida que brinde las posibilidades de otras formas de interpretar el mundo en esta sociedad.

La danza es un territorio de exploración y de cambio que se nutre de las dinámicas de las culturas, de la cotidianidad social de los individuos y comunidades, de las desproporciones y aciertos de los contenidos y discursos globales que transitan entre lo público y lo privado, a veces de forma inadvertida otras intencional, y más importante aún, se alimenta de la memoria colectiva y del cuerpo, de su saber perceptivo y sensitivo. Por otra parte, en los procesos de formación de la danza no sólo es relevante la técnica corporal, la planimetría, el ritmo y la coreografía (las que no analizaremos en este estudio por ser demasiado amplios y no son parte de los objetivos propuestos), también se desarrollan otros procesos pedagógicos (en ocasiones inconscientes al interior de los grupos artísticos) que por lo general involucran a diferentes colectivos humanos y sus cosmovisiones, son actividades de enseñanza-aprendizaje que buscan entender y rescatar las representaciones de mundo, las experiencias y las prácticas sociales en sus contextos. Lo pedagógico en este sentido es un territorio abierto, complejo en el cual la vida de los artistas se va conformando, transformando y reformando a través de la multiplicidad de contactos con entornos naturales y sociales, en los que además circulan sonoridades, sentimientos, sensaciones e imaginarios re-creados por medio de la negociación cultural, el diálogo y la intersubjetividad.

Los grupos artísticos, y para nuestro caso Nuestra Tierra, posibilitan el encuentro entre diversas maneras de hacer y ser, incluyen múltiples formas de comunicación de la tradición, la cultura, la memoria y los saberes y conocimientos propios de los sujetos en constante interacción. Sin embargo, estas acciones y experiencias son importantes sistematizarlas, con el fin de fortalecer las herramientas que permitan re-crear ambientes de aprendizaje y formación que incidan en el mejoramiento de la calidad de las representaciones artísticas y en cada una de las personas que vivencia estos contextos. Desde esta perspectiva, es importante explorar estas pedagogías que son generadoras de conocimientos, de procesos sensibles y creativos, las que han sido influenciadas por agenciamientos colectivos de comunidades y poblaciones portadoras de

estas memorias y prácticas ancestrales que son las fuentes para las obras que serán re-creadas y reinterpretadas por los artistas.

### **1.5. Antecedentes de Investigación**

Para lograr el objetivo se realizó una observación documental de diferentes trabajos investigativos en los ámbitos internacional y nacional, no obstante, esta indagación muestra que hay escasos estudios sobre grupos artísticos, y si algunas indagaciones sobre las danzas y sus aportes pedagógicos en colegios y universidades.

Sánchez, O. y Yandún, L. (2012). “La danza tradicional de la Provincia de Imbabura como estrategia metodológica utilizada por los docentes de educación física para el desarrollo de las capacidades coordinativas especiales de los estudiantes de bachillerato del Instituto Tecnológico Superior Alfonso Herrera durante el año 2010 – 2011”. Tiene como objetivo: Determinar el nivel de conocimiento que tienen los docentes de Educación Física sobre las estrategias metodológicas de la danza tradicional de la Provincia de Imbabura, para el desarrollo de las capacidades coordinativas especiales de los estudiantes de bachillerato del Instituto Tecnológico Superior Alfonso Herrera. La investigación cualitativa permitió conocer como los maestros de Educación Física, no imparten la Danza Tradicional de la Provincia de Imbabura con estrategias didácticas adecuadas, la utilización de determinadas estrategias no ayudan a desarrollar las capacidades coordinativas especiales en los estudiantes. El presente trabajo de grado tuvo como propósito esencial analizar las estrategias metodológicas que utilizan los docentes de Educación Física mediante la Planificación Didáctica, para mejorar el proceso de enseñanza aprendizaje de la danza tradicional de la provincia de Imbabura. Además elevar el nivel de cultura, que poseen los estudiantes a través de la práctica de las danzas tradicionales de la provincia de Imbabura, como: Bomba, Pasacalle y Sanjuanito, para mejorar su conocimiento histórico, y sus antecedentes. Finalmente, diagnosticar las capacidades coordinativas especiales de los estudiantes, mediante la práctica de los pasos básicos de la danza tradicional Imbabureña, para perfeccionar la Técnica y el dominio escénico. Por la modalidad de investigación corresponde a un proyecto Factible, basado en una investigación, no experimental, exploratoria, descriptiva, propositiva. Los investigados fueron los docentes y estudiantes quienes mediante una encuesta constituyeron la

población y el grupo de estudio. La encuesta, fue la técnica de investigación que permitió recabar información relacionada con el problema de estudio, también se realizó una entrevista a los profesionales de la danza para recabar información, sobre los antecedentes históricos de la danza tradicional Imbabureña.

Escobar, C. (1980) con su libro “Danzas folclóricas colombianas, guía práctica para la enseñanza y aprendizaje” presenta los aspectos históricos de la danza, el programa y guía para la enseñanza-aprendizaje, la cual tiene como base la repetición de las planimetrías y coreografías, esquema que deja por fuera la posibilidad de re-creación, y una tercera parte que muestra algunas danzas tradicionales con coreografía y traje típico. Este texto es más un manual de algunas danzas tradicionales en Colombia.

Saavedra, L. (2016) en su trabajo de maestría “La danza como estrategia pedagógica en la recuperación de la memoria y la formación política del cuerpo en jóvenes escolares”. Pretende que a través de la asignatura de danzas se desarrollen los siguientes objetivos. Primero, fortalecer en el plan de área de artes de la I.E.D Alfonso Reyes Echandía, la formación política del cuerpo y la recuperación de la memoria, y así generar una conciencia en la construcción y transformación del respeto por sí mismo y por el otro, con las diferencias y las semejanzas de diversidad existentes entre los estudiantes. Segundo, analizar el tema del cuerpo y la recuperación de la memoria como herramienta de formación política del cuerpo en jóvenes escolares. Tercero, diseñar estrategias pedagógicas dancísticas que contribuyan a la recuperación de la memoria y la formación política del cuerpo en jóvenes escolares. Cuarto, recopilar y sistematizar experiencias pedagógicas del proyecto “Las voces de la memoria: mis memorias, nuestras memorias” que se han realizado en las asignaturas de danzas y sociales. Quinto, diseñar y poner en escena una obra artística que denote el proceso y el resultado de los talleres y las estrategias pedagógicas aplicadas durante la investigación en la recuperación de la memoria y la formación política del cuerpo en jóvenes escolares.

Concluye la investigadora que la danza para ser una postura política del cuerpo necesita de la recuperación de la memoria, esa memoria personal, familiar, es allí donde yacen los verdaderos conceptos de las tradiciones populares de Colombia. La danza no es solo movimiento en la

escena, es comprender al personaje que se está interpretando, lo vivido en su contexto, sus características de acuerdo a la región a la que pertenece, (Atlántica, Pacífica, Andina, Amazonas, Llanos, Isleña) de esta manera la clase de Danzas a través del proyecto “Las voces de la memoria: Mis memorias, nuestras memorias” en el Colegio Alfonso Reyes Echandía, se ha convertido en estrategia pedagógica de catarsis, reparación de las víctimas del conflicto armado y la diversidad existente en la institución, una forma de resistencia frente a un sistema de consumo y descuido del sistema cuerpo, mente y espíritu, una postura política.

Las artistas Sandoval, A. Bohórquez, C. Franco, D y Villa, V. (2015) con su trabajo “Danza: proyecto de vida”, buscan caracterizar las motivaciones y dificultades más comunes que tienen un grupo de personas al escoger la danza como proyecto de vida en Colombia. A través de la investigación cualitativa y el estudio de caso. El estudio se realizó con el objetivo de prestigiar al bailarín e indagar sobre danza. Se concluyó que la relación que hay entre el movimiento, el gesto y la mente, genera en las personas procesos de cambio interno, y la posibilidad de ver el país desde un punto de vista más sensible, son rasgos comunes en los bailarines que se han sobrepuesto al sentido de ocio y entretenimiento que se le atribuye a la danza, considerándola por gran parte de la sociedad como una carrera irrelevante y poco seria.

Recomiendan a las instituciones educativas plantear la danza como una profesión como cualquier otra, e incluirla en las orientaciones profesionales. Además de reconocer el papel de la danza como una posibilidad de promover y desarrollar valores en los niños, como el respeto hacia ellos mismos y hacia los demás, mediante la sensibilización corporal. De igual forma, recomienda a los jóvenes la danza como una elección de carrera profesional y principalmente personal, acción que busca la autorrealización, la satisfacción y la felicidad y de esta manera poder evitar decepciones futuras. (Sandoval, Bohórquez y Franco, 2015).

En el Cauca está el estudio de Girón, A. (2015) titulada “La danza como aportes a la construcción de ciudad educadora, un estudio desde la experiencia del Grupo Artístico Nuestra Tierra del municipio de Popayán- Cauca” utilizando una metodología cualitativa; sistematiza los aportes que hay desde la práctica del arte a la educación, basándose en las experiencias que se dan en un colectivo artístico, los que llevan a escena, conmemoraciones e historias de los que nos



antecedentes; re-creando estas expresiones e integrándoles colores, sonidos, poesía, armonía y ritmos que son representativos de la ciudad de Popayán.

## **CAPITULO II**

### **REFERENTE CONCEPTUAL, METODOLOGICO, CONTEXTUAL Y LEGAL**

#### **2.1. Referente Teórico**

Este estudio aborda los significados de la danza tradicional en los integrantes del Grupo Artístico Nuestra Tierra y como esta práctica contribuye a su proyecto de vida, de esta forma, es necesario en este apartado abordar los conceptos y teorías relevantes que sirven para analizar los datos aportados por los sujetos de investigación. Para construir este marco teórico se efectuó una observación documental identificando los elementos claves que son necesarios para responder la pregunta problema.

##### **2.1.1. Significado y representación**

El psicólogo y pedagogo Lev Semionovich Vygotsky (1998) a través de sus trabajos experimentales se propuso encontrar algunos rasgos de similitud y diferencia entre animales y seres humanos con respecto al aprendizaje, con el fin de alejarse de los postulados del determinismo evolucionista natural. Durante sus estudios propuso que uno de los rasgos diferenciadores que tenemos con las otras especies es nuestra capacidad de elaborar símbolos y además, que las actividades voluntarias del hombre son productos del desarrollo histórico-cultural.

Este enfoque le permitió al psicólogo y pedagogo afirmar que el desarrollo de los seres humanos es un permanente proceso de culturalización en el que los individuos interiorizan una serie de elementos, símbolos y signos que les permiten tener control sobre sus actividades mentales y comportamientos. Desde estos postulados Vygotsky (1998) reconoce la existencia de un mundo interno que el sujeto construye a partir del proceso de internalización del mundo externo, acción que le permite autorregularse. También postuló que el lenguaje es interdependiente del pensamiento.

Teniendo en cuenta los postulados Iván Pavlov, Vygotsky afirmó que existen cambios cualitativos, (como por ejemplo el lenguaje), que transforman el accionar de los seres humanos en su cotidianidad sin la necesidad de estímulos tangibles. Del mismo modo, el psicólogo

planteó que el origen de los significados está en la capacidad del hombre de realizar conexiones a partir de los signos, los que surgen en la cultura. Los signos permiten inicialmente, “entrar en contacto con el mundo subjetivo de los otros, influir en ellos y luego en sí mismo”. (Vigotsky, 1998, p. 45)

En cuanto a la evolución, esta se produce a través de dos formas. La primera de ellas a lo largo del desarrollo de los seres humanos (ontogénesis) y la segunda en la cultura. a) ontogénesis, los significados y las palabras sufren un proceso de transformación ya que evolucionan a la par que el niño se desarrolla y de acuerdo con las diferentes formas en que evoluciona el pensamiento. b) la cultural es analizada como la segunda línea de evolución de los significados, ya que si los signos se encuentran en la cultura, los significados, al tiempo, se hallan en ella. “Cuando el hombre utiliza los signos como mediadores, es decir, cuando ya los ha interiorizado, está en la capacidad de transformar el medio, los signos y a sí mismo y, de esta manera, se cambian los significados culturalmente establecidos”. (Vygotsky, 1998, p. 50).

Desde este punto de vista, cuando los seres humanos han “madurado” evolutivamente poseen la capacidad de negociar los significados impuestos en la cultura y contribuir en su transformación. Este proceso puede evidenciarse a lo largo del desarrollo histórico-cultural.

Por último, los significados se generan a través de la internalización de los procesos psicológicos superiores, los que permiten su elaboración, así, los seres humanos adquieren diferentes herramientas y capacidades para crear estímulos artificiales que pasan a ser causas inmediatas de la conducta. En este caso, es el signo con respecto al significado lo que se convierte en fuente y guía para la acción. De esta manera, el ser humano puede tomar cada vez mayor independencia de las determinaciones impuestas por el marco perceptivo sensorial inmediato, su acción se descontextualiza subordinándose cada vez más a los significados que él mismo construye y reconstruye en constante relación con los otros. (Vygotsky, 1998, p.60).

A partir de lo expuesto, los significados pueden definirse como aquellas representaciones que construyen los sujetos por medio del uso de signos, lo cual se produce en dos actividades a) el plano interpsicológico y luego en el plano intrapsicológico; es decir, inicialmente surgen en la

relación y luego en el pensamiento. No obstante, es importante aclarar que en la construcción de los significados las funciones psicológicas superiores también están presentes. (Vygotsky, 1998).

Los elementos centrales para la construcción de los significados son los estímulos de primer orden (objetos o acontecimientos) y de segundo orden (signos) los que se expresan a través del lenguaje. Su función es, en primer lugar, permitir al hombre llegar a una descontextualización, es decir, tener la capacidad de hablar sobre acontecimientos que no ha vivido pero que culturalmente se han transmitido y, en segundo lugar, lograr la autorregulación. Esto supone que después de que los signos se han interiorizado actúan como causas inmediatas en la conducta del hombre. (Vygotsky, 1998).

Otro aspecto es que los signos y los significados son elementos esenciales en las formas de dar sentido o representar el mundo<sup>1</sup>. La representación es la producción de sentido a través del lenguaje como lo afirma el teórico cultural y el sociólogo jamaicano Stuart Hall (1997):

“En la representación, sostienen los constructivistas, usamos signos, organizados en lenguajes de diferentes clases, a fin de comunicarnos significativamente con los otros. Los lenguajes pueden usar signos para simbolizar, estar por, o referenciar objetos, personas y eventos en el llamado mundo ‘real’. Pero pueden también referenciar cosas imaginarias y mundos de fantasía o ideas abstractas que no son de manera obvia parte de nuestro mundo material. No hay relación simple de reflejo, imitación o correspondencia uno a uno entre el lenguaje y el mundo real. El mundo no está reflejado de manera adecuada ni inadecuada en el espejo del lenguaje. El lenguaje no funciona como un espejo. El sentido es producido dentro del lenguaje, en y a través de varios sistemas representacionales que, por conveniencia, llamamos ‘lenguajes’. El sentido es producido por la práctica, por el ‘trabajo’, de la representación. Es construido mediante la significación –es decir, por las prácticas que producen sentido”. (Hall, 1997, p.13).

Stuart Hall plantea que dar sentido es una forma de interpretar y construir mundo (significar), y esta acción depende de dos sistemas de representación que son distintos pero están relacionados. 1), los conceptos que se forman en la mente funcionan como un sistema de representación mental que clasifica y organiza el mundo en categorías con sentido. “si aceptamos

---

<sup>1</sup> El concepto de mundo es entendido primero como contexto objetivo y material, el grupo social en el que uno nace, la situación en que se encuentra, pero en segundo lugar, es también una cultura en toda su complejidad. Por tanto adquirir un mundo, significa formar parte de un contexto y situación social, incorporar individualmente ese contexto y situación social en forma de estructuras psicológicas y materiales. Mediante la adquisición de un mundo la persona pertenece a un grupo, a una sociedad, forma parte objetivamente de ella, pero a su vez, la sociedad, su grupo es constitutivo esencial de su ser personal. A la pertenencia objetiva corresponde una incorporación subjetiva del mundo. (Baró, 2010, pp. 118-119).

un concepto para algo, podemos decir que conocemos su sentido”. (p.13) pero no se puede comunicar este sentido sin otro sistema de representación el lenguaje. 2) el lenguaje consiste en signos organizados en varias relaciones. Pero los signos sólo pueden conducir sentidos si se posee códigos que permitan traducir los conceptos a un lenguaje, y viceversa. Estos códigos son importantes para el sentido y la representación, los que se producen en la cultura. El historiador Roger Chartier (1992) plantea que “este enfoque construccionista del lenguaje introduce entonces el dominio simbólico de la vida, en donde las palabras y las cosas funcionan como signos, dentro del mismo corazón de la vida social”. (p.13). Es importante tener en cuenta que tanto el sentido como la representación son procesos históricamente determinados cuyas formas de concebir el mundo varían según el tiempo, los lugares y las comunidades. Igualmente, los cambios múltiples y móviles de los sentidos o de las interpretaciones de la realidad o del mundo dependen de las formas o medios a través de los cuales es recibido por los actores. (Chartier, 1992).

De esta manera, el estudio sobre los significados de la danza tradicional en los integrantes del Grupo Artístico Nuestra Tierra de la ciudad de Popayán y como ésta práctica cultural fortalece el proyecto de vida de los artistas, permite comprender los sentidos que le dan los danzantes a su actividad artística y además, como ellos(as) a partir de su ejercicio de re-creación y empoderamiento, representan las cosmogonías y las tradiciones de comunidades y poblaciones de la localidad, la región y el país.

### **2.1.2. Acercamiento al concepto de Danza Tradicional.**

El cuerpo es el primer territorio, es un eje de interpretación, un lugar de conocimiento, es un instrumento de expresión del ser humano. El cuerpo es “el centro de irradiación simbólica de los seres humanos; en él se guarda tanto la memoria y el olvido, y se refleja e interioriza cada singular hecho o acontecimiento que sucede en la cotidianidad. Somos seres determinados por el tiempo, nuestro cuerpo es el centro del conflicto vital de la existencia” (Galimberti, 2005, p. 85).

Cada cuerpo tiene distintas potencialidades y guarda diferentes formas de memoria kinestésica la que es definida como: un proceso de interpretación y de evocación de la

información asociada a las sensaciones y movimientos. Por otro lado, los contextos (culturales, políticos, sociales, económicos, entre otros) lo modelan, lo determinan, lo forman o lo someten de acuerdo a las circunstancias y a los cambios permanentes donde se experimentan sensaciones y emociones a través de los sentidos. Teniendo en cuenta lo anterior, asumir un proceso de creación en danza tradicional: “supone involucrar directamente el cuerpo, no como objeto, sino como dimensión total del ser, que construye una subjetividad y una manera de relacionarse con los otros y con el entorno y que en su desarrollo no sólo aprehende las construcciones culturales sino que se convierte en agente reproductor y transformador de las mismas”. (Castillo, 2007, p. 114). De esta manera, se parte del concepto de un cuerpo creador capaz de reconocer, re-interpretar y representar su entorno y transformarlo. También, El danzante o bailarín posee un sentido kinestésico o de la propiocepción que le permite una percepción y análisis del movimiento propio y el de los otros, situación que ocurre de forma consciente y tiene la función de comunicar.

“El sentido kinestésico o de la propiocepción, posibilita una percepción del movimiento propio y ajeno, a un nivel profundo, consciente e inconsciente, a manera de antenitas ancladas a lo largo y ancho de nuestro cuerpo. Está conformado por una red de neurotransmisores de varios tipos, e instalado a todo lo largo de nuestro sistema neuromuscular y articular; su rol principal es el de informar sistemáticamente a la persona en qué posición está cada parte de su cuerpo y crear una comunicación inmediata e inconsciente entre dos personas que se relacionan, en quietud o en movimiento”. (Ruiz, 2007, p. 80-81).

La danza tradicional parte de un contexto cotidiano, hace parte de la vida de un grupo humano que la práctica y aprecia y que comparte un mundo simbólico. En Colombia coexisten diferentes expresiones y tradiciones dancísticas que han sido registradas y analizadas por investigadores del folklore como Jacinto Jaramillo, Guillermo Abadía M., Delia Zapata, Carlos Franco, Alberto Londoño entre otros, los que han realizado una contextualización de cada danza y han descrito las formas espaciales, los tiempos musicales, las estéticas del vestuario y de los accesorios. (Parra, 2007). Este trabajo investigativo de diversos grupos artísticos han permitido que la danza tradicional colombiana sobreviva y pueda seguir exhibiéndose en encuentros, festivales, temporadas, colegios, auditorios, universidades, etc. Muchas de estas expresiones coreográficas y artísticas están desapareciendo o ya no existen en sus propias comunidades y contextos, continúan sobreviviendo o re-existiendo gracias al rescate o re-creación de grupos y compañías folclóricas.

Algunos grupos artísticos proponen su visión de mundo y estética particular, la cual genera conflictos y divergencias con otras organizaciones similares. Se plantea un debate sobre si lo que hacen unos se acerca a la “verdadera” danza tradicional que da cuenta de los resultados de las investigaciones, o si por el contrario, esa danza se encuentra “contaminada”, “influenciada” o puede contener elementos de otros géneros dancísticos que causan la pérdida de las bases que las identifican como parte de una cultura, comunidad o de una población específica.

La danza tradicional no puede concebirse como algo fósil, arcaico, como un museo de objetos que deben ser conservados de forma intacta, no tiene por qué convertirse en un repetidor de formas, de planimetrías, de la representación coreográfica perteneciente a una comunidad que se considera “inmóvil” o perteneciente a culturas de cuerpo, contextos y tecnologías diferentes a las presentes, al contrario, con la influencia de la danza contemporánea debe pensarse como un acto de posibilidad de re-creación, de exploración, reinterpretación e innovación de un cuerpo para la danza.

La artista Hilda Islas (1995) en su libro “Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia”, plantea que la danza “no es ni sólida, ni líquida, ni gaseosa; porque pareciera que su estado físico fuera la fugacidad”. (p.85). No obstante, por motivo de los procesos históricos, culturales y de socialización en nuestras comunidades y en el resto de la población colombiana, hay ciertos rasgos que perviven en la memoria somática, como memoria motora, como transmisión cinética, que hacen parte de nuestra cultura corporal que ayuda a conformar distinciones y diferencias con otros grupos humanos. (Parra, 2007). Gilberto Martínez (2005) en su trabajo de investigación “La danza folklórica tradicional en Bogotá 1950-2003” plantea que la danza “no sólo son planimetrías, pasos, parafernalias, tempos musicales, etcétera, que la encuadran y limitan la posibilidad de creación a partir de ellas. La memoria a la cual se alude es la que posibilita que cualquiera de nosotros al escuchar música, y me refiero a cualquier música, intentemos movernos, acercándonos a las formas que han sido establecidas con anterioridad para cada ritmo”. (p.35).

La danza tradicional es la que se puede observar en diferentes espacios escénicos, por ejemplo en carnavales, salones de baile, teatros, plazas públicas, instituciones educativas entre otras, es una forma de danza contextualizada perteneciente a comunidades étnicas y poblaciones rurales,

la cual analiza, reinterpreta y narra una historia que es representada en escenas. La danza tradicional actual está influenciada por la danza académica:

La danza académica, como la conocemos hoy en día, concibe un cuerpo especial para su desempeño, un cuerpo que responde a las necesidades de la escena “a la italiana”, un cuerpo que dirige su acción a un punto específico del espacio –el público–. La aparición del en *dehors*, (Rotación de las piernas y los pies hacia el exterior. Principio fundamental de la danza académica.), es pues, fruto de una necesidad visual. La frontalización del movimiento que exige la escena propende por el movimiento bidimensional, las formas dancísticas que surgieron en el pueblo y que fueron convertidas en danzas de la corte, sufren una nueva adaptación a las condiciones escénicas, así como a propuestas estéticas de la época. (Parra, 2007, pp. 23-24).

La danza tradicional colombiana es fruto de la colonización española y del mestizaje violento producido a partir del S.XVI. Los bailes y las danzas cortesanas europeas llegaron a nuestro territorio con el arribo de los primeros conquistadores y luego con los colonizadores de la región ibérica y, a diferencia de Europa, las danzas pasan de los grandes salones lujosos al pueblo, y los mestizos, africanos e indígenas las adaptaron e hicieron simbiosis con los ritmos, formas y planimetrías propias. Así, se recrearon, se enriquecieron con las transformaciones, aportes y reinterpretaciones que se hicieron en cada contexto. De esta manera, los grupos populares le imprimieron su personalidad. La danza tradicional es una danza mestiza producto de los procesos históricos y culturales como lo afirma Raúl Parra Gaitán (2007):

Esta danza que pasa de la escena del salón a la informalidad y espontaneidad de las comunidades negras, indígenas y mestizas, se convierte en forma de expresión social y cultural de cada región, al igual que la danza que consideramos “pura”, siempre ha tenido, en algún momento un contagio con otra. No creo que la danza se conserve “pura” por milenios, ya que el cuerpo de los bailarines cambia a lo largo de su vida, al igual que las creencias, la tecnología, las filosofías, en fin, las diferentes nociones sociales y culturales de cada época. La concepción de cuerpo depende del contexto en el que éste se desarrolla, como lo demuestra Marcel Mauss, al decir que nuestros gestos más naturales: nuestra manera de andar, de jugar, de parir, de dormir o de comer, son el resultado de normas colectivas, de normas sociales. En la actualidad, fenómenos como la globalización nos confrontan con una cultura universal que querámoslo o no, cambia en nosotros la percepción de nuestro cuerpo y de la danza. (Parra, 2007, pp. 24-25).

La danza tradicional o típica analizada desde la cultura del cuerpo y la puesta en escena se enfrenta a nuevos ritmos, coreografías y bailes. Es importante tener en cuenta que la danza que es relatada y reinterpretada por los investigadores es un producto de procesos históricos,



conceptos, concepciones y contextos particulares como la espontaneidad, lo ritual o ceremonial, la festividad, la celebración o cualquier otro motivo. Su representación escénica requiere que se generen nuevos sentidos espaciotemporales, además de otras expresiones y emociones, del mismo modo, si es considerada una producción artística ésta necesariamente debe responder a los cánones y las bases identitarias de su lugar de creación. (Parra, 2007). Sin embargo, ¿Qué tipo de identidad o esencia se debe conservar en la danza tradicional? Su relación con la historia que narra y el significado que tiene para la comunidad donde surge. Estos elementos son importantes para crear una obra artística o una danza que sirva como medio para comunicar posturas políticas, estéticas, concepciones, realidades sociales, culturales y económicas propias de un contexto, de una temporalidad y de una población. (Tortajada, 1995).

La necesidad de conservación, rescate y re-creación de formas y postulados de la danza tradicional o folklórica ha originado una hibridación con la danza clásica, situación que puede observarse en distintos grupos de “danza de proyección”, que “producen una especie de *vaudeville*, algunos de ellos con bastante éxito tanto a nivel nacional como internacional, del cual podemos mencionar al Ballet de Colombia de Sonia Osorio, entre otros”. (Parra, 2007, p. 25).

En este sentido, se pueden plantear tres formas de representación de éste género de danza: **la tradicional investigada**, **la danza tradicional escénica** y la conocida como **danza de proyección**. Éstas se pueden encontrar en todo el territorio nacional. Cada una se realiza para circunstancias y contextos distintos, con concepciones de cuerpo diferentes, con formas de representación particulares, así mismo, defienden y reinterpretan su espacio, produciendo nuevos sentidos de vida y forma de circulación. Se puede decir que hacen parte de un movimiento danzado, en el cual cada uno busca expresarse.

#### **a) Danza tradicional según los investigadores**

Es el resultado de procesos de investigación que está compuesto por entrevistas, encuestas, búsquedas, confrontaciones y finalmente re-interpretaciones. Es un trabajo por lo general etnográfico que termina con la puesta en escena de voces y movimientos que recuerdan acontecimientos dancísticos sucedidos en un tiempo por lo general pasado, es la recuperación y revitalización del evento fugaz que plantea Hilda Islas.

Este tipo de danza y coreografía requiere de un artista espontáneo, el que en un comienzo no tiene una preparación técnico corporal que le permita acceder y aprender la danza típica, del mismo modo, su movimiento rítmico motor es re-creado y re-producido del contexto sociocultural. No obstante, se reitera que en este tipo de danza la cotidianidad de la vida fue expresada a través del baile en verbenas o fiestas populares, carnavales, encuentros comunitarios, sin una planimetría previa, sin “instructor, director o maestro de danza” que codifique, normalice y dirija los pasos. La espontaneidad, el placer y la libertad son los motores del movimiento, los cuales deben ser captados por el investigador dancístico. (Islas, 1995).

Este cuerpo danzante que surge en la comunidad es un cuerpo natural (no preparado físicamente ni técnicamente para la expresión), determinado o influenciado por la cultura del movimiento propio de su contexto. Es una danza que se aprende con sus significaciones en el contacto con la comunidad en los diferentes lugares de socialización. (Tortajada, 1995).

En otro orden de ideas, hay muchas expresiones dancísticas que ya no se realizan porque se perdieron por múltiples causas, cambios en las tradiciones, influencias externas, desaparición de sus inventores o practicantes, entre otros. Los grupos artísticos como por ejemplo “Nuestra Tierra” las recuperan desde la investigación y el relato, tienen en cuenta a las personas que las presenciaron y ejecutaron. Sin embargo, el relato puede ser que no rescate muchos elementos, como las pequeñas sutilezas del movimiento y del gesto, que ni el diario de campo, ni la fotografía o el video logran captar.

Esta danza tradicional investigada se realiza a través de la recuperación de la memoria, la cosmogonía, los saberes y conocimientos que traen consigo un pasado vivo; pero esta es re-construida a partir del análisis, la re-interpretación y la reposición de piezas de otras coreografías similares que tienen diferentes variantes, igualmente, los cuerpos que las re-construyen y las llevan a la representación son distintos a aquellos que las ejecutaron originalmente, tanto en la técnica como en la fisicalidad de los intérpretes. La danza inicialmente creada por la comunidad o población es re-creada con nuevas propuestas artísticas, estéticas, políticas, culturales, entre otras. (Parra, 2007).

Reponer o restituir una pieza de danza es un ejercicio de recuperación, re-interpretación, re-creación y de revitalización. La traducción, el análisis y la interpretación del relato o de la

palabra y luego su expresión a través de los cuerpos, efectúa una serie de acciones que crean nuevos sentidos espaciales, dramáticos, gestuales, emocionales, culturales, etc., que la hacen inasible o inaprensible. La danza es un arte corporal que produce un resultado inmaterial, no puede repetirse exactamente, en cada representación hay variaciones sean corporales o espaciales. “Lo interesante de las diferentes versiones de una misma danza es la posibilidad de la exploración espaciotemporal, así como de las apuestas estéticas”. (Parra, 2007, p. 28).

### **b) Danza tradicional escénica**

Esta variante es producida por grupos o compañías de danza folklórica de instituciones educativas, universidades, casas de la cultura, organizaciones públicas y privadas y de otras entidades. Poseen un variado repertorio de danzas y coreografías propias de sus regiones así como de otros lugares. Sus directores e integrantes buscan que algunas de estos bailes conserven planimetrías, códigos de movimiento, vestuario, música tradicional, etc., y además muchas organizaciones cuentan con su conjunto musical. Estos grupos artísticos cuentan y realizan un entrenamiento técnico corporal, se incluyen ejercicios físicos, aeróbicos, el ballet, la danza moderna y contemporánea.

Para re-interpretar y representar una danza tradicional algunos grupos artísticos efectúan un entrenamiento especial, crean y utilizan sus propias “técnicas dancísticas” buscando que el cuerpo de los integrantes se adecúe a las especificidades de la obra, un ejemplo de ello es el mapalé con sus movimientos y exigencia física. De esta forma, la danza tradicional requiere de un cuerpo danzante para expresarse dentro las necesidades determinadas por lo tradicional que encuentra apoyo en el suelo (territorio) “y no un cuerpo formado en la técnica de la danza clásica, cuyo ideal es favorecer el polo cielo<sup>2</sup> –la elevación-“. (Parra, 2007, p. 28). Muchos investigadores aún no se ponen de acuerdo y se carece de estudios sobre la necesidad de un cuerpo formado para la danza tradicional como lo plantea Raúl Parra Gaitán:

Preguntamos constantemente si la danza tradicional no requiere de su propia noción de cuerpo, que contrariamente a la danza clásica, requiere de rodillas no estiradas porque las ondulaciones de las cinturas –escapular y pélvicas– encuentran su apoyo no en la espalda, sino en los pies. La investigación que está a la espera de hacerse es

---

<sup>2</sup> Polo cielo: término utilizado por Hubert Godard en su curso de análisis funcional del cuerpo en el movimiento danzado –AFCMD– que busca sus apoyos en lo alto del cuerpo, generalmente utilizado en la danza clásica. (Parra, 2007, p. 28).

sobre las técnicas que han desarrollado, estudiosos del folclore colombiano como Delia Zapata, que desde el movimiento corporal en danza tradicional construyen una técnica y una noción amplia de cuerpo para este género. Comprender el cuerpo que danza, conocer los motores del movimiento nos podría ayudar no sólo a desarrollar un entrenamiento apto a estas necesidades, sino a desarrollar y reforzar la cultura corporal de los bailarines de danza tradicional, así como ampliar el espectro de la creación escénica. (Parra, 2007, p. 29).

En este tipo de danza tradicional se tiene en cuenta el espacio escénico que es una representación o una mimesis del territorio donde se gestó o creó la coreografía o el baile típico. Entonces el escenario refuerza la historia contada a través del cuerpo ya que integra la cotidianidad, las vivencias, las significaciones, las cosmogonías o sentidos de las comunidades o de las poblaciones donde se gestó el acto cultural, así la creación artística no es sólo la repetición de planimetrías, al contrario es una re-interpretación, una re-creación y una representación del mundo, del contexto, de las vivencias, de los movimientos, los ritmos, la música de los grupos étnicos, rurales y urbanos. (Islas, 1995).

Laurence Louppe (2000) plantea que la danza es una lectura del mundo, busca entretener, comunicar, es un instrumento que aclara la consciencia contemporánea, la analiza, la cuestiona y la reinterpreta para hacer una propuesta política, una propuesta artística.

### **c) Danza tradicional de proyección**

Esta forma de danza toma distancia de la tradición. Conserva la música y algunos de los movimientos se asemejan o recuerdan los pasos de la danza tradicional. Como se afirmó anteriormente, esta forma de representación escénica, pone un énfasis especial en el espectador. Se caracteriza porque la danza se hace frontal y los cuerpos se educan y se exhiben teniendo en cuenta la danza académica. “La importancia radica en lo virtuoso, qué tan alto se alcanzan las piernas, los *Grands Écartés* (gran extensión o apertura de las piernas.), los saltos, las piruetas, las alzadas, todos ellos provenientes de la técnica clásica”. (Parra, 2007, p. 30).

Este tipo de coreografías poseen una alta carga de sensualidad, son vistosas, acrobáticas, además exhiben fuerza y virtuosismo. Este tipo de baile típico ha influenciado gran parte de los grupos artísticos en Colombia. El repertorio de sus danzas requiere de un cuerpo específico, de un espacio y de un contexto. Para la danza de proyección, “la escena son los bares, los night clubs, los espacios cerrados que requieren de iluminación extraordinaria; para la danza

tradicional escénica son los teatros y auditorios, es decir un contexto favorable a su estética particular”. (Islas, 1995, p.125). Raúl Parra Gaitán analiza algunos de sus elementos identitarios: “La construcción coreográfica de la danza de proyección es ligera, guarda mucho de las puestas en escena parisinas de los años veinte, desfiles de bailarinas con brazos en alto, demostraciones acrobáticas. [...] El gran objetivo de creación en los diferentes grupos de danza de proyección es hacer de la danza una forma estilizada, herencia de la danza clásica”. (Parra, 2007, p. 32).

Según Gilberto Martínez, desde 1954, se funda el Ballet de Jaime Orozco quien se había formado con Kiril Pikieris, importante maestro de danza clásica en nuestro país. Lo anterior indica que la influencia ejercida por la danza académica sobre la danza tradicional tiene un poco más de cincuenta años, medio siglo de reinterpretar el cuerpo. Los cuerpos negros y mestizos de los bailarines se someten a una nueva colonización estética, a un cambio radical del peso, a una noción de cuerpo, acercándose a un ideal Balanchine<sup>3</sup>. (Martínez, 2005). Desde esta perspectiva la danza de proyección se puede considerar un híbrido en la cual, “el cuerpo se forma buscando la suspensión por lo alto del cuerpo para hacer una danza que usa todo el apoyo en el suelo, un cuerpo que técnicamente trabaja en la linealidad para desarrollar formas redondas. La danza de proyección es justamente eso, una proyección desenfocada de la danza tradicional”. (Parra, 2007, p. 32).

### **2.1.3. Danza tradicional y memoria**

Las danzas tradicionales son una construcción de la memoria colectiva y tienen con el pasado una relación afectiva, expresiva, corporal y militante. Es decir, son actos culturales en los que se hace presente el pasado en los movimientos, en las formas, en los relatos y en los sentidos de mundo, elementos que son esenciales para analizar y reinterpretar el presente. La danza es una forma de contar una historia y tiene como base la memoria colectiva (como lo llama Paul Ricoeur) de una comunidad o una población. De esta manera, a través de los relatos contados con los cuerpos, los gestos, las voces y la música se re-crean diferentes hechos sociales que son significativos para algunos grupos humanos.

---

<sup>3</sup> Balanchine coreógrafo y bailarín ruso, quien desarrolla en Estados Unidos la danza neoclásica. Su danza se caracteriza por la linealidad de formas corporales. (Martínez, 2005, p. 96).

La danza es también un acto de recordar con ayuda del otro, donde se genera entretenimiento, y además, se expresan e intercambian representaciones de mundo, memorias, sentimientos, saberes y conocimientos. La danza tradicional ayuda a que diferentes recuerdos subsistan y se revitalicen en las poblaciones por medio de eventos públicos que son objeto de conmemoración, celebración o ritualización.

En la danza tradicional como resultado de la investigación, se produce un proceso de transición de la memoria (de la comunidad, del sujeto investigado, del creador o del conservador de la coreografía) al relato y luego a la representación artística, así las danzas son también recuerdo porque son una imagen presente de una cosa ausente, sin embargo, en esta acción de reconstruir los recuerdos se presentan problemas o dificultades las cuales evidenció Paul Ricoeur (2010):

Se pueden identificar tres dificultades para la operatividad de la memoria: las memorias impedidas (resistencias inconscientes: el duelo, lo insoportable, el dolor de la pérdida, etc.); las memorias manipuladas (donde se pueden evocar confluencias entre el problema de la memoria y el problema de la identidad, vale decir las múltiples maneras de tratar la memoria por vía del recuerdo con sus respectivos logros, límites, acciones, olvidos y silencios); y las memorias obligadas (el deber ideal [¿una ética de la memoria?] de la memoria que exige a los hombres y mujeres recordar cosas que por ningún motivo se quieren evocar). (Ricoeur, 2010, p. 125-200).

Es sobre estas dificultades de reconstrucción de la memoria de la danza tradicional que el investigador dancístico realiza su trabajo de re-interpretación, re-creación y representación del relato en el acto artístico-cultural. En esta acción convergen sus compromisos, sus defensas, sus significaciones, sus visiones de mundos, sus luchas. Por otro lado, las narraciones o relatos en las danzas son imitación creadora como lo plantea Ricoeur (1985). De esta forma, la danza tradicional no se queda circunscrita a una simple reproducción más o menos fiel de los acontecimientos; al contrario, el relato y su narración a través del lenguaje corporal son concebidas como operaciones dinámicas mediante las cuales se crea un nuevo sentido, se representa el mundo, y en este acto de mediación, re-interpretación y representación, se genera algo nuevo.

Teniendo en cuenta lo planteado, las danzas tradicionales interpretadas por los grupos artísticos se convierten en un medio para transmitir las memorias, las prácticas sociales, las

representaciones del mundo de comunidades, poblaciones y de los autores, a los espectadores; en este tránsito los relatos expresados a través de los lenguajes corporales producen sentidos, no una mera copia de la realidad, al contrario, la transforma al buscar orientar o proponer acciones de quien oye, observa y analiza el acto artístico cultural.

#### **2.1.4. Danza tradicional e interculturalidad**

En la danza tradicional se producen prácticas interculturales, ya que primero propone una coexistencia armónica entre los distintos sentidos de mundo y concepciones culturales de sus integrantes para la re-creación o puesta en escena de una obra. En los grupos artísticos cada sujeto llega a los procesos con sus propias concepciones e imágenes de mundo (subjetiva y colectiva) con su “estructura previa”, como punto de partida para confrontar lo que sabe con lo que saben los demás. En esa tensión ocurre un proceso de identificación de visiones compartidas, construyendo la diferencia a través de una clara negociación cultural que, por supuesto, no está exenta de resistencias a lo nuevo (Mejía y Awad, 2007, pp. 55-58). En segundo lugar se entablan procesos de negociación cultural y diálogo de saberes y conocimientos entre las comunidades, los investigadores dancísticos y los intérpretes generándose relaciones basadas en el respeto y la valoración de la diferencia. A partir de la indagación por la memoria se recuperan las prácticas, los relatos y las significaciones de la danza, la cual es llevada a escena y representada a los espectadores para que ellos no solamente se entretengan, sino que también la analicen, la interpreten, se identifiquen, aprendan, valoren y apropien las costumbres culturales propias o de otras poblaciones, generándose así, una ciudadanía tolerante que defiende y protege la diversidad y la libre expresión. Catherine Walsh (2009) afirma que la interculturalidad es un concepto, una práctica, un proceso y un proyecto. Por otro lado, significa el contacto, el diálogo e intercambio entre culturas en términos equitativos y en condiciones de igualdad. Desde esta definición Walsh (2009) afirma que:

“Tal contacto e intercambio no deben ser pensados simplemente en términos étnicos sino a partir de la relación, comunicación y aprendizaje permanentes entre personas, grupos, conocimientos, valores, tradiciones, lógicas y racionalidades distintas, orientados a generar, construir y propiciar respeto mutuo, y un desarrollo pleno de las capacidades de los individuos y colectivos, por encima de sus diferencias culturales y sociales. En sí, la interculturalidad intenta romper con la historia hegemónica de una cultura dominante y otras subordinadas y, de esa manera, reforzar las identidades tradicionalmente excluidas para construir, tanto en la vida cotidiana como en las

instituciones sociales, un con-vivir de respeto y legitimidad entre todos los grupos de la sociedad”. (Walsh, 2009, p.41).

En la danza tradicional no solamente se promueve el reconocimiento y la tolerancia por el “otro”, no se trata de esencializar identidades o interpretarlas como formas culturales inamovibles o estáticas al interior de comunidades étnicas. Al contrario, fomenta acciones de intercambio que a través de mediaciones sociales y políticas generan espacios de diálogo, de encuentro, de conflicto y de resolución, entre distintos seres, saberes, prácticas y sentidos de mundo. A través de la danza tradicional se propende por “impulsar” y no por “salvar” las culturas. (Walsh, 2009).

### **2.1.5. Procesos pedagógicos en la danza tradicional**

En los procesos de enseñanza-aprendizaje de las danzas tradicionales se tiene en cuenta primero que esta práctica es un recurso de las manifestaciones simbólicas y es un instrumento de cohesión, inclusión social y promoción de valores éticos. (Ministerio de Cultura, 2010). Los espacios de formación y de creación en danza “son lugares de construcción de la experiencia, de encuentro y negociación de la convivencia, de realización creativa y de búsqueda de sentido sin abandono de su función crítica”. (Ospina, 2007, pp. 39-40). Por otro lado, la formación dancística en gran parte del territorio colombiano, se efectúa a partir de una serie de prácticas no sistematizadas, las que se realizan en espacios formales y no formales. Los saberes y conocimientos de este campo se encuentran distribuidos en la tradicional oral y además se realizan empíricamente. Teniendo en cuenta este punto de vista, la danza tradicional y su enseñanza poseen nociones, prácticas, conocimientos, etc., que requieren de sistematización y de reflexión.

En la enseñanza y la producción de una danza tradicional se conjuga una serie de procesos pedagógicos que van desde el desarrollo humano hasta el proceso de investigación, lo cual busca que los saberes y conocimientos se direccionen hacia aprendizajes para la vida. En este sentido, la danza tradicional genera diferentes aprendizajes entre sus integrantes, pero además se propone como una práctica social que no solamente es una actividad lúdica, recreativa y formativa,



también puede convertirse en un proyecto de vida para los danzantes que pueden llegar a profesionalizarse. En el siguiente gráfico se explican los aprendizajes que se efectúan:



**Gráfico 1. Aprendizajes en la danza tradicional. Fuente: Elaboración Propia. (2017).**

a) Proyecto de vida

Marcos Jacobo Estrada (2014) en su libro “educación, política y proyecto de vida en los jóvenes” define el proyecto de vida como aquello que una persona planifica o se traza con el fin de alcanzar uno o varios objetivos o propósitos esenciales para su existencia o realización personal. Es una estrategia que busca que los seres humanos definan conscientemente las opciones que pueden tener para conducir su vida y alcanzar el destino que se proponen. (Estrada, 2014, pp. 30-34). El proyecto de vida busca que los individuos de un por qué y para qué a su existencia, y a través de esta autorreflexión, le otorguen un sentido al presente y al futuro. (Pardo, 1999).

Un proyecto de vida debe contemplar tres elementos fundamentales: visión, misión y metas. “La visión en un proyecto es la imagen del futuro que las personas quieren lograr, indica a donde quieren llegar y como serán cuando lleguen. Esto incluye objetivos, aspiraciones, esperanzas, sueños y metas. (Pardo, 1999). La misión es la forma de llegar a la visión a lo largo

del tiempo, son las actividades que realizan los individuos para concretar la visión. Y por último las metas, son las realizaciones concluidas en el tiempo de lo que se ha propuesto como proyecto de vida. (Estrada, 2014).

Es importante tener en cuenta que la formación que se recibe del ambiente familiar, social, cultural y educativo influye en la definición del proyecto de vida. Las concepciones de desarrollo capitalistas plantean que la educación y los proyectos de vida deben orientarse en pro del mercado globalizado y la acumulación de capital, es decir, que el proyecto de vida (dentro de la perspectiva del desarrollo y el neoliberalismo) tiene como meta la preparación para un trabajo en empresas e industrias. (Mejía, 2006). De esta manera, estas concepciones hegemónicas dejan por fuera o excluyen otras formas y experiencias que pueden ser más gratificantes o dan un mejor sentido a algunos seres humanos, como por ejemplo el arte. Existen seis elementos a través de los cuales las personas establecen su proyecto de vida y lo evalúan como una realización o decepción a medida que este se efectúa según lo explica Marcos Jacobo Estrada:

1. Metas fijadas.
2. Expectativas.
3. Esfuerzo.
4. El alcance de las metas.
5. Experiencia vivida.
6. Aprendizaje logrado en el proceso.

El proyecto de vida es igualmente, una estrategia pedagógica personal que ayuda a construir las bases teóricas que les sirven a las personas para tomar decisiones, las cuales deben tener en cuenta las experiencias y los valores que han aprendido en los contextos y en la relación con los otros.

#### b) Aprendizaje contextualizado

Esta concepción cuestiona el aprendizaje centrado en lo cognitivo e individual, se efectúa teniendo en cuenta los territorios, las costumbres, las tradiciones, las representaciones del mundo y las memorias de los sujetos. (Mejía, 2007). Los relatos o historias, los movimientos, los ritmos, las figuras, los sonidos y las músicas son investigadas, recuperadas, reinterpretadas, re-creadas y representadas a través de la mediación del contexto social, histórico y cultural de las

comunidades o poblaciones étnicas, rurales o urbanas, con el objetivo de incentivar el reconocimiento, el diálogo, la pertenencia y la identidad.

c) Aprendizaje problematizador.

Retomando elementos de la educación popular en la danza tradicional se producen aprendizajes problematizadores. Debido a la gran cantidad de visiones de mundo que tienen los integrantes se generan conflictos que deben ser afrontados con dinámicas que permitan la conciliación y el diálogo, es en este punto que media la negociación cultural, el diálogo de saberes y la interculturalidad.

Igualmente, se puede plantear que el aprendizaje problematizador se relaciona con el hecho de cuestionar o interrogar la realidad a través de la re-creación y representación de obras artísticas. Preguntar por ¿cómo era la danza tradicional, que relatos y significaciones la estructuraban? Es iniciar un proceso de reconstrucción y reinterpretación de su historia, al tiempo que se integran nuevos sentidos o visiones de mundo, concepciones políticas, culturales, ambientales, económicas y sociales propias del grupo artístico.

En la experiencia educativa de la danza tradicional, (y también en otros ámbitos escolares) el conflicto es entendido por fuera de su definición política tradicional, y es retomado y transformado en acciones de cambio que reconstruyen y reinterpretan las prácticas sociales y culturales. Según Mejía, M. (2007) “El conflicto es la manera como los intereses y las necesidades y sus satisfactores se hacen visibles y adquieren formas para construir lo nuevo” (p.49). En este sentido, se puede afirmar que el conflicto aparece en la danza tradicional y en sus escenarios para generar procesos de transformación de los contextos y proponer nuevas representaciones del mundo. A partir de lo planteado puede afirmarse que es necesario pensar en una pedagogía del conflicto.

El llamado es a recuperar el conflicto que se genera cuando queremos construir con otras lógicas como el lugar desde el cual es posible ir a lo nuevo en la visibilización de él o lo diferente que me interpela, como inicio de esa utopía que nos anuncia que si lo enfrentamos educativamente, él nos llevará a otro lugar, no para no tener conflictos, sino para construir mejores conflictos y consolidar con ellos una mejor sociedad, mejor escuela, mejores propuestas. (Mejía, 2007, p.50).

El conflicto entonces es necesario entenderlo como “generador de dinámicas y condiciones de aprendizaje (Mejía, 2012, p. 50). Esta problematización de los contextos o de las realidades genera lógicas de enseñanza-aprendizaje mediadas por el mundo, a través del cual se construyen contenidos y se sugieren valores, actitudes, acciones y procesos lógicos.

d) Aprendizaje colaborativo

En esta perspectiva se hace responsable a cada integrante del grupo artístico de las dinámicas de investigación, reconstrucción de la memoria y del relato de la danza, además de la re-interpretación, re-creación y representación de la obra artística y de los logros de los otros miembros. (Mejía, 2007). El proceso debe ser coordinado, armónico y está mediado por la negociación cultural. A diferencia del aprendizaje cooperativo donde el director o el maestro de danza coordina, en el aprendizaje colaborativo todos aportan, opinan, planifican y proyectan las actividades, creándose así un verdadero escenario democrático y ciudadano. El público cumple un rol importante pues con sus aplausos, críticas, reflexiones se mejoran las prácticas del grupo artístico.

e) Aprendizaje por investigación

La investigación es la estrategia que permite la recuperación, re-creación y re-interpretación de la memoria de la danza tradicional, esta acción se efectúa entre la comunidad o población étnica, rural y urbana y los investigadores dancísticos (o agrupación artística). Desde este punto de vista se utilizan métodos, herramientas y técnicas de la indagación para la enseñanza-aprendizaje y la representación de coreografías, construcción de escenarios y de relatos. En esta forma de aprendizaje se considera que los sujetos que participan en la investigación logran conformar y construir un conocimiento propio, así como plantear un horizonte para expresarlos, comunicarlos y utilizarlos en la vida ciudadana y cotidiana. (Mejía, 2007).

f) Interculturalidad, negociación cultural y diálogo de saberes

Generar unas acciones reales de intercambio en este tipo de aprendizaje, significa tener en cuenta los contextos, las representaciones, los conocimientos y los saberes que orientan a los sujetos involucrados. Las memorias, los relatos, los actos culturales, las experiencias vividas, los territorios de socialización inciden en los actores sociales, “en su entorno de afectos y acciones,

sus valoraciones (intereses), los lugares en los cuales organiza lo que le es esencial y la manera como todo esto construye su tejido social y marca las formas de la actuación social en la cual realiza su ser social”. (Mejía, 2007, p.141).

En estas interacciones y negociaciones se crean opiniones, se intercambian concepciones, sentidos y se construyen acuerdos para la acción y la transformación del mundo. “Todo esto ocurre en el imaginario de interpretación de cada sujeto y grupo y en el lenguaje de comunicación cotidiana, haciendo que a su contexto social, se le negocien nuevos objetos simbólicos”. (Mejía, 2007, p.141). De esta manera, se efectúan alianzas, relaciones, pactos y un entendimiento compartido que posibilita la acción desde la interculturalidad, la memoria y los saberes y conocimientos acumulados en las comunidades y poblaciones potenciando la imaginación transformadora.

La danza tradicional se aprende, se re-crea, re-interpreta y se representa a través de la mediación del mundo de las comunidades y poblaciones, teniendo en cuenta esta perspectiva la obra artística nace a partir de un diálogo permanente de saberes. Un grupo artístico de danza tradicional establece procesos educativos que son también prácticas sociales que ayudan a transformar, negociar y construir con argumentos y re-interpretaciones las diversidades (teorías, prácticas, imaginarios, representaciones, explicaciones, sentimientos, culturas divergentes y consensos). Marco Raúl Mejía (2007) plantea que en este tipo de aprendizaje la negociación cultural se concreta en algunos de los siguientes aspectos:

- Se negocian culturas: éste, que parecería un aspecto de sentido común, es uno de los más olvidados en las intervenciones. El lenguaje, los códigos y los imaginarios con los cuales nos expresamos requieren de procedimientos, mecanismos y formas coherentes con los sentidos y símbolos de los grupos participantes ya que son culturas diferentes pero también desiguales (interculturalidad). (Mejía 2012, p.143).
- Se negocian mediaciones: si lo que se está propiciando es un encuentro entre diferentes, se debe ser consciente de que los dispositivos (poder-saber) son los que van a viabilizar la coordinación de acciones, la construcción de normas y la configuración de pautas para la transformación de los contextos (espacios de aprendizaje). (Mejía 2012, p.143).
- Se negocian sentidos: la introducción de nuevos sentidos (sociales, culturales, de gestión) en los grupos, implica reorganizar –negociar-- la elaboración y organización previa que éstos tienen de su mundo. Esta negociación permite que sociedad e individuo se configuren de manera recíproca creando un escenario en el que se

visualiza si los sujetos aceptan y asumen (o no) esas transformaciones. (Zona de aprendizaje próxima). (Mejía 2007, p.143).

- Se negocian representaciones: a los escenarios de la educación popular concurren diferentes miradas sobre el mundo que evidencian los sentidos, concepciones y formas de organizar que tiene cada grupo humano. Si el educador popular entra a la actividad educativa rompiendo esos códigos de simbolización, sólo recibirá rechazos, aun cuando éstos ocurran en el silencio, la emancipación es una construcción que reorganiza los sentidos éticos del actuar humano. (Mejía 2007, p.143).

- Se negocian saberes técnicos: es necesario reconocer que hay formas de hacer que son propias de ciertas habilidades y culturas. Cuando desde una mirada tecnicista y, por qué no, científicista, el educador popular busca introducir ese saber sin negociarlo, desempodera a los grupos con los cuales trabaja haciendo que éstos se apropien en forma instrumental y mecánica de él. (Mejía 2007, p.143).

- Se negocian institucionalidades: las instituciones sociales se expresan como una forma de organización y movimientos, a partir de la cual las comunidades humanas logran una serie de acuerdos intragrupal y formas de actuación en la sociedad construyendo lo público como disputa de intereses. Negociar en este nivel supone capacidad para lograr acuerdos más colectivos para discutir, por ejemplo, cómo lo suyo es representado por la institucionalidad y cómo ella porta y comporta esos intereses mayores. (Mejía 2007, p.143).

- Se negocia la lógica interna del aprendizaje: el educador popular debe ofrecer claridad sobre su proyecto pedagógico y sobre los dispositivos que utiliza, para desde allí develar la lógica interna que permite los resultados de la acción educativa, de tal manera que éstos no aparezcan como logros simples del diseño metodológico sino de la concepción pedagógica en la cual se basan los dispositivos utilizados en el proceso y de la manera como realiza los empoderamientos. (Mejía 2007, p.143).

Los aspectos teóricos y prácticos muestran una forma de aprendizaje que trabaja en la vía de la interculturalidad y reorganiza los espacios cotidianos para disponerlos de forma que puedan disputar sus propias comprensiones en espacios más amplios frente a maneras de poder fuertes y centralizadas, haciendo real que el poder se construye. (Mejía, 2007)

Como fue expuesto, en la danza tradicional se conjugan diversos elementos como la memoria y la interculturalidad, además se integran diversos procesos pedagógicos, los cuales permiten que los integrantes de los grupos artísticos enriquezcan sus experiencias, saberes y conocimientos; acciones que fortalecen los proyectos de vida y brindan otras posibilidades diferentes a las impuestas por el comercio y la producción capitalista.

La danza tradicional no es estática, no es una pieza de museo, al contrario a través de la investigación se rescata, se re-crea, se re-interpreta, se representa y se revitaliza. También, se fortalecen los sentidos y significaciones que fueron reconstruidos a partir de las memorias y se incluyen otras percepciones y concepciones de mundo que buscan incidir en los contextos y en el presente, fomentando a la vez, la pertenencia y la identidad en la ciudadanía. En este sentido, una coreografía no permanece igual, siempre está en constante cambio, influyendo en las comunidades, poblaciones y territorios.

## **2.2. Referente metodológico.**

En el proyecto de investigación sobre los significados que tienen de la danza tradicional en los integrantes del Grupo Artístico Nuestra Tierra de la ciudad de Popayán y como ésta práctica cultural fortalece el proyecto de vida de los artistas, se aplicará el enfoque cualitativo para comprender desde las propias voces la experiencia de los danzantes. Igualmente, es importante resaltar que el investigador es también el resultado del proceso pedagógico del Grupo Artístico, y desde esta vivencia, busca hacer una reflexión personal y a la vez dialógica con los integrantes con el fin de sistematizar la praxis de la danza para producir conocimiento y saber con el objetivo de transformarla, generándose así, nuevas formas de representación, sentidos y estrategias y didácticas para la conservación, la enseñanza y aprendizaje de estas manifestaciones culturales.

Teniendo en cuenta que el Grupo Artístico Nuestra Tierra cumplió 37 años de existencia, se realizó entrevistas a diferentes generaciones del grupo, dos fundadores aún activos desde 1980, dos de la década de 1990, uno de ellos reincorporado este año, dos del 2000 que siguen participando y los “nuevos” como ellos afirman, que se incorporaron desde el 2010; también se tuvo en cuenta integrantes que tomaron nuevos rumbos y que han hecho de la cultura una forma de vida.

En el enfoque cualitativo “su fundamento está dado por la visión holística de las realidades, lo cual implica comprender una realidad desde la relación que hay en cada uno de sus elementos y no desde la mirada aislada de estos. Cada parte al formar una nueva realidad, toma en si misma algo de la sustancia de otras, cede algo de sí misma y en definitiva queda modificada”. (Murcia y Jaramillo, 2008). Mediante entrevistas semiestructuradas a los artistas se busca conocer la

percepción y el conocimiento que tienen sobre la práctica y la enseñanza de la danza tradicional. Galeano (2016) define el estudio descriptivo, “como aquel cuyo propósito es la delimitación de los hechos que conforman el problema de investigación”. (p. 128).

Galeano (2016) afirma que el análisis cualitativo es el método adecuado al estudio de la historias, de las relaciones, de las representaciones, de las creencias, de las percepciones, de las concepciones y de las opiniones, producto de las interpretaciones que los humanos hacen al relacionarse con el mundo. En la aplicación de este enfoque se deben tener presente:

- a. La contextualización, a fin de distinguir las visiones dominantes de otras formas de pensar la realidad.
- b. Debe tener en cuenta el origen y la historicidad de los hechos sociales y de los grupos que están siendo estudiados.
- c. Debe incluir los espacios formales de la economía y de la política como matrices esenciales de la cultura de la familia, del vecindario, de los grupos etarios, de los grupos de recreación, de los grupos religiosos, pero también percibirlos como influenciados por ese mundo de la vida.
- d. Considerar espacios de consensos y de conflictos, contradicciones, subordinación y resistencia, tanto en las unidades de trabajo, como en el barrio, la vereda, en el cabildo, en el hogar, en la sexualidad, en la política y en la religión (Galeano, 2016: p. 26).

### **2.2.1. Instrumentos de investigación**

#### Entrevista

María Eumelia Galeano (2016) plantea que la entrevista es una especie de conversación formal entre el investigador y el investigado o entre el entrevistador y el entrevistado o informante; es una modalidad de la encuesta, que consiste en formular preguntas en forma verbal con el objetivo de obtener respuestas o informaciones, con el fin de verificar o comprobar las hipótesis de trabajo.

La entrevista es una técnica de investigación cualitativa que sirve para recopilar información confiable y válida, para probar hipótesis de trabajo, es necesariamente estructurada, planificada y obedece a un conjunto de pautas para su preparación, su aplicación, y análisis e interpretación de los datos e informaciones recogidas. En este sentido debemos diferenciarla de la entrevista



terapéutica, que utiliza el psiquiatra, el psicólogo; así mismo hay que diferenciarla de la entrevista periodística que utiliza el periodista, el comunicador social, que tienen otras características y exigencias; o de la entrevista no estructurada propia de la investigación cualitativa. (Galeano, 2016, p. 46)

La entrevista constituye el instrumento por excelencia de la investigación sociológica: compensa la falta de tubo de ensayo del químico o el microscopio del bacteriólogo. En efecto, juntamente con el cuestionario, la entrevista se ha convertido en una de las técnicas estelares de la investigación social, por su fácil aplicación a grandes conjuntos de personas. (Galeano, 2016, p. 47)

#### Entrevista semiestructurada

Es la que basándose en una guía no es tan formal y rígida porque permite que el entrevistador pueda introducir algunas preguntas para esclarecer vacíos en la información; esto quiere decir que no todas las preguntas están predeterminadas. (Galeano, 2016, p. 47).

#### Etnografía

Igualmente se tomará como instrumentos metodológicos la etnografía desde Rosana Guber (2001). La etnografía es una metodología artesanal que sirve para conocer de primera mano cómo viven y piensan los distintos pueblos de la tierra. Desde el punto de vista de la antropóloga encontramos que la etnografía enseña a observar y a clasificar fenómenos sociales, tiene como objetivo el conocimiento de hechos sociales y su fin es la observación de las sociedades. Desde Guber, podemos afirmar que la etnografía nos ayuda a recolectar, registrar e interpretar los significados, las experiencias y los proyectos de vida de los integrantes del Grupo Artístico Nuestra Tierra.

Rosana Guber (2001) presenta la observación participante como el medio ideal para examinar “teorías en contextos reales concretos y colocar en comunicación diferentes reflexividades” (2001: p. 57), pero también para evaluar el significado de la conducta humana en los contextos cotidianos de la gente.

Galeano (2016) afirma que la observación participante debe ser analizada no meramente como una técnica, un medio o un canal para producir conocimiento, sino como un proceso complejo de interacción con los agentes sociales (p. 47).

### La observación participante

Es una de las modalidades más importantes de la observación que consiste en que el investigador (observador) participa o comparte la vida de un grupo social o comunidad como invitado o amigo, pero al mismo tiempo observa y registra datos e impresiones sobre los aspectos, variables de sus hipótesis de investigación, pero no a la vista de los miembros del grupo, sino oportunamente, generalmente cuando se encuentra sólo en su habitación. (Bonilla, *et al*, 2009)

En buena cuenta es una observación enmascarada que permite recoger información fidedigna de las costumbres o ideas del grupo, sin que sea advertido, porque si así fuera no le permitiría seguir participando. Esta característica hace que algunos investigadores la consideren antiética cuando sobre todo se aplica en investigaciones sociopolíticas, de grupos humanos como sindicatos, organizaciones políticas, universidades, iglesia, etc. Para nuestro caso los maestros. (Bonilla, *et al*, 2009)

Sin embargo, en la investigación antropológica, sociológica pura, educativa o psicológica puede ser utilizada con mucha ventaja frente a la observación no participante, porque permite conocer a fondo las intimidades del ser, como aspiraciones, ideales, costumbres, patrones de conducta, y para esta investigación.

Esta observación, llamada también observación antropológica por Maurice Duverger Citada por Bonilla (2009), fue introducida, en el campo de la antropología, por Bronislaw Malnowski, en su trabajo de investigación “Los Argonautas del Pacífico”. Es una modalidad de observación que se considera un ejemplo de observación no estructurada. (Bonilla, *et al*, 2009)

Según la observación participante presenta dos formas:

-Observación participante natural, cuando el investigador-observador pertenece al grupo social o comunidad a investigar, y

-Observación participante artificial, cuando el investigador-observador no pertenece al grupo social, pero que utilizando un conjunto de argumentos es aceptado por el grupo. (Bonilla, *et al*, 2009)

### Problemas en la Observación Participante

Uno de los problemas iniciales que debe resolver el investigador-observador, es la socialización con el grupo investigado, es decir debe ganarse la simpatía del grupo, para que sea aceptado a formar parte del grupo y a partir de esta confianza observar libremente a la comunidad. Con este propósito debe ser un participante activo, que dé iniciativas favorables a los intereses del grupo; para ganarse la confianza debe realizar acciones que lo identifiquen plenamente con el grupo, aparte de que debe ser amigable, respetuoso, generoso. (Bonilla, *et al*, 2009)

El otro problema radica en qué observar, cómo observar, con qué observar. Si el diseño de investigación ya ha sido formulado, entonces lo que hay que hacer es seguir los pasos programados, en los tiempos indicados con los instrumentos también señalados. Si se trata de una investigación sin problemas y sin hipótesis, de tipo cualitativo, entonces hay que dejarse llevar por la imaginación y la intuición racional. (Bonilla, *et al*, 2009).

Finalmente hay un problema en la investigación participante que se refiere al tiempo necesario; generalmente requiere de meses o años para recoger información valiosa. No es como la observación corriente, no participante que puede hacerse en días o meses. (Bonilla, *et al*, 2009).

## Observación de campo

En realidad es la observación no participante que es aplicada en trabajos de campo. La observación de campo es utilizada en las ciencias sociales como en las ciencias naturales; en sociología, antropología, psicología, historia, economía, biología, geología, geografía, ecología, física. (Bonilla, *et al*, 2009)

La observación de campo consiste en la aplicación de un conjunto de procedimientos como la recolección de muestras; aplicación de entrevistas no estructuradas, utilización de instrumentos como lupas, grapadoras, cámaras fotográficas, fotografías aéreas, etc, según el tipo de hipótesis a verificar. (Bonilla, *et al*, 2009)

## Observación documental

Aunque aparezca demasiado forzado el término, es la observación o más bien la lectura de documentos impresos como libros, revistas, periódicos o no impresos como partidas de nacimiento, informes, actas de fundación, relación de hechos, cartas, oficios, ponencias, propuestas, etc. (Ñaupás *et, al*, 2010)

Para recoger la mayor cantidad de información y datos de los documentos la lectura debe ser activa y no pasiva. Para que la lectura sea activa, productiva y efectiva es imprescindible el uso de fichas para registrar los datos e informaciones. (Ñaupás *et, al*, 2010)

Sobre las fichas y el fichaje hay mucha información, razón por la cual sólo mencionaremos las principales clases de fichas: de localización, y de investigación. La ficha de localización sirve para registrar los datos del libro, artículo de revista y otro documento. (Ñaupás *et, al*, 2010)

Dentro de las fichas de estudio e investigación las más importantes son: las textuales, las de paráfrasis o ideográficas, las de comentario, y las de resumen. (Ñaupás *et, al*, 2010)

La observación documental no tendría mayor importancia si no la conectamos con el análisis de documentos, que comprende dos tipos: el análisis clásico derivados de los análisis histórico – literario y el análisis de base cuantitativa como el análisis de contenido que es técnica para analizar los datos que son recogidos en el instrumento de observación. (Ñaupas *et, al*, 2010)

El análisis clásico comprende el análisis interno y el análisis externo. El análisis interno consiste en identificar el tema o ideas básicas del libro, artículos de revistas o documentos no impresos, luego se identifica las ideas secundarias y sus relaciones con la idea central. En tercer lugar toma los datos e informaciones relevantes que permite reconstruir el mensaje, la tesis o propuesta del autor. Además este análisis se preocupa por saber quién es el autor, su medio cultural, sus motivaciones y orientaciones científica o filosófica, a fin de determinar su credibilidad y confiabilidad. (Ñaupas *et, al*, 2010)

El análisis externo en cambio trata de identificar el documento en su medio cultural, con base en fuentes externas. Su objetivo principal es determinar la autenticidad textual, la autenticidad literaria y la autenticidad histórica. La primera consiste en determinar su originalidad, es decir que no ha sufrido adulteraciones, la segunda consiste en verificar que el texto ha sido realmente escrito por el autor a quien se le atribuye la obra; la tercera determina la veracidad de los eventos o sucesos narrados por el documento. El análisis de documentos se realiza de mejor forma con la utilización de las fichas: localización, textuales, de paráfrasis, de comentario y de resumen. (Ñaupas *et, al*, 2010).

Análisis de contenido de la información.

María Eumelia Galeano (2016) afirma que el análisis de contenido es la técnica más difundida para investigar, el contenido, el mensaje, las ideas, contenidos en las comunicaciones de masas, ya sea de periódicos, revistas, discursos, propaganda, y para este trabajo las preguntas y respuestas del instrumento de observación que buscan indagar los significados de la danza tradicional en los integrantes del Grupo Artístico Nuestra Tierra de la ciudad de Popayán y como ésta práctica cultural fortalece el proyecto de vida de los artistas. También se define como la

técnica de investigación para la descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de la comunicación.

### **-Aplicación para el trabajo de investigación**

-Estudiar los significados de la danza tradicional y del plan de vida en los integrantes del Grupo Artístico Nuestra Tierra de la ciudad de Popayán.

-Develar diferencias en el contenido de la información que ofrecen los integrantes del Grupo Artístico Nuestra Tierra de la ciudad de Popayán.

- Danza y tradición desde los integrantes del Grupo Artístico Nuestra Tierra de la ciudad de Popayán.

El análisis de la información extraída a partir del instrumento se realizó mediante tres actividades principales:

-Establecer las unidades de análisis

-Determinar las categorías de análisis.

-Seleccionar una muestra del material de análisis.

-Establecer las unidades de análisis

Antes de identificar las unidades de análisis es conveniente determinar el universo de investigación.

#### A. Unidad de análisis.

Es elemento básico de estudio del análisis de contenido; son segmentos del contenido macro de los mensajes que son caracterizados mediante el uso de un conjunto de palabras, variables o categorías. (Ñaupas *et, al*, 2010)

Cinco tipos de unidades de análisis

- 1) **La palabra** es la unidad de análisis más simple. Repetición de palabras y conteo. Análisis de todas las palabras o análisis de las palabras clave.
- 2) **El tema:** se refiere al título o a un enunciado expresado mediante una oración simple, sobre algo.
- 3) **El Ítem** se define como la unidad total empleada por productores de material simbólico o como la unidad de análisis más global, más grande.
- 4) **El o los personaje(s)** cuando se trata de una persona.
- 5) **Medidas de espacio-tiempo:** son unidades físicas que se utilizan en los análisis de mensajes. (Ñaupas *et, al*, 2010)

#### B. Categorías de análisis

Son los niveles o variables que asumen la unidad de análisis y que permiten su caracterización. Se define también como casillas o cajones en los cuales figuran las variables o niveles de las unidades de análisis. La selección de categoría depende de la formulación de las hipótesis. (Ñaupas *et, al*, 2010)

#### C. Tipos de categorías

Se distinguen 5 tipos de categorías de análisis de contenido: de materia, de forma, de apreciación, de personas y actores, de origen y destino; sin embargo se encuentran otras cinco categorías que serán las utilizadas para el instrumento y la información que recoge: de asunto o tópico, de dirección, de valores, de receptores y física. (Ñaupas *et, al*, 2010)

- I. **De asunto o tópico:** cuando la categoría se refiere a un tema, asunto o tópico de la unidad de análisis:

UNIDAD DE ANALISIS	CATEGORÍAS	SUBCATEGORÍAS
Los significados de la danza		-Danza tradicional

tradicional en los integrantes del Grupo Artístico Nuestra Tierra de la ciudad de Popayán y como ésta práctica cultural fortalece el proyecto de vida de los artistas	Significados de la danza tradicional	-Re-creación -Aspectos pedagógicos -Dinámicas o estrategias para la recuperación de la danza tradicional -Investigación
	Proyecto de vida	-Motivaciones -Disciplina -Profesión.
	Memoria y tradición.	-Re-interpretación -Re-construcción -Rescate -Resistencia -Identidad

**Fuente: Elaboración Propia. (2017).**

II. **De dirección.** Se refiere a cómo es tratado un asunto: positiva o negativamente; favorable o desfavorable.

UNIDAD DE ANALISIS	CATEGORÍA	SUBCATEGORÍA
Los significados de la danza tradicional en los integrantes del Grupo Artístico Nuestra Tierra de la ciudad de Popayán y como ésta práctica cultural fortalece el proyecto de vida de los artistas	-Significados de la danza tradicional. -Proyecto de vida.	Favorable Neutral Desfavorable Positiva Negativa

**Fuente: Elaboración Propia. (2017).**



**III. De valores** se refieren a valores, actitudes, creencias, juicios, intereses:

<b>UNIDAD DE ANALISIS</b>	<b>CATEGORÍA</b>	<b>SUBCATEGORÍA</b>
Los significados de la danza tradicional en los integrantes del Grupo Artístico Nuestra Tierra de la ciudad de Popayán y como ésta práctica cultural fortalece el proyecto de vida de los artistas	Actitudes y valores sobre la danza tradicional como proyecto de vida.	-Conservadora -Estricta -Liberal -Tradicional -Moderna -Legal -Contextual -Emocional -Racional -Trascendental -Responsable

**Fuente: Elaboración Propia. (2017).**

**IV De receptores:** se refiere a quienes está dirigido el mensaje o la información

<b>UNIDAD DE ANALISIS</b>	<b>CATEGORÍA</b>	<b>SUBCATEGORÍA</b>
Los significados de la danza tradicional en los integrantes del Grupo Artístico Nuestra Tierra de la ciudad de Popayán y como ésta práctica cultural fortalece el proyecto de vida de los artistas	Personas que responden a las preguntas del instrumento.	Integrantes “antiguos y nuevos”.

**Fuente: Elaboración Propia. (2017).**

**I. Físicas** se refiere a la posición, duración o extensión de la unidad de análisis:

UNIDAD DE ANALISIS	CATEGORÍA	SUBCATEGORÍA
Los significados de la danza tradicional en los integrantes del Grupo Artístico Nuestra Tierra de la ciudad de Popayán y como ésta práctica cultural fortalece el proyecto de vida de los artistas	Numero de palabras que se repiten dentro del discurso	-Tiempo
	Cuanto tiempo comparten	-Lugares
	Espacios donde comparten	-Momentos -Objetos que intervienen.

**Fuente: Elaboración Propia. (2017).**

### 2.3. Referente Contextual.

El Grupo Artístico Nuestra Tierra – GANT fue fundado el 1 de mayo de 1980 por un grupo de estudiantes, trabajadores y maestros inquietos en la preservación, divulgación y desarrollo de la danza folclórica caucana y colombiana, entre ellos el señor Gustavo Feris Perdomo, quien es fundador y director hasta la actualidad. En el año 2017 el grupo cumplió 37 años “haciendo vivir la danza”, frase utilizada por el grupo como eslogan. El grupo está conformado en su mayoría por estudiantes universitarios que hacen de la danza y la música un medio de expresión. Actualmente realiza sus procesos de investigación, creación y difusión de la danza y la música colombiana en la ciudad de Popayán, departamento del Cauca. Adquirió su Personería Jurídica en el año 1995, según Resolución 339 de la Gobernación del Cauca.

Sus objetivos se circunscriben a la búsqueda permanente de las formas de expresión artística y cultural que le dan identidad a los pueblos, etnias y comunidades que construyen espacios de vida y en el desarrollo de una técnica danzaria y una metodología de creación propia, nutriéndose de múltiples lenguajes. Sus ejes de trabajo giran alrededor de la investigación, la creación, la divulgación y la gestión de la danza caucana y colombiana.

Desde un comienzo el trabajo del grupo tiene la perspectiva de luchar por las reivindicaciones sociales de los artistas populares.

El grupo desarrolla procesos de recopilación de ritmos, juegos y rondas infantiles, danzas tradicionales y expresiones coreográficas, costumbres, fiestas y celebraciones en varios municipios del departamento del Cauca y en otras regiones de Colombia. Se convive con comunidades, se dialoga con los mayores y con portadores de las tradiciones, se revisa la documentación existente sobre las expresiones de la cultura popular colombiana, se comparte con maestros de danza y se asiste a festivales y encuentros artísticos y folclóricos. A partir de este proceso se inicia un camino que le ha permitido al grupo, promover la creación de nuevos grupos, formar multiplicadores, instructores y bailarines, divulgar todo el acervo coreográfico regional y nacional y consolidarse como una de las agrupaciones más destacadas y reconocidas tanto en el departamento del Cauca como en Colombia.

A lo largo de su trayectoria el grupo tiene en su haber el montaje de cientos de danzas colombianas y el montaje de diferentes Obras de Danza-Música-Teatro como: “Noche de Hechizo Danza y Ritual”, cuya Función de Gala se llevó a cabo en el Teatro Orfeón Obrero en el mes de agosto de 1991. Con esta propuesta el grupo participó en el Festival Internacional de Danzas Folklóricas CIOFF realizado en la ciudad de Matanzas (Cuba) en junio de 1995 en donde obtuvo un rotundo éxito. Al regreso al país realizó una Función de Gala en el Teatro Orfeón Obrero. “Juan Tama el Hijo del Trueno”, basado en el mito del dios, del guerrero, del líder y del taita Indígena Nasa Juan Tama. Este montaje de Danza-Teatro, fue dirigido por la coreógrafa y bailarina chilena Vicky Larraín, fue estrenado en el Teatro Orfeón Obrero de la ciudad de Popayán, presentado a la Comunidad Nasa del Cauca y con él se participó en la Feria Internacional de Libro de Bogotá en el mes de abril 1997. “Bailes En...cantados”, que recrea en tres cuadros la riqueza, diversidad y belleza de las Danzas más tradicionales de tres regiones socioculturales de Colombia (Caribe, Pacífico y Andina). Se presentó por primera vez en el Teatro Guillermo Valencia de la ciudad de Popayán en mayo de 2001 y con esta propuesta el grupo participó en el Festival Latinoamericano de Ballets folclóricos “El Coraza de Oro”, realizado en Otavalo (Ecuador) en mayo de 2004; en el Festival Internacional de la Paz llevado a cabo en Saintes (Francia) y en los Festivales Internacionales de Folclor que se llevaron a cabo en Charente Maritime, Saint Maló, Brodeusses, Sables D’Olonne y Ambert en Francia. Con esta

propuesta el grupo ha realizado más de 150 funciones didácticas y presentaciones entre el año 2001 y 2009 en Instituciones Educativas y en 20 municipios del departamento del Cauca. “Cauca Grande, Mágico y Festivo”, en donde se integra la triétnicidad del departamento del Cauca, con la presencia de danzas indígenas guambianas, paeces y yanaconas, danzas mestizas como el pasillo (de salón y de plaza) y el bambuco en varias modalidades (payanés, puchisquiao, reculado, bambuco viejo, bambuco negro, bambuco indígena, etc.) y danzas afrodescendientes como el bunde, el currulao, el bambuco patiano y la polka-son. “Somos Caribe, Somos Pacífico”, que rinde homenaje a la Cultura Danzaria de los Litorales desde una perspectiva integradora de lenguajes artísticos. En el año 2013 el grupo se gana una Beca Nacional de Investigación-Creación en Danza para grupos de larga trayectoria en el Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura, realizando el montaje de la Obra “PARIO LA LUNA, un lucero para la eternidad” cuyo estreno nacional se realizó el 20 de noviembre de 2013 en el Teatro Guillermo León Valencia de la ciudad de Popayán, en este año 2017 se realiza un circuito cultural de esta obra en el suroccidente de Colombia en concertación con el Ministerio de Cultura.

Así mismo, el grupo ha participado en fiestas y festivales folclóricos nacionales en Neiva, Pitalito, San Agustín, Mistrató, Pereira, Manizales, Armenia, Cartagena, Bogotá, Maicao, Cali, Ipiales, Villavicencio, Tunja y Florencia y se ha presentado en varios programas de televisión en canales como Telepacífico y Teleantioquia y en Paraísos Colombianos de Señal Colombia.

Sin contar con una escuela en los términos tradicionales, el grupo ha sido semillero y forjador de cultores de la danza colombiana, muchos de los cuales son hoy día profesores y directores de grupos independientes y de Instituciones educativas.

Su director y algunos integrantes del grupo han orientado talleres a más de 300 docentes en el departamento del Cauca. Con el Fondo Mixto de Cultura del Cauca se orientaron talleres para docentes con 120 horas de duración cada uno, conducentes a ascenso en el escalafón, en varios municipios del departamento: Piamonte, Santa Rosa, Totoró, Santander de Quilichao, Puerto Tejada, Guapi y Popayán. En la actualidad el grupo lidera un proyecto para la creación de la Primera Escuela de Danza Folclórica Nacional en Popayán, con 3 años de formación en la modalidad de educación para el trabajo, orientada a niños y jóvenes.

El Grupo Artístico Nuestra Tierra ha participado con otros artistas y colectivos culturales en la construcción de alternativas organizativas y de redes culturales y colaborativas, así como en la búsqueda de espacios para la práctica de las artes y de la danza en particular en el departamento del Cauca. En este sentido ha tomado la batuta en la organización, gestión y realización de un festival folklórico internacional que este año cumple su séptima versión, como lo es: Américadanza “Festival Folklórico de las Américas” del que cada año participan diferentes grupos artísticos de países latinoamericanos con los saberes, costumbres y representaciones de danza del país que representan, dentro de este festival las personas del común y los grupos locales pueden participar, de forma gratuita, de talleres, presentaciones, conversatorios, muestras gastronómicas e interactuar y dialogar con los diferentes artistas que arriban a la capital caucana y a los diferentes municipios que apoyan el festival.

#### **2.4. Referente Legal**

##### **Política pública cultural para la danza en Colombia.**

Tiene como objetivo establecer, de manera concertada, la orientación y el diseño de una política para la danza en un país que vive este arte como práctica cotidiana desde tan diversas miradas y enfoques. El objeto de la política, más allá de establecer pequeños compartimentos que fortalezcan las divisiones, visibiliza y empodera una gran comunidad que reconoce sus puntos en común y el hilo conductor que enlaza la vida de la danza con el oficio y el conocimiento profesional de la misma. Se trata de que cada uno se reconozca en la diversidad de las prácticas. Se trata también de deslocalizar-se para superar límites o fronteras en la búsqueda de aquello que amalgama y hace posible la construcción de un propósito común. Así pues, se trata de una política que se pregunte, desde el hacer mismo de la danza y con la participación de sus cultores y públicos, por aquellos fundamentos que permiten que avancemos en una misma visión de Colombia como un país que baila. (Ministerio de Cultura, 2010).

Se busca explicitar la visión y los fundamentos que comprometen significativamente a lo público con la expresión de la danza: la preservación de su memoria, la interrelación de sus lenguajes y la proyección de su generosa diversidad. Estos tres aspectos operan a través de acciones que fomenten e impacten desde el ámbito local y de manera integral la práctica, el

disfrute y el conocimiento de la danza; que promuevan la participación de otras instituciones que la incorporan como medio de acción con las comunidades o que fomentan actividades conexas a ella; pero también en su presencia desde ya en la universalización de la educación preescolar y básica a cargo del ICBF y el MEN, respectivamente, y en las prácticas saludables que promueve Coldeportes, como base de la gran constelación de fiestas y festivales que engalanan a Colombia y la hacen un territorio de recorridos admirables para el turismo cultural y el disfrute de todos los colombianos. La danza como terapia para el dolor y la mutilación, la danza como un recurso para la reconstitución de tejido social y la memoria en nuestras poblaciones afectadas por el conflicto, la danza como expresión de nuestras visiones, nuestra sensualidad. Todas estas articulaciones, usos y escenarios de la danza son competencia de la política. (Ministerio de Cultura, 2010).

La política para las artes del Ministerio de Cultura asume la formación artística como su eje fundamental, como garantía para la democratización de las prácticas y el fomento a su competitividad. Frente este objetivo, reconociendo la dimensión cultural de la danza y el estado actual de esta práctica, la política para la danza recoge el objetivo de ampliar la base social del arte, pero redefine su enfoque ocupándose de manera prioritaria del fortalecimiento de las organizaciones y agentes del sector. Las acciones de formación que se desarrollen serán orientadas tanto a públicos como a intérpretes, formadores, creadores, productores, gestores. (Ministerio de Cultura, 2010).

El Plan Nacional de Danza tiene su marco legal, en la Constitución Política de Colombia de 1991, artículos 7 y 8, en los que se establece que el Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la nación y determina como su obligación y de las personas proteger las riquezas culturales y naturales de la misma. (Ministerio de Cultura, 2010).

En la Ley General de Cultura 397 de 1997, la cual establece:

**Artículo 1:** “La cultura, en sus diversas manifestaciones, es fundamento de la nacionalidad y actividad propia de la sociedad colombiana en su conjunto, como proceso generado individual y colectivamente por los colombianos. Dichas manifestaciones constituyen parte integral de la identidad y la cultura colombianas. El Estado impulsará y estimulará los procesos, proyectos y actividades culturales en un marco de reconocimiento y respeto por la diversidad y variedad cultural de la Nación colombiana. El desarrollo económico y social deberá articularse

estrechamente con el desarrollo cultural, científico y tecnológico. El Plan Nacional de Desarrollo tendrá en cuenta el Plan Nacional de Cultura que formule el Gobierno. Los recursos públicos invertidos en actividades culturales tendrán, para todos los efectos legales, el carácter de gasto público social.”

**Artículo 2:** “Las funciones y los servicios del Estado en relación con la cultura se cumplirán en conformidad con lo dispuesto en el artículo anterior, teniendo en cuenta que el objetivo primordial de la política estatal sobre la materia son la preservación del Patrimonio Cultural de la Nación y el apoyo y el estímulo a las personas, comunidades e instituciones que desarrollen o promuevan las expresiones artísticas y culturales en los ámbitos locales, regionales y nacional.”

**Artículo 17:** “El Estado a través del Ministerio de Cultura y las entidades territoriales, fomentará las artes en todas sus expresiones y las demás manifestaciones simbólicas expresivas, como elementos del diálogo, el intercambio, la participación y como expresión libre y primordial del pensamiento del ser humano que construye en la convivencia pacífica.”

**Artículo 32:** “El Ministerio de Cultura, en coordinación con el Ministerio de Educación Nacional, definirá los criterios, requisitos y procedimientos y realizará las acciones pertinentes para reconocer el carácter del profesional titulado a los artistas que a la fecha de la aprobación de la presente ley, tengan la tarjeta profesional otorgada por el Ministerio de Educación Nacional, con base en el decreto 2166 de 1985”.

**Artículo 64:** “Corresponde al Ministerio de Cultura, la responsabilidad de orientar, coordinar y fomentar el desarrollo de la educación artística y cultural no formal como factor social, así como determinar las políticas, planes y estrategias para su desarrollo.”

**Artículo 70:** “Promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación y de la identidad nacional.”

El Plan Nacional de Danza desarrolla los principios y objetivos de política establecidos en el *Plan Nacional de Cultura 2001-2010, Hacia una ciudadanía democrática cultural* del que señalamos las prioridades en materia de participación del sector, diálogo intercultural y fomento al campo de la creación y memoria:

- a) Garantizar el derecho universal a la creación en condiciones de libertad, equidad y dignidad
- b) Reconocer y fortalecer la creación, la producción y la investigación en cultura.
- c) Propiciar procesos de formación que fomenten la creatividad y la apropiación creativa de las memorias.
- d) Garantizar la dignidad social y económica de los agentes del sector.
- e) Democratizar el disfrute y el goce creativo.

- f) Promover el uso creativo y la apropiación crítica de los lenguajes artísticos.
- g) Fomentar la apropiación creativa de las memorias. (Ministerio de Cultura, 2010).



### CAPITULO III

## LOS SIGNIFICADOS QUE TIENEN DE LA DANZA TRADICIONAL EN LOS INTEGRANTES DEL GRUPO ARTÍSTICO NUESTRA TIERRA DE LA CIUDAD DE POPAYÁN Y COMO ÉSTA PRÁCTICA CULTURAL FORTALECE EL PROYECTO DE VIDA DE LOS ARTISTAS.



Imagen 1. Grupo Artístico Nuestra Tierra. Fuente. Elaboración Propia. (2017).

El presente capítulo buscó comprender los significados de la danza tradicional en los integrantes del Grupo Artístico Nuestra Tierra de la ciudad de Popayán y como ésta práctica cultural fortalece el proyecto de vida de los artistas. Para lograr este objetivo se efectuaron entrevistas a diferentes actores que tienen una amplia trayectoria o su vinculación y experiencia es más reciente en el grupo artístico. En un primer momento en los entrevistados se abordó el significado que tiene la danza tradicional y sus diferencias con otros tipos de prácticas artísticas, las relaciones del Grupo Artístico Nuestra Tierra con las comunidades étnicas del Departamento y su acción de recuperación y preservación de las tradiciones culturales de estas poblaciones. Se pudo constatar que la memoria, la tradición, la re-creación y los procesos pedagógicos son elementos esenciales en la revitalización de la danza tradicional.

En un segundo momento, se buscó determinar en los entrevistados cómo la danza tradicional contribuye a su proyecto de vida. Indagación que permitió evidenciar que muchos de los artistas

plantean que la danza tradicional es una forma de vida, una profesión y una pasión que no sólo les ha permitido explorar su creatividad, también realizar una acción social en las poblaciones al recuperar las memorias, los ritmos y los movimientos tradicionales.

Uno de los propósitos del Grupo Artístico Nuestra Tierra es generar procesos de diálogo intercultural mediante la negociación cultural y el diálogo de saberes con el objetivo de generar representaciones o actos culturales, los que están ligados a las identidades locales, regionales y nacionales. En estas manifestaciones artísticas se gestan sentidos de pertenencia que se articulan a las prácticas culturales, así mismo, se reproducen diferentes significados y sentidos que tienen como base los contextos de las comunidades o poblaciones.

Las danzas tradicionales no solo están constituidas por lenguajes corporales, planimetrías, formas, ritmos y coreografías, igualmente, en ellas se encuentran discursos, relatos o historias que son representaciones del mundo y de posturas políticas, sociales, económicas y culturales.

La danza tradicional desde el Grupo Artístico no es concebida como piezas antiguas que deben ser conservadas en un museo, al contrario se entienden como prácticas que cambian con el tiempo y se adaptan a los gustos y problemas de hoy. Los lugares de enunciación o los contextos desde donde se re-crea la danza, articulan otros elementos que buscan acoger las demandas del público, lo que lleva a reconfigurar repertorios siguiendo cánones estéticos no propiamente esencialistas o costumbristas, ni mucho menos estáticos. Y es así que las danzas reconstruidas, re-interpretadas y re-creadas asumidas como auténticas entran en un proceso de reconfiguración que está pensado para re-interpretar y problematizar el mundo. Que nos llevan dentro de la investigación a categorizar nuestros hallazgos en dos líneas como son: Si no investigamos, que danzamos y vivir la danza.

### **3.1. Si no investigamos, que danzamos**

En la danza tradicional, como forma de espectáculo, se pueden identificar distintos elementos y actividades que permiten nombrarla como una celebración a la vida: 1) se haya la experiencia subjetiva del espectador partícipe singular, pero también partícipe de un público con intereses,

deseos, concepciones, sentimientos e identificaciones colectivas. 2) los artistas quienes al final se constituyen como partes de una entidad, de un grupo, colectivo u organización, se unen en una relación dialógica y en una práctica que es denominada como obra, esencia de la fiesta en la que el auditorio y el artista se comunican, se integran y se complementan en torno a la narración de una historia y una experiencia.

El espectáculo es una dimensión que puede alcanzar cualquier evento o acontecimiento que sea percibido u observado por fuera de la cotidianidad o de lo común. Desde esta perspectiva, situaciones y actos habituales que no se articulen dentro de las estructuras normativas, lógicas, espaciales y temporales acostumbradas por los seres humanos se les puede definir y entender como espectaculares. Las actividades, las acciones o los hechos que ocurren dentro las fronteras de lo fantástico a lo que la razón o los sentidos no dan sentido inmediato, es también algo espectacular.

El espectáculo organizado y pensado para fascinar o impresionar desde la belleza plástica o artística, demanda otras condiciones de preparación, de mística y de comunión o identificación con el público que se interactúa. La danza tradicional colombiana y caucana es concebida como un espectáculo y una práctica intercultural que manifiesta, re-interpreta<sup>4</sup> y re-crea<sup>5</sup>, (dentro de la diversidad coreografías, movimientos, formas y ritmos), memorias, historias, concepciones de mundo pertenecientes a diferentes comunidades étnicas rurales y urbanas.

*Cuando hablo de crear me refiero a que las cosas se inventan, pero en este mundo ya todo está inventado, cuando digo recrear me refiero a tomar lo que está creado y formar otra coreografía, teniendo en cuenta la esencia de la región y el ritmo. (Entrevista Número 1 2017).*

La danza tradicional escénica que realiza el Grupo Artístico Nuestra Tierra está mediada por la investigación, acción que les puede llevar a aprender directamente de la comunidad no solamente los elementos básicos que la componen (ritmo, el paso, paso de rutina, paso

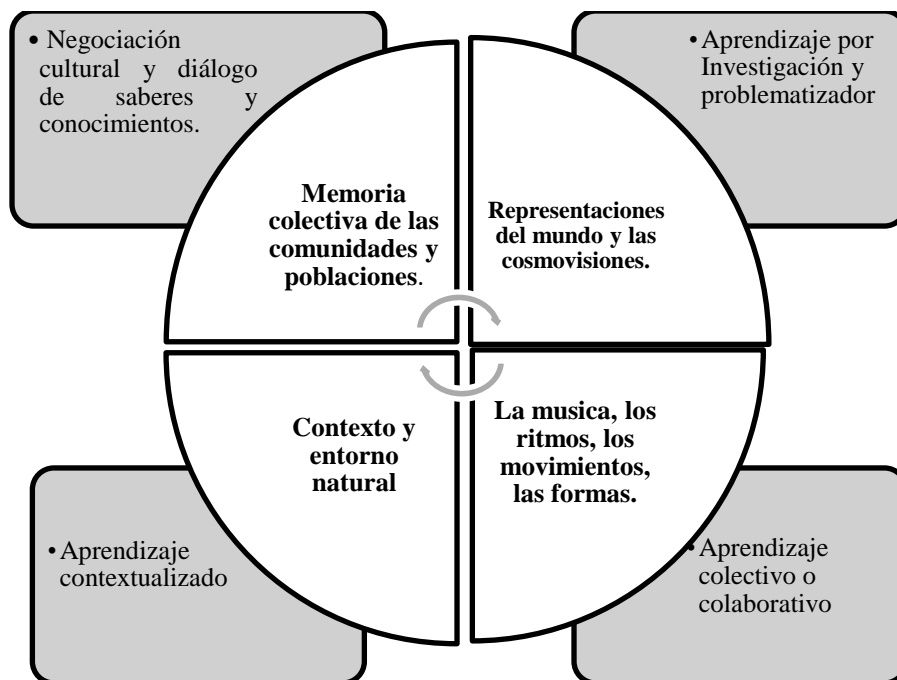
---

<sup>4</sup> Re-interpretar: para el Grupo Artístico Nuestra Tierra es reconstruir la memoria y el relato junto a las comunidades o poblaciones, integrándoles nuevos significados y sentidos acordes las problemáticas, conflictos o visiones de mundo actuales.

<sup>5</sup> Re-crear: para el Grupo Artístico Nuestra Tierra representar en un escenario las historias y los relatos con los nuevos significados y sentidos acordes las problemáticas, conflictos o visiones de mundo actuales ante el público con el fin de fomentar sentidos críticos, así como la valoración, la pertenencia y la identidad.

complementario, el vestuario), sino también sus significados culturales, políticos, económicos, ambientales, sociales y cosmogónicos. Sin embargo, muchos bailes típicos, festivos y rituales pueden haber desaparecido o modificado, entonces la investigación indaga en la memoria colectiva para reconstruirlos, re-interpretarlos, re-crearlos, coreografiarlos y representarlos. En efecto, los investigadores dancísticos re-construyen con la comunidad o la población los elementos característicos, los sistematizan en planimetrías creando nuevos sentidos que conjugan lo autóctono con la visión de mundo de los artistas a través de aprendizajes que están mediados por la negociación cultural, el diálogo de saberes y la interculturalidad.

*Sí se hace trabajo de campo. Nosotros inconscientemente y luego conscientemente logramos entender que si no investigamos, qué danzamos. La investigación se halla en varios niveles, hay una investigación la cual se realiza en el propio proceso del movimiento danzado, una segunda en el propio proceso de construcción de una puesta en escena, una tercera en el proceso de indagación del propio cuerpo, con un tema a desarrollar, con una puesta en escena de la danza, con un movimiento, una construcción coreográfica, pero también cuando se cuenta una historia, cuando se estructura una propuesta de composición escénica para la danza uno tiene que partir de algo conocido, de un saber en qué inspirarse, [...] Y creo que es la realidad misma y la dinámica social, cultural, política y la necesidad de indagar cada vez más y profundizar para saber cuál es la esencia de la sabiduría de los pueblos, situación que me ha llevado en particular a mí como director a la música en diferentes escenarios y comunidades, y desde este punto de vista entiendo por qué la danza juega un papel tan importante y cohesionador es sus realidades festivas, de asistencia y dignificación como pueblo. Entonces siempre se ha hecho trabajo de campo y se ha enfatizado mucho más cuando en el grupo ha habido pensamientos diversos que han confluído, que es necesario, que es profundamente enriquecedor y vital y además argumentativo, el hecho de que nosotros nos preocupemos y trabajemos por las comunidades y nos alimentemos de esa sabiduría popular. (Entrevista Número 2, 2017).*



**Gráfico 2. Re-creación de una danza tradicional en el Grupo Artístico Nuestra Tierra.**  
**Fuente: Elaboración Propia 2017.**

El Grupo Artístico Nuestra Tierra efectúa el proceso de re-creación de una danza a partir de la pregunta ¿Qué se desea expresar, contar, describir, a través del lenguaje corporal? (Aprendizaje problematizador). Y luego una vez elegido el tema, los integrantes consultan diferentes fuentes documentales, virtuales y audiovisuales. No obstante, recuperar la tradición oral y el trabajo de campo son las actividades de indagación de preferencia, ya que ayudan a reconstruir la memoria y la historia desde la propia experiencia y visión de mundo de los creadores de la práctica sociocultural. (Aprendizaje contextualizado y por investigación). La relación con la comunidad o población y los investigadores dancísticos se realiza a partir de la observación participante, la negociación cultural y el diálogo de saberes y conocimientos, por último, se sistematizan y re-interpretan los relatos (producción de saber y conocimiento a partir de la práctica con el fin de volver a ella y transformarla) creándose planimetrías y luego coreografías que serán representadas en un escenario (mimesis de mundo) ante un público.

*Independientemente el tipo de danza que tu hagas, sea contemporánea, sea tradicional, sea diferente, aunque la danza es una sola pero hay muchas variables*

*que serían los ritmos y ese tipo de procesos, es importante conocer por qué se hacen este tipo de movimientos danzarios; el por qué tener un paso básico, una estructura coreográfica, el por qué tiene un tema, un simbolismo que presente esa danza; uno no puede bailar por bailar, porque en la danza, eso es lo que se exige; bailar por bailar no tiene un significado para nadie, solamente para ti quien eres la persona que lo conoce. Mientras que en el proceso de la danza, es el proceso y el saber de un pueblo e independientemente sea actual o antiguo, es poder conocer el trasfondo del por qué se hace esto. Es como todo, tú no comes por comer, no bebes agua por beber; siempre hay un significado detrás de todo ese proceso. (Entrevista Número 3, 2017).*

En esta práctica artística es necesario reconstruir la historia y el sentido de mundo para luego festejarlos o conmemorarlos. Es por este motivo que es importante el trabajo de campo para sentir el acto cultural y artístico como propio, para luego re-crearlo y re-interpretarlo en otro momento en el escenario, es decir, es relevante producir un sentido de pertenencia y de identidad con la danza en el grupo artístico para luego comunicarlo y hacer vivir esta experiencia al público.

*Sí, estuve en una investigación de campo en el Patía y Buenaventura, sobre El Chigualo. Partimos de la búsqueda de sabedores del tema, uno de ellos, vino a la ciudad y dio talleres donde hablaba de la historia del Chigualo, el paso básico, el uso del pañuelo, las cruzadas, el ritual a tener en cuenta para no distorsionar la danza. En sí, este baile lo que representa es la tradición que se tiene al despedir un angelito, un niño que no nace. Se basa en la muerte de un niño afro, un niño que no nace, hacen un ritual donde no se muestra tristeza sino alegría, juegan, bailan y los músicos tocan de forma permanente hasta el día siguiente. (Entrevista Número 4, 2017).*

Las técnicas de investigación que se utilizan deben adecuarse al contexto, por ejemplo en algunos lugares es preferible utilizar la entrevista semiestructurada y en otros la observación participante.

*¿Cómo se aprende y enseña el Río Blanqueño? Fuimos a la comunidad indígena y ellos tenían una fiesta, nos incluimos en ella para aprender el paso; al estar con ellos vimos el vestuario, la mochila, el tipo de instrumentos musicales, observamos las actitudes, la timidez de las mujeres para salir a bailar, todo lo cual posteriormente tuvimos en cuenta para hacer el montaje de nuestra danza. ¿Qué historia narra el Río Blanqueño? El proceso de enamoramiento, cómo el muchacho mira a la indígena y ella poco a poco le va haciendo caso. Cuando la mujer teje su mochila y se la coloca al muchacho, muestra que lo acepta, pero cuando ella teje y*

*le pone la ruana, es cuando lo acepta seriamente e inician una relación. (Entrevista Número 5, 2017)*

En este sentido, no se trata de una simple repetición, al contrario, es un *performance* que propone nuevas significaciones y sentidos en la historia narradas a través del cuerpo, acción que recupera valores y tradiciones a través de una comunión de celebración o de conmemoración. La interculturalidad se hace presente en la danza a través de:

1. La Relacionalidad: es el vínculo, la unión, la comunión e interconexión entre todos los elementos que conforman la totalidad del relato que narra la comunidad. Aquí están todos los seres vivos y lo inanimado, los que se autocomplementan, se relacionan y autorregulan, lo cual debe ser representado a través de la manifestación artística en el escenario. (Estermann, 1998).
2. La correspondencia: los distintos aspectos o componentes de la realidad se corresponden de una manera armoniosa. Son nexos relacionales de tipo cualitativo, simbólico, celebrativo, ritual y afectivo que se deben expresar en la danza tradicional. (Estermann, 1998). Apunta a la existencia de una red de relacionales, una correlación entre lo cósmico y lo humano y lo extrahumano; lo orgánico y lo inorgánico; la vida y la muerte, lo bueno y lo malo, lo divino y lo humano, etc. (Walsh, 2009).
3. La complementariedad, da especificidad a los anteriores. Ningún ente, acción o acontecimiento existe aislado o por sí mismo, sino que coexiste con su complemento específico. Todas las formas y seres vivos se complementan y son necesarios para la afirmación de la entidad superior e integral. (Estermann, 1998). En la danza se genera a partir de la relación con la comunidad y los espectadores, de esta forma se busca crear un vínculo con los relatos y significaciones representados.
4. La reciprocidad: es la expresión pragmática de la correspondencia y la complementariedad. Plantea que todos los tipos de relaciones humanas están mediadas por la naturaleza. Prima entonces la ética con sus dimensiones cósmicas y humanas, en equilibrio o armonía. (Estermann, 1998). Los contextos, los territorios, los entornos naturales son mediadores de los relatos que son construidos a partir del vínculo entre comunidad, grupo artístico y espectadores.

El vínculo celebrativo o conmemorativo se hace presente o se manifiesta en la medida en que la danza es capaz de captar, atraer e involucrar al público al escenario, logrando que de esta manera que todos los actores se comprometan y vivan un acto de reconocimiento de sí mismos, del contexto, de su cultura, produciéndose a la vez, sentidos de pertenencia e identificación con lo representado. Sin embargo, esta conexión solo existe en un tiempo, el tiempo virtual que

propone el acto artístico en el cual no sólo se propone entretener, sino también comunicar y enseñar una parte de la visión de mundo de una población o comunidad.

Lo tradicional de la danza no puede ser entendido como una permanencia fija y arcaica, al contrario es un conjunto de bienes culturales, prácticas, hábitos, costumbres, de uso consuetudinario (que no pueden medirse en el tiempo y no se pueden encontrar en el principio de una práctica), que hacen parte de la identidad y de la cosmovisión de una comunidad o población. Las tradiciones se fortalecen con la repetición o en el ritual y se enseña de generación en generación, perpetuándose en gran parte por medio de la transmisión oral, con su repertorio de anécdotas y de ejemplos narrativos. Es también un campo de cambio y de contienda, es un lugar donde se producen significaciones, representaciones, conflictos, se exige la atención a los intereses propios, se hacen reclamaciones y se resiste a la sujeción y la dominación que desean ejercer otros grupos a través de la violencia simbólica y física. En este sentido, a través de la danza tradicional no sólo se fortalecen la pertenencia y la identidad, se reivindica el derecho a pensar y vivir libremente.

*La danza tradicional se origina en la comunidad y es un tratado cultural. Es la base desde donde uno puede reinterpretar, ya que se usa la base tradicional y se aplican elementos de la danza universal como: las técnicas contemporáneas, la danza afro, danzas asiáticas, rusas, francesas, técnicas individuales, experimentales. La diferencia entonces es, que como bailarines folklóricos tomamos estas bases y las re interpretamos, ajustándolas con las diferentes técnicas mencionadas. (Entrevista Número 6, 2017)*

Las danzas tradicionales narran historias y reflejan el sentido de mundo, los mitos y rituales de una comunidad. Existen de esta forma danzas que describen el laboreo que representan el trabajo de los campesinos; de galanteo o enamoramiento como la cumbia y el bambuco; está la danza ritual por ejemplo de los indígenas que sirve para la preparación de la tierra y las semillas para el cultivo, donde se pide a los ancestros una buena cosecha (el sakhelu de la comunidad indígena Nasa), o en las comunidades afrocolombianas el bullerengue o el currulao; danzas eróticas como el mapalé y la puya en la costa atlántica, o el abozao en el pacífico. Existen igualmente danzas cortesanías, de muerte, de duelo o coreografías lúdicas.



*Yo creo que es una combinación de todas las danzas. Nosotros buscamos historias que nos conmuevan, temas que detonen en cada uno de nosotros eso que es esencial. Temas que nos permitan experimentar permanentemente tanto a nivel del movimiento como a nivel de la música y a nivel de la historia misma. Pero siempre nos hemos ido por la ritualidad, por aquellas danzas que son rituales como las danzas del enamoramiento, danzas de muerte, entendida la muerte como un fenómeno cultural de vida de las comunidades y que marcan patrones de comportamiento, pero en general temas más que individuales, colectivos de comunidades para posibilitar también en la puesta en escena la composición de ese juego de individuos frente al colectivo. Los temas son muy variados; recuerdo que los primeros años eran temas políticos de lucha social, de lucha revolucionaria en escena; nosotros queríamos en escena transformar el mundo. Luego ya vimos que eso era una utopía, pero la utopía la transformamos en la realidad en el sentido de la búsqueda permanente, de eso que nos puede transformar en sujetos constructores y en sujetos políticos, en sujetos culturales, reproductores de la misma cultura porque somos eso permanentemente, pero también creadores; entonces siempre se buscan temáticas que tengan una esencia fundamental en la vida, ósea que lleve a la conexión del hombre con lo que lo rodea, con la naturaleza, con las cosmovisiones, con las prácticas comunitarias y además desde donde podamos explorar desde nuestros cuerpos desde nuestros pensamientos, desde nuestras realidades mucho más allá del nivel en que estábamos, temáticas que nos permitan mayores exigencias en el trabajo corporal, en la puesta en escena, en el trabajo danzado, en el trabajo musical, en el trabajo de composición. (Entrevista Número 3, 2017).*

La danza tradicional toma elementos del teatro para narrar, recrear y contextualizar la representación, del mismo modo extrae algunas herramientas de la escenografía, la luz y la música para enriquecer la puesta en escena. No obstante, es importante que los artistas se aproximen a las sensaciones, los sentimientos, los significados y los sentidos de mundos de la población y de los territorios de donde se originan las obras, situación para la cual debe tener una formación investigativa. de técnicas de movimiento. experiencia de trabajo de campo, que al mismo tie

La formación del danzante tiene varias fases: 1) primero aprende y forma su cuerpo con las técnicas de movimiento que le permitan representar y expresar los sentidos y sentimientos de la obra artística. 2) Adquiere una formación teórica, práctica e investigativa que le ayuda a apropiarse de las experiencias expresivas, las cosmovisiones y las visiones de mundo y 3) debe integrarse y relacionarse con el grupo a través de un aprendizaje colaborativo, actividad que es esencial en la construcción y representación del acto artístico y cultural.

*Primero hay que tener gusto para aprender a bailar la danza en el grupo. Y segundo es tener esa perspicacia, esa habilidad de saber escuchar porque tenemos un director que es una persona creativa, una persona que primero estudia antes de llevar una puesta en escena. Él siempre está creando y buscando elementos que apoyen la danza, pero también en un contexto más dinámico y moderno. Así, es como se aprende en el grupo Nuestra Tierra, por eso uno siempre tiene que estar piloso, atento al trabajo que se va a plantear y sobre todo ser creativo, porque si algo aprendí en Nuestra Tierra, la posibilidad que le abre a uno es proponer, apoyar los procesos que se están haciendo en el grupo en la parte de la danza. Y eso hace parte de un elemento esencial para que sea diferencial y mucho más bello y atractivo para un público. (Entrevista Número 3, 2017).*

El Grupo Artístico Nuestra Tierra forman a sus integrantes en técnicas corporales que es necesario sean mecanizadas de tal forma que la atención del danzante no gire sobre la ejecución motriz, sino en el goce y en el significado y sentido de la danza; todo esto con el objetivo de lograr una expresión, una comunicación y una empatía con el público.

*Siempre es un proceso que incluyen los tres aspectos que les he mencionado aquí en el tema de la exploración, de la experimentación y la creación. Entonces el proceso de montaje, es un proceso que va de lo inexistente a lo existente, de lo no creado a lo creado, de lo pequeño a lo grande, de simple a lo complejo; pero siempre en esos tres elementos de exploración, experimentación y creación siempre es una búsqueda permanente, entonces el método de montaje nuestro, es el método de la búsqueda permanente de la estructura, de la línea que le dé desarrollo a la idea central donde se conjugan los elementos del cuerpo, los elementos del pensamiento, elementos de emoción, elementos del espíritu, incluso elementos que no están presentes en un comienzo y luego van saliendo a través de la exploración y la experimentación. [...] El último la creación, aquí es cuando detona la imaginación, los talentos que están dormidos que van surgiendo en la medida en que uno propone una línea para que cada uno se afecte en el proceso, es un proceso de composición que afecta a cada uno y lo afecta en la medida que tiene que partir de que estamos en un nivel y tenemos que llegar a otro, no podemos partir de un nivel y pasando por todos estos procesos mencionados no avancemos. Tenemos que crecer, pero al final en la composición ser muy claros en que queremos decirlo y cómo queremos decirlo. Entonces la composición coreográfica, escénica tiene que entrar con las leyes propias de la danza, de la creación escénica; hay también trabajo personal, roles asignados, trabajo colectivo, talleres de experimentación, talleres de búsqueda de mayor sensibilidad, de fortalecimiento de cohesión de grupo, de catarsis, todo en central de talleres experimentales y exploratorios, y al final llegamos a un proceso de creación en donde se busca siempre que la imaginación de cada uno esté al borde de lo máximo para que aporte a esa construcción colectiva que hablaba al*

*comienzo y que al final cada uno sienta que ha aportado un pedazo en el producto final. (Entrevista Número 3, 2017).*

### **3.2. Vivir la danza**

Entre las motivaciones que se tienen para practicar la danza tradicional está la capacidad que tiene este arte de utilizar y unir el movimiento generado por el cuerpo para poder expresar concepciones políticas, sociales, culturales, económicas, además de sentimientos y sentidos de mundo. El lenguaje corporal, permite comunicar ideas, opiniones, conocimientos o pensamientos que en muchas ocasiones no se pueden transmitir o revelar por medio de la oralidad o la escritura.

*La danza en mi vida lo es todo. Yo pienso que hay un antes y un después en la danza, porque si no hubiera sido por ella yo hubiera sido un médico tendría otra profesión. La danza me trajo esa parte humana, ese respeto hacia mí y hacia los demás. En la parte social poder conocer otro tipo de personas, conocer otros tipos de pensamientos, respetar al otro y sus diferencias. Eso es lo que ha hecho la danza, me ha dado todo, es mi proyecto de vida. Quiero vivir y morir en un escenario. Es algo único. La danza no sólo te mueve corporalmente, sino espiritualmente y mentalmente; te da elementos para crecer, para creer y para respetar todo tipo de pensamientos y sobre todo para ser diferente, para aportar al país, para aportarle a tu comunidad para aportarle a tu gente. Pienso que nadie se va a cansar de bailar porque es algo único; con la danza eres tú, siempre vas a empezar lo que tú quieres ser. No van a conocer a un Julián en un escenario diferente; siempre va a ser el mismo, con la misma fuerza con el mismo entusiasmo porque eso lo hace a uno. El que siente esto y lo ama lo expresa en un escenario, lo expresa bailando. (Entrevista Número 3, 2017).*

Algunos de los integrantes del Grupo Artístico Nuestra Tierra están o han efectuado otras carreras diferentes o relacionadas a la danza, logrando de esta forma cubrir algunas de sus necesidades, no obstante, es en el arte coreográfico que encontraron la autorrealización e independencia, y ahora se proyectan hacia lo que pueden aportar con la danza tradicional en el Cauca y en Colombia.

*Un día me hicieron la pregunta de por qué quería involucrar la danza en mi proceso como artista, a lo que respondí que la danza me ha dado más, ya que como artista plástico aún no tengo un camino recorrido. Durante mi carrera universitaria, me sentí más cómodo haciendo danza, que con las artes plásticas. Así que mi proyecto de vida va más enfocado a la danza y mi gran sueño es hacer la carrera en danza.*

*Me gustaría crear una fundación que apoye y construya danza con chicos discapacitados. (Entrevista Número 6, 2017).*

La mayoría de los entrevistados encontraron en la danza estabilidad y seguridad, de esta forma entraron a este mundo artístico y decidieron quedarse. El arte corporal les permitió obtener disciplina, persistencia, responsabilidad, integridad, colaboración y trabajo en equipo, cultura del esfuerzo, superación, motivación, respeto, pasión, honestidad, excelencia, compromiso, ética, transparencia y liderazgo, este desarrollo humano se produce a través de las relaciones con otras representaciones, saberes y conocimientos de mundo por medio de las comunidades y poblaciones y la preparación de los actos artísticos y culturales, debido a que éstos establecen una conexión entre cuerpo y mente generando un cambio interno en los seres humanos. En este sentido la sensibilización corporal, autoconocimiento y el reconocimiento de los otros, son los aprendizajes que producen esta transformación individual y colectiva.

*Ha tenido incidencia positiva en mi vida, me ha enseñado a ver el mundo desde otras perspectivas. Cuando no hacía danza, me parecía algo muy simple y sencillo de hacer, una vez vivida la experiencia, comprendo lo complejo que es transmitir mediante el cuerpo lo que estás sintiendo, he aprendido a vivir la danza, para poderla expresar a otras personas. [...] En mi vida hay música constantemente, y tenemos conexión permanente con mi madre hablando y recordando pasos de danzas. El pertenecer al grupo, me ha forjado disciplina, responsabilidad, gran compromiso, ganas de estar constantemente creando nuevos pasos y mejorando lo que hacemos. (Entrevista Número 4, 2017).*

Se pudo encontrar que la incompreensión que existe por parte de la sociedad con respecto a la danza como profesión es el obstáculo más significativo que enfrentan los danzantes y, es a partir de estos últimos con sus obras que se debe dar rango y trascendencia a la danza.

Dentro de las dificultades que se tiene para concebir la danza tradicional como un proyecto de vida, está la de estereotiparla o denominarla como un pasatiempo o entretenimiento y no como una disciplina y profesión. Esta perspectiva negativa sobre el arte empieza a inculcarse e imponerse desde las instituciones educativas, por lo general las clases de artística son materias de “relleno” al interior de los currículos, algunas veces plantean a la música y la pintura como complementarias y posibles ocupaciones, pero esto no sucede con la danza, además en estos establecimientos educativos no se realizan buenas orientaciones vocacionales a los estudiantes.

Esta situación pasa regularmente en la gran mayoría de escuelas y colegios y por esta razón es que no se considera a la danza como una carrera seria, a esta problemática se le suma la falta de Universidades o Instituciones que formen para el aprendizaje de esta disciplina y profesión. Por otro lado, está la amenaza de pérdida por la llegada de otros ritmos o lenguajes corporales más globales o actuales y por anquilosamiento de la danza tradicional.

*Actualmente no se presta la atención necesaria a la danza tradicional, ya se tienen en cuenta otros bailes como, por ejemplo, la danza urbana o la salsa. En cuanto a las amenazas es que se va a perder si las personas que supuestamente hacen danza tradicional no cambian la idea de llevarle a un público moderno y nuevo. Y qué pasa con esto. Eso sería empezar a proponer formas de expresar la danza tradicional, de hacerse unas propuestas coreográficas diferenciales donde pueda llegarle a los niños y los jóvenes que van a llevar ese proceso no lo pierdan Buscar elementos afianzadores para que estos jóvenes puedan aportarle y puedan aprovechar la danza tradicional. Otra amenaza es cambiar es dejarse cambiar las ideas y que te tapen los ojos porque los seres humanos pensamos que lo que nosotros decimos es la última palabra y no nos damos cuenta de que si escuchamos y aprendemos del otro eso nos va ayudar hacer cambios significativos no sólo en nuestras vidas, sino en las vida de las demás personas que nos rodean. (Entrevista Número 3, 2017).*

Los prejuicios son también obstáculos para la práctica de la danza sobre todo lo que se imponen por parte de la sociedad al género masculino. Por ejemplo, “afirmar que todos los hombres que son danzantes son homosexuales y que las mujeres solo realizan danza erótica”. En un país que todavía tiene problemáticas de discriminación, exclusión, patriarcalismo o “machismo”, todavía se relacionan y se estereotipan, equivocadamente, géneros y orientaciones sexuales con diferentes prácticas sociales, sin llegar analizar críticamente el origen de estas ideas.<sup>6</sup>

Otro aspecto que imposibilita comprender a la danza como un proyecto de vida es la falta de investigación y de rigurosidad de sus practicantes, uno de los motivos es que algunos bailarines o

---

<sup>6</sup> Ignacio Martín-Baró, (2010) plantea que los estereotipos pueden considerarse como un tipo especial de teoría implícita de la personalidad que se relaciona con todo un grupo o escuetamente se les puede definir como “imágenes dentro de nuestra cabeza”. El proceso incluye el siguiente razonamiento, se asigna una idea que no corresponde a la realidad de una persona o grupo particular (por ejemplo, uso de términos peyorativo con base en su apariencia física). También puede darse la situación en la cual se tenga la creencia de que todos los miembros de un grupo comparten ciertas características. En resumen, son una forma común de percepción interpersonal que utiliza categorías simplificadas, por lo general cargadas con una buena dosis emotiva de carácter peyorativo o negativo. (Martín, 2010).

danzantes se niegan a la teoría y eligen quedarse solo con su experiencia o empirismo. Así, se requiere de actividades de formación teórica-práctica que ayuden a que los grupos artísticos y sus integrantes a entender y practicar mejor esta carrera profesional.

Los contextos educativos y familiares influenciaron en gran medida el proyecto de vida de los bailarines, ya que en algunas instituciones educativas se organizaban grupos de danza efímeros con el fin de realizar una presentación esporádica durante una festividad o conmemoración. Igualmente, a través de familiares y amigos conocieron y empezaron a practicar la danza. Los primeros acercamientos a las coreografías artísticas dejaron buenos recuerdos e impresiones que luego se convirtieron en una actitud vocacional hacia el aprendizaje de esta disciplina.

*Mi primera experiencia en danza fue con mi hermana mayor, que siempre me motivo a meterme en la parte folklórica. En el Colegio Madre Laura nos enseñaban danza, principalmente Cumbia; en el Colegio Hogar hubo un concurso y lo ganamos, yo estaba de primera y en la parte inicial del baile por los nervios me quedé quieta, pero en la segunda bailé. (Entrevista Número 1, 2017).*

Otros acercamientos a la danza se dan por la necesidad de relacionarse y comunicarse con los otros:

*Mi experiencia con la danza siempre fue tardía debido a que yo no fui hijo de bailarines profesionales que me inculcaron desde niño el arte, reflexionamiento y el movimiento danzado o de la danza de cualquier tipo de género. Ni soy hijo de artistas que me inculcaron el amor por el arte desde niño, ni me matricularon en academias o en institutos de formación. Mi acercamiento en mi proximidad a la danza como expresión humana básicamente se da cuando yo era joven; uno, por la necesidad de relacionarme con los otros compañeros con los que compartía mi juventud, yo diría doce, trece, catorce años; dos, con el deseo de aprender a bailar y enamorar en las fiestas, pero nunca en acercamiento inicial a la danza con el deseo que ese sería mi campo de acción ¿cómo diría?, mi dedicación de por vida. (Entrevista Número 2, 2017)*

Retomando lo anteriormente planteado, se puede decir que el estudio y la práctica de la danza tradicional es un proyecto de vida debido a que se realizan aprendizajes que son importantes para la ejecución de diferentes labores, la danza es una profesión que si se realiza con disciplina, dedicación y constancia puede generar distintas gratificaciones. No obstante, la danza tiene un

bajo nivel de desarrollo en nuestro país, hace falta apoyo económico y de formación que ayude a que este arte y ocupación no desaparezca.

Las instituciones educativas cumplen un rol fundamental en el desarrollo de la danza en Colombia, las que deben cambiar la concepción de pasatiempo o entretenimiento de esta disciplina artística. Al contrario, es necesario que la incluyan en la estructura curricular y además, generen los tiempos y los espacios propicios para su práctica. En las universidades es importante que se creen las carreras de danza con diferentes énfasis y se transforme la tendencia de utilizar sólo el baile como algo recreativo o como una materia opcional.

La danza tradicional es una forma de narrar esa memoria colectiva e histórica que tienen las localidades y las regiones, en ella se encuentran diferentes significaciones, representaciones y relatos que son parte de la vida cotidiana y de la cosmogonía de las comunidades y los pueblos. Los grupos artísticos como Nuestra Tierra son ejemplos del respeto y tolerancia hacia la diversidad y la heterogeneidad, de disciplina, dedicación y compromiso, valores que se deben tener, enseñar y practicar tanto en la ejecución de una labor como en las relaciones humanas.

## CONCLUSIONES

Para el Grupo Artístico Nuestra Tierra en la danza tradicional es necesario reconstruir la historia y el sentido de mundo para luego festejarlos o conmemorarlos. Es por este motivo que es importante la investigación para sentir el acto cultural y artístico como propio, para luego recrearlo y re-interpretarlo en otro momento en el escenario, es decir, es relevante producir un sentido de pertenencia y de identidad con la danza en el grupo artístico para luego comunicarlo y hacer vivir esta experiencia al público. La gran diferencia de la danza tradicional con otras expresiones artísticas u otras danzas, está en los procesos de intercambio, diálogo y negociación cultural con las comunidades étnicas, desde esta perspectiva, se genera un aprendizaje intercultural donde prima formas de relación, comunicación y aprendizaje permanentes entre personas, grupos, conocimientos, valores, tradiciones, lógicas y racionalidades distintas, orientados a producir, construir y propiciar respeto mutuo, y un desarrollo pleno de las capacidades de los individuos y colectivos, por encima de sus diferencias culturales y sociales.

La danza tradicional hay que vivirla, apropiarla, sentí-pensarla, es por este motivo, que los artistas del Grupo Artístico Nuestra Tierra la hacen parte de su proyecto de vida. Para ellos y ellas es una profesión, es un arte, una actividad que esta mediada por la investigación, la interculturalidad y la sistematización como producción de saber y conocimiento, acción que se debe efectuar a partir de una praxis, una combinación entre teoría, práctica y diálogo permanente con las comunidades.

La Danza tradicional no puede ser entendida como una permanencia fija y arcaica, al contrario es un conjunto de bienes culturales, prácticas, hábitos, costumbres, de uso consuetudinario (que no pueden medirse en el tiempo y no se pueden encontrar en el principio de una práctica), que hacen parte de la identidad y de la cosmovisión de una comunidad o población, elementos identitarios que son expresados a través del lenguaje corporal y de la música. Las tradiciones se fortalecen con la repetición o en el ritual y se enseña de generación en generación, perpetuándose en gran parte por medio de la oralidad. Es también un campo de cambio y de contienda, es un lugar donde se producen significaciones, representaciones, conflictos, se exige la atención a los intereses propios, se hacen reclamaciones y se resiste a la



sujeción y la dominación que desean ejercer otros grupos a través de la violencia simbólica y física. En este sentido, a través de la danza tradicional no sólo se fortalecen la pertenencia y la identidad, se reivindica el derecho a pensar y vivir libremente.

La danza tradicional es una postura política y es un ejercicio de reconstrucción o recuperación de relatos y memorias, personales, familiares, comunitarias o colectivas, es en estos lugares de enunciación donde nacen los sentidos de lo tradicional. La danza no es sólo la ejecución de un movimiento en escena, es un acto de comprensión de las personas que se están interpretando, de las experiencias vividas, sus significaciones, visiones de mundo, donde es necesario tener en cuenta los contextos en los cuales surgió la obra.

En esta disciplina artística se conjugan distintos aprendizajes el aprendizaje por investigación, el colaborativo o colectivo, problematizador, contextualizado, la negociación cultural y el diálogo de saberes y conocimientos y el proyecto de vida. Todos ellos se implican en la formación de los integrantes y se articulan en re-creación de una obra. Esta situación se genera por el hecho de unir cuerpo y memoria, lo cual hace que las prácticas artísticas sean significativas, elementos que pueden ser replicados en otras formas de educación formal y no formal. Así, el aprendizaje significativo que surge a través de lo artístico y estético está constituido por experiencias vivenciales y cotidianidades que sirven para interpretar y cambiar los entornos a partir de estrategias de sistematización, entendidas como un proceso de creación participativa de conocimientos y saberes teóricos y prácticos, desde y acerca de las prácticas sociales, acciones que tienen como finalidad contribuir a la transformación de las personas y sus contextos, a través de procesos reflexivos y emancipatorios.

Entre las motivaciones que se tienen para practicar la danza tradicional está la capacidad que tiene este arte de utilizar y unir el movimiento generado por el cuerpo para poder expresar concepciones políticas, sociales, culturales, económicas, además de sentimientos y sentidos de mundo. El lenguaje corporal, permite comunicar ideas, opiniones, conocimientos o pensamientos que en muchas ocasiones no se pueden transmitir o revelar por medio de la oralidad o la escritura.

La danza tradicional ofrece a sus practicantes estabilidad y seguridad y les permite obtener diferentes valores que contribuyen a su desarrollo humano, aprendizajes que se producen a través

de las relaciones con otras representaciones, saberes y conocimientos de mundo por medio de las comunidades y poblaciones y la preparación de los actos artísticos y culturales, debido a que ésta práctica artística establece una conexión entre cuerpo y mente generando un cambio interno en los seres humanos. En este sentido la sensibilización corporal, autoconocimiento y el reconocimiento de los otros, son los aprendizajes que producen esta transformación individual y colectiva.

Se pudo encontrar que la incompreensión que existe por parte de la sociedad con respecto a la danza como profesión es el obstáculo más significativo que enfrentan los danzantes y, es a partir de estos últimos con sus obras que se debe dar rango y trascendencia a esta disciplina y carrera. Dentro de las dificultades que se tiene para concebir la danza tradicional como un proyecto de vida, está la de estereotiparla o denominarla como un pasatiempo o entretenimiento y no como una disciplina y profesión no solamente en la ciudadanía, sino también en las instituciones educativas y universitarias. Los estereotipos y los prejuicios son otras de las problemáticas que afectan el desarrollo de las manifestaciones artísticas en Colombia.

Otro aspecto que imposibilita comprender a la danza como un proyecto de vida es la falta de investigación y de rigurosidad de algunos de sus practicantes, uno de los motivos es que algunos bailarines o danzantes se niegan a la teoría y eligen quedarse sólo con su experiencia o empirismo. De esta manera, se requiere de actividades de formación teórico-práctica que ayuden a que los grupos artísticos y sus integrantes entiendan y practiquen mejor esta carrera profesional.

A pesar de estas problemáticas el estudio de la práctica de la danza tradicional y su contribución al proyecto de vida es importante porque determina sus propios aprendizajes, los que son importantes para la ejecución de diferentes labores no solamente referidas al arte; también la danza es una profesión que si se realiza con disciplina, dedicación y constancia puede generar distintas gratificaciones. La danza en Colombia tiene un bajo nivel de desarrollo, en este sentido hace falta apoyo económico y de formación que ayude a que este arte y ocupación no desaparezca, igualmente es necesario que esta manifestación no siga siendo considerada simplemente como un pasatiempo o un entretenimiento.

## Recomendaciones

1. Es importante seguir realizando estudios o investigaciones sobre los grupos artísticos de danza y sus prácticas de formación en las localidades y regiones.
2. Analizar el papel que puede cumplir la danza en la formación y proyección de estudiantes en las diferentes instituciones educativas básicas y universitarias.
3. En las instituciones educativas se debe incluir la danza en la estructura curricular y además, es importante generar los tiempos y los espacios propicios para su práctica. En las universidades es importante que se creen las carreras de danza con diferentes énfasis que aporten al proyecto de vida y se transforme la tendencia de utilizar sólo el baile como algo recreativo o como una materia opcional.
4. Indagar sobre las diferentes carreras o profesiones de danza en Colombia, sus estructuras curriculares y procesos de enseñanza-aprendizaje-evaluación.
5. Consolidar a los grupos de danza de las localidades y regiones con el fin de exigir o presentar propuestas colectivas que permitan la adquisición de recursos económicos como procesos de formación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Abadía Morales, Guillermo. (1996). ABC del folklore colombiano, Bogotá. Editorial Panamericana.
- Bonilla Castro, Elsy y Rodríguez Sehk, Penelope. Más allá del dilema de los métodos. La investigación en Ciencias Sociales. Bogotá. Norma.
- Castillo Leyla. (2007). Pedagogía para la creación. Ser cuerpo-danza-comunidad. En el libro: Danza, tradición y contemporaneidad: reflexiones de los maestros de los procesos de formación a formadores y diálogo intercultural. Bogotá. Ministerio de Cultura.
- Chartier, Roger (1992). El Mundo como Representación. Historia Cultural: entre práctica y representación. Editorial Gedisa, Barcelona.
- Duncan, Isadora. (2003.) El arte de la danza y otros escritos, Madrid, Ediciones Akal,
- Eco, Humberto (1990) Obra abierta, Editorial Ariel, Barcelona.
- Escobar Zamora Cielo Patricia (1980) “Danzas folclóricas colombianas, guía práctica para la enseñanza y aprendizaje”. Bogotá. Aula Alegre Magisterio.
- Estermann Josef (1998). Filosofía Andina. Estudio Intercultural de la sabiduría autóctona andina. Quito. Abya Yala.
- Estrada Ruiz Marcos Jacobo (2014), “Educación, política y proyecto de vida en los jóvenes”. Morelos. El Colegio de Sonora.
- Galeano María Eumelia (2016). Diseño de proyectos en la investigación cualitativa. Bogotá. Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Galimberti, Umberto. (2005). Il corpo, Milán, Mondadori.
- García Canclini, Néstor (2002) Culturas populares en el capitalismo, México. Editorial Grijalbo.
- Girón Ángela (2015) “La danza como aportes a la construcción de ciudad educadora, un estudio desde la experiencia del Grupo Artístico Nuestra Tierra del municipio de Popayán-

- Cauca”. Tesis de grado para optar al grado de Licenciada en Educación. Popayán. Universidad del Cauca.
- Guber Rosana (2001). La etnografía. Metodo, campo y reflexividad. Bogotá. Norma.
  - Hall Stuart. (1997). El trabajo de la representación. Londres, Sage Publications.
  - Humphrey, Doris. (1990) El arte de componer una danza, La Habana. Cuba, Edición Revolucionaria.
  - Londoño, Alberto. (1995) Baila Colombia, danzas para la educación, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.
  - Louppe, Laurence. (2000) Poétique de la danse contemporaine, Bruselas, Contradanse, segunda edición.
  - Islas, Hilda. (1995). Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia, México, INBA-CENIDI.
  - Martín-Baró Ignacio, (2010) Acción e Ideología, Psicología Social desde Centro América, San Salvador, UCA editores.
  - Martínez, Gilberto. (2005.) “La danza folklórica tradicional en Bogotá 1950-2003”, en Memorias de danza, tomo III, Bogotá, IDCT.
  - Mejía J Marco Raúl y Awad G. Myriam Inés (2007). Educación popular hoy en tiempos de globalización. Bogotá. Ediciones Aurora.
  - Mejía J. Marco Raúl (2006). Educación(es) en la(s) globalización(es) I. Entre el pensamiento único y la nueva crítica. Bogotá. Ediciones desde Abajo.
  - Mejía J. Marco Raúl, (2007) Educación(es) en la(s) globalización(es) II. Entre el pensamiento único y la nueva crítica. Bogotá. Ediciones desde abajo.
  - Mejía J. Marco Raúl, (2007). Educaciones y pedagogías críticas desde el Sur. (Cartografías de la Educación Popular). Bogotá. Ediciones desde abajo.

- Ministerio de Cultura. Lineamiento del Plan Nacional de Danza. Para un País que baila. (2010). Bogotá. Ministerio de Cultura.
- Murcia Peña Napoleón & Jaramillo Echeverry Luis Guillermo, Investigación cualitativa, “La complementariedad”, Armenia, Editorial Kinesis.
- Ñaupas Veter, Carter Josep y Helgin Dos. (2010). Investigación y reflexión. Bogotá. Norma.
- Ospina Marta. (2007). Formación de formadores de, en, con y para la danza Reflexiones acerca de la experiencia del programa en las regiones de Neiva, Eje Cafetero y Sucre. En el libro: Danza, tradición y contemporaneidad: reflexiones de los maestros de los procesos de formación a formadores y diálogo intercultural. Ministerio de Cultura.
- Pardo Barrios Inés. (1999). Jóvenes construyendo su proyecto de vida. Bogotá. Aula Abierta Magisterio.
- Parra Gaitán Raul, (2007). Algunas Reflexiones sobre la danza tradicional. Bogotá. Ministerio de Cultura.
- Parra, Raúl y Benavides, Obeida (2006). Informe final II Diplomado de formación en danza, Programa de Formación de Formadores, Departamento de la Guajira, Ministerio de Cultura.
- Ricoeur Paul. (1985). Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico. México. Siglo XXI
- Ricoeur Paul (2010) La memoria, la historia y el olvido, México. Fondo de Cultura Económica.
- Ruiz María Marta. (2007). Las múltiples rutas de la danza. Bogotá. Ministerio de Cultura.
- Saavedra Niño Liliana (2016). “La danza como estrategia pedagógica en la recuperación de la memoria y la formación política del cuerpo en jóvenes escolares”. Tesis de grado presentada para optar al título de Magister en Comunicación-Educación. Manizales. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Educación.
- Sánchez Ramírez Oscar Paúl y Yandún Godoy Luis Miguel (2012). “La danza tradicional de la Provincia de Imbabura como estrategia metodológica utilizada por los docentes de

- educación física para el desarrollo de las capacidades coordinativas especiales de los estudiantes de bachillerato del Instituto Tecnológico Superior Alfonso Herrera durante el año 2010 – 2011”. Tesis de grado para obtener el título especialista en educación física. Ibarra. Universidad Técnica del Norte, Facultad de Educación Ciencia y Tecnología.
- Sandoval Ana María, Bohórquez Danna Camila y Franco Campo y Villa Castro Valentina (2015) “Danza: proyecto de vida”. Tesis para optar al título de artista plástico. Bogotá. Instituto Alberto Merani.
- Tortajada Quiroz, Margarita. (1995). Danza y poder, México, INBA- CENIDI.
- Vygotsky, Liev Semionovich, (1998). Pensamiento y lenguaje. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Wade, Meter. Gente negra nación mestiza, dinámicas de las identidades raciales en Colombia, (1993) Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.
- Walsh, Catherine, (2009). Interculturalidad, Estado, Sociedad. Luchas (de) coloniales de nuestra época. Quito. Universidad Andina Simón Bolívar.