
MÓNICA LINDO DE LAS SALAS

LOS PROCESOS DE FORMACIÓN EN DANZA

Una mirada a los procesos de enseñanza de la danza



La obra **Los Procesos de Formación en Danza** de la investigadora **Mónica Lindo de las Salas**, fue elaborada por el Editor, basándose en la Ley 23 de 1982 (Derecho de Autor).

AUTORÍA

Mónica Patricia Lindo De Las Salas

Coreógrafa, docente e investigadora experta en danza, educación y carnaval. Licenciada en Educación Física, Recreación y Deportes. Magíster en Administración y Supervisión Educativa. Docente investigadora y coordinadora del programa de Danza de la Universidad del Atlántico.

ASESORÍA INVESTIGATIVA

Grupo de investigación Cedinep

Semilleros: Danza y Educación • Corpoedu • Huellas

FOTOGRAFÍAS

Róbinson Liñán y archivos de la autora

Portada: Grupo de danza de la Institución Educativa Jesús Maestro

DISEÑO GRÁFICO Y PORTADA

Leónard BT

EDICIÓN

Libardo Berdugo Palma

PRODUCCIÓN

Cátedra Editorial

Primera edición 2014

ISBN: 978-958-46-6373-3

© Mónica Lindo de las Salas, 2015

Todos los derechos reservados. Se prohíbe la reproducción, almacenamiento o transmisión de cualquier parte de este libro, por cualquier medio de edición (mecánico, electrónico, digital o virtual), sin permiso escrito del Editor, excepto para citas o reseñas.

Mónica Lindo de las Salas: Dir. Carrera 46 # 74-61 Barranquilla

Tel. (5) 356 13 86 - Cel. 310 633 47 96

• E-mail: monicalindo@mail.uniatlantico.edu.co

danzasmonicalindo@hotmail.com

• Website: <http://www.danzasmonicalindo.com>

IMPRESO EN COLOMBIA
PRINTED IN COLOMBIA



El bailarín del futuro será aquel cuyo cuerpo y alma hayan crecido tan armoniosamente juntos que el lenguaje natural del alma se habrá convertido en el movimiento del cuerpo humano. El bailarín no pertenecerá entonces a nación alguna sino a la humanidad”.

Isadora Duncan

“Uno de los objetivos de la danza en la educación, es ayudar al ser humano a que por medio del baile halle una relación corporal con la totalidad de la existencia”.

Rudolf Laban



*A la Corporación Cultural Barranquilla en
sus 20 años de fundación.*

*A los futuros egresados del programa
profesional Danza de la Universidad del
Atlántico.*



CONTENIDO

PRESENTACIÓN	11
PRÓLOGO	13
INTRODUCCIÓN	17
1. DANZA, CUERPO Y EDUCACIÓN	21
El cuerpo y la antigüedad	23
El cuerpo y el cristianismo	24
El cuerpo durante el Renacimiento	25
El cuerpo durante el siglo XX.....	27
2. EL UNIVERSO DE LA PEDAGOGÍA DANZARIA	31
La pedagogía y la danza.....	45
Modelos pedagógicos.....	48
Estilos o métodos de enseñanza en la danza	54
Los procesos de formación en danza y sus intencionalidades	60
3. CARACTERIZACIÓN DE LA DANZA EN LA CIUDAD DE BARRANQUILLA	71
Eventos y actividades relacionadas con la danza en la ciudad de Barranquilla.....	72
Características de las entidades formadoras en danza.....	75
Las escuelas de danza	78
Las academias de danza	81
Corporaciones, fundaciones y asociaciones de danza.....	84

Agrupaciones del carnaval de Barranquilla	88
Escenarios de formación en danza en Barranquilla en los años 2000 al 2011	92
4. ¿QUÉ Y CÓMO SE ENSEÑA LA DANZA?	97
Las agrupaciones del carnaval y su dinámica formativa	100
¿Cómo se enseña en las comparsas del carnaval de Barranquilla?	118
En el ámbito de las escuelas de danza	135
Los procesos de formación en danza en las instituciones educativas.....	149
¿Cómo se enseña en las instituciones educativas que poseen programas formativos en danza?	151
5. HACIA UN MODELO IDEAL DE ENSEÑANZA DE LA DANZA DESDE UNA PERSPECTIVA CRÍTICA	157
Teoría crítica y danza	158
La danza y la concepción de la realidad	158
El modelo pedagógico vivencial, intercultural y participativo	170
El taller de autoinvestigación como espacio formativo de la danza	174
Otros aspectos a tener en cuenta en la formación danzaría	177
Otras herramientas	183
REFERENCIAS	185
BIBLIOGRAFÍA	190
ÍNDICE TEMÁTICO	192
ÍNDICE ONOMÁSTICO	196

Índice gráficos

Gráfico 1. Porcentaje de modalidades danzarias que se imparten en las escuelas de danza de Barranquilla.	43
Gráfico 2. Componentes inmersos en los programas de formación de las escuelas y academias de danza de Barranquilla.	59
Gráfico 3. Escenarios de la formación en danza.....	95
Gráfico 4. Diagrama sobre qué y cómo se enseña la danza en Barranquilla.	98
Gráfico 5. Contenidos en comparsas de tradición.....	116
Gráfico 6. Contenidos en comparsas de fantasía.	116
Gráfico 7. Tendencia en la práctica de la danza en Barranquilla.	148
Gráfico 8. Porcentaje de escuelas del suroccidente de Barranquilla que poseen programas de formación.	152

Índice tablas

Tabla 1. Eventos y actividades relacionadas con la danza en la ciudad de Barranquilla.....	73
Tabla 2. Organizaciones vinculadas al carnaval de Barranquilla.....	87
Tabla 3. Escenarios de la formación en danza.....	95
Tabla 4. Caracterización de los métodos y procedimientos de enseñanza de acuerdo con el tipo de comparsa	126
Tabla 5. Caracterización de los procesos formativos en las agrupaciones de danza tradicional del carnaval de Barranquilla	137
Tabla 6. Actividades que suelen hacer se en clase de danza.	153
Tabla 7. Tipos de tendencias en los actos formativos.	182



PRESENTACIÓN

Mónica *Lindo* ha logrado penetrar en las entrañas de la formación en danza, en los modos y métodos que históricamente se han construido para garantizar la pervivencia de este arte en el mundo y particularmente en el contexto nacional, siendo Barranquilla el lugar en el que se aterriza su experiencia. Su libro, *Los procesos de formación en Danza*, es el resultado de un arduo recorrido como directora, coreógrafa, bailarina, investigadora y docente del lenguaje del cuerpo a lo largo de su vida.

La autora, nos entrega información valiosa acerca de los conceptos básicos que atraviesan el universo de la pedagogía en la danza, haciendo un recuento histórico de las diferentes perspectivas que han abordado el tema, ofreciendo un panorama que parte de referentes que hoy se consideran como universales, como es el caso de Rudolph Laban, hasta perspectivas locales que instalan en el documento voces impregnadas de región, de lo propio, y que nos llevan a comprender las lógicas que mueven hoy la danza en Colombia.

El reconocimiento que la autora hace a maestros y pedagogos colombianos, como es el caso de Winston Berrío, Carlos Vásquez, entre otros, hace posible instalar el análisis particularmente en el ámbito de la danza tradicional o folclórica y por esta vía, enseña los elementos fundamentales y las fuerzas básicas que hacen parte de lo que enuncia como la intencionalidad en los procesos formativos, aspecto que le permite iniciar el acercamiento al objeto de su investigación.

La estructura propuesta por la maestra *Lindo* en su libro, desarrolla de manera novedosa elementos que acercan al lector al problema que se quiere

plantear, combinando su bagaje intelectual y académico sobre la danza y sus procesos, con datos resultado de las investigaciones adelantadas durante tres años por el semillero de investigación CEDINEP del programa de cultura física de la Universidad del Atlántico. La inclusión de los datos levantados en el curso de dichas investigaciones, hace posible establecer una caracterización del fenómeno de la comparsa y lo que esta, desde sus diferentes perspectivas, aporta al análisis de los procesos formativos que hoy por hoy construyen el universo de la danza en Barranquilla.

El planteamiento que ofrece la maestra Lindo, a partir de la teoría crítica, resulta absolutamente útil para las reflexiones que hoy están a la base de los procesos formativos de nuestro país. La necesidad de transformar la actividad pedagógica hacia una experiencia vital que más allá de contenidos ofrezca a los estudiantes preguntas y escenarios posibles para, como lo afirma Lindo, “pensar de manera diferente”, comprender lo que está en la base no sólo de la danza sino del conocimiento, es sin duda un camino que inicia su recorrido y que de la mano de reflexiones como las que suscita *Los procesos de Formación en Danza*, encuentra una ruta abonada y fértil.

En suma, la maestra Mónica Lindo con este documento, la presentación del taller de autoinvestigación como espacio formativo, deja un importante precedente para la danza colombiana, pues de la mano de una gran pasión por este arte y por medio de un relato vívido permeado por un tono muy personal, nos deja entrever un pedazo de sus anhelos, su vida y reflexiones.

Ángela Beltrán
Ministerio de Cultura

PRÓLOGO

El presente libro, “Los procesos de formación en danza”, de la coreógrafa, investigadora y catedrática MÓNICA LINDO, es como su autora lo ha subtítulo: Una mirada a los procesos de enseñanza de la danza.

El libro como tal está dirigido a todas las personas comprometidas con la enseñanza de la danza en todas sus formas (maestros, coreógrafos, licenciados, instructores, directores de grupos de danza y estudiantes de artes escénicas o danza, propiamente dichos).

La importancia del texto estriba en que, por primera vez, ofrece a los cultores de la danza del país, una alternativa metodológica no solo para el aula de clases sino para todos los procesos relacionados con la enseñanza, práctica y montaje de la danza...

El libro es producto de la experiencia de la autora como bailarina, comparsera, coreógrafa, docente-investigadora y directora de una academia de danza. Pasar de una institución de educación no formal, como fue sus inicios en la escuela de la danza folclórica de Barranquilla (del maestro Carlos Franco) hasta coordinar el programa de danza de la Universidad del Atlántico, la ha llevado a reflexionar y a cuestionar los métodos y técnicas utilizados en la enseñanza-aprendizaje de la danza. Esto explica su afán de dar a conocer sus saberes a través de sus escritos en la web y en varios impresos académicos, como “Danza, conceptos y reflexiones”, obra publicada por la Universidad del Atlántico, 2010 y su ponencia “La educación corporal, una acercamiento desde

perspectiva crítica, presentada en el II encuentro de investigación en Danza realizado en Bogotá en el 2013.

Hasta hace poco, la metodología de la enseñanza de la danza se limitaba al modelo mecánico y tradicional de la repetición o copia de pasos de baile, donde el papel del maestro se centraba en ilustrar, demostrar, mandar y corregir; estilo conocido como “mando directo” o “clase magistral”, donde el estudiante o aprendiz se circunscribe solo a imitar y reproducir los pases y la información dada por sus tutores.

El libro de Lindo, es una invitación para reflexionar sobre el estado de la formación en danza en el contexto local, regional y nacional, y para reflexionar y analizar las cuestiones pedagógicas y metodológicas relacionadas con la danza.

La propuesta de Mónica Lindo, y del equipo de investigación que la acompaña, se basa en el "modelo pedagógico vivencial, intercultural y participativo", que no es otra cosa que una metodología activa, flexible y constructiva, que quiere que el estudiante de danza no sea un convidado de piedra, un agente pasivo y reproductivo, sino un actor creativo y proactivo.

El método es una guía, pero son los maestros, quienes con su experiencia y conocimiento de los estudiantes y del entorno social y cultural que los rodea, los que deben implementarlo y ajustarlo según las necesidades y las circunstancias. Mientras que el objetivo último de los programas de danza de nivel superior es el de formar profesionales de la danza, ya como bailarines, coreógrafos o licenciados, el de las academias y escuelas (educación para el trabajo o educación no formal) es el de formar técnicos o, en últimas, aficionados expertos en las danzas folclóricas o contemporáneas. Cosa distinta es la finalidad de las agrupaciones de danzas y comparsas de carnaval, cuya meta es la “formar” bailarines o comparseros para participar y concursar en la gran fiesta del carnaval.

De allí que la metodología deba diferir en cada caso, no solo en los contenidos académicos sino en su intensidad y en las técnicas y expresiones corporales que exige cada género dancístico, según los objetivos y las circunstancias de lugar y tiempo. Y aquí radica el valor del método propuesto, puesto que llama a los docentes a tomar conciencia de su labor pedagógica a fin de que los estudiantes, a partir de su participación en los talleres de autoinvestigación que

se proponen, desarrollen el pensamiento crítico y reflexivo sobre la danza y lo que ella significa como expresión artística y cultural; que les permita evaluar, criticar, crear y expresar su conocimiento y sus opiniones sobre el particular.

Cierto es que, por su duración y propósitos, los programas de educación formal (pregrado) y no formal (técnico) se prestan para una mejor implementación y experimentación de este modelo pedagógico; pero, tanto en los programas de bienestar social (laboral o universitario) como los de carácter carnavalero, los maestros e instructores tienen la posibilidad también de introducir e implementar a escala el modelo de enseñanza vivencial y desarrollar en estos bailarines transitorios (eventuales, provisionales, pasajeros, momentáneos) las bases del pensamiento crítico. No importa que solo sea una expresión del folclor colombiano o un baile internacional; no importa que sea una danza o una comparsa de tradición o fantasía; cualquier tema o contenido que motive el montaje de una danza debe servir para que sus integrantes se interesen y reflexionen sobre el objetivo de la danza, su origen, su valor folclórico, antropológico, étnico, artístico y cultural; para que no acontezca lo que sucede con muchas comparsas que a pesar de sus lujos y coloridos, en vez de enriquecer empobrecen nuestra cultura, pues el objetivo de las comparsas, independientemente de los distintos beneficios que reportan a sus practicantes debería ser el de enriquecer estéticamente el patrimonio cultural del carnaval, y como tal deben conservar la esencia de la danza, como expresión artística y no mecánica, aeróbica o reproductiva, y mucho más cuando estamos obligado a conservar y promover el patrimonio cultural de la nación y de la humanidad.

El libro "Los procesos de formación en danza" está llamado a constituirse en un libro de cabecera para los docentes y estudiantes de danza, ya que pueden encontrar en él, el recurso metodológico ideal para planear la conformación y montaje de danzas y comparsas de manera creativa, crítica, vivencial, participativa y divertida.

Solo cabe esperar que los maestros, coreógrafos y estudiantes lo acojan y apliquen según sus necesidades y que puedan enriquecer el modelo pedagógico propuesto con sus logros y experiencias.

El Editor



INTRODUCCIÓN

El presente documento es el resultado de la investigación adelantada por el grupo de investigación CEDINEP de la Universidad del Atlántico, la cual se articula al macroproyecto que tiene como propósito fundamental, determinar qué y cómo se enseña la danza en Barranquilla, resultados que contribuyen significativamente al estudio de experiencias similares en todo el territorio colombiano, por cuanto la danza hace parte de la cotidianidad y, como lo expresan los lineamientos del Plan Nacional de Danza, “la danza en Colombia es vital, vigente y rica en presencia y divergencias de significado” (Mincultura, 2010, p. 14); por ello, partir del reconocimiento de su historia, del desarrollo que ha tenido desde el punto de vista educativo y, en especial, la caracterización de las prácticas formativas desarrolladas en los diferentes contextos, desde donde se interpretan, es un factor que determina los caminos a seguir en la construcción de propuestas pedagógicas y planes de formación en materia de danza.

Al abordar el estudio de los procesos formativos relacionados con el campo danzario, se tuvieron en cuenta poblaciones diversas en las cuales se desarrollan estas dinámicas, entre ellas: las agrupaciones del carnaval de Barranquilla (danzas y comparsas), las escuelas de danza (academias, corporaciones, fundaciones) y las instituciones de educación básica (colegios

◀ *Karen Torres y Luisa Barrios, bailarinas de la Compañía de danzas Mónica Lindo, quienes iniciaron su proceso formativo en la danza desde los cinco años de edad.*

públicos); para de esta forma develar la manera como se abordan y cómo se aplica la metodología danzaria, así como proponer acciones tendientes al fortalecimiento de estas prácticas pedagógicas que imparten los educadores a diversas poblaciones estudiantiles desde temprana edad.

Se parte de reconocer que la danza en Barranquilla más que considerarse un elemento que hace parte de los fenómenos festivos, es también una expresión artística que deja entrever la emocionalidad de sus intérpretes, el dominio de una técnica, sumado al espíritu creativo y las posibilidades físico-corporales que les son propias. La danza se escenifica, se vive, se siente y logra dejar huella en los sentidos de los espectadores; en quienes la interpretan, quienes la crean, quienes la viven, constituyéndose poco a poco en parte de la cultura de los individuos y de una ciudad en las que las barreras del idioma, de los estratos sociales, del espacio y del tiempo se rompen para darle cabida a la espontaneidad y al disfrute. Por ello, en el marco de lo educativo, la danza es una expresión corpórea que requiere asumir procesos formativos planeados y contextualizados en el tiempo y en espacio.

Como ciudad cultural, Barranquilla da cuenta de una génesis impregnada de situaciones muy particulares que cimentaron su origen y la convirtieron en una metrópoli que aportó al desarrollo social, cultural, industrial y comercial de Colombia. En su constitución como ciudad, tanto los inmigrantes internacionales, como las personas venidas de diferentes espacios geográficos, regional y nacional, contribuyeron con sus costumbres, prácticas culturales y artísticas, al poblamiento natural y espontáneo, propio del sincretismo que se generó con los nativos de la región, lo cual hicieron de Barranquilla una ciudad diferente de otras que conforman el territorio colombiano que fueron fundadas y colonizadas. Esta dinámica poblacional posibilitó una gran mezcla de costumbres y, por ende, de manifestaciones culturales que, como la danza, empezaron a intervenir también en el desarrollo social y cultural de la ciudad.

En este sentido, y con el propósito de generar un documento investigativo que contribuya al fortalecimiento de los procesos de formación en danza de quienes se dedican a ella, el grupo de investigación CEDINEP y su semillero de investigadores vinculados a la Licenciatura en Cultura Física, Recreación y Deportes, en su mayoría miembros de agrupaciones danzarias de la ciudad,

emprendió un estudio con el objeto de develar la forma como los profesores de danza, instructores y coreógrafos llevan a cabo sus actos pedagógicos, clases o ensayos relacionados con la danza, a la luz de las teorías pedagógicas, de tal manera que se puedan identificar las tendencias, los modelos y el tipo de interés que iluminan sus acciones; y de proponer algunas herramientas que enriquezcan el trabajo con la danza, que permitan entender la dinámica sobre la cual se construyen estos procesos.

Educar o formar en danza ha sido una experiencia que se ha desarrollado de manera espontánea y natural en las comunidades; pero, como hecho educativo, requiere de una preparación por parte de quienes asumen el rol de formadores, donde el conocimiento profundo de la danza va sumado a otra serie de aspectos que involucran el campo de lo corporal, lo espiritual y lo físico; donde es necesario una vigilancia intelectual seria que prevenga y evite situaciones de riesgo, tanto físico como emocionales en los educandos.

La formación en danza requiere de un trabajo con el cuerpo y, por ende, de un conocimiento del mismo, en términos anatómicos, fisiológicos y, en general, de su funcionamiento a fin de evitar lesiones desde la niñez, las cuales podrían repercutir en la vida futura.

Sumado al trabajo corporal, también es importante la formación desde el ámbito conceptual, emocional y social.

Este adecuado o inadecuado trabajo depende también de las herramientas que desde lo metodológico apliquen los profesores o coreógrafos durante sus prácticas. De esta forma se revelan no solo los atributos peculiares de los procesos formativos, sino que se abordan desde las perspectivas y concepción de realidad que los subyace.



- ◀ *El cuerpo, principal instrumento de expresión danzaria, debe ser preparado física y mentalmente de manera consciente y programada.*

1. DANZA, CUERPO Y EDUCACIÓN

“A través de su corporeidad el hombre hace que el mundo sea la medida de su experiencia, lo transforma en un tejido familiar y coherente, disponible para su acción y permeable a su comprensión. (Lebreton, 2002, p. 8).

La educación corporal involucra un acervo de saberes, conocimientos y prácticas relacionadas con las acciones motoras de los seres humanos que, al impregnársele una intensidad formativa, determina no solo el tipo de actividad corporal vivenciada, sino la calidad de las mismas, a partir de las producciones motoras que el niño, joven o adulto entabla en una relación integral en la que la mente y el cuerpo son considerados como una unidad que se complementa. Por ello la forma como se emprenden los procesos formativos es un factor determinante al momento de evidenciar la calidad de los mismos, porque son determinantes en el cumplimiento de los propósitos que conllevan a la generación de seres humanos inmersos en un desarrollo corporal integral encauzado al logro de una mejora calidad de vida.

El abordaje del concepto “cuerpo”, como tal, es tan variado como las visiones del mundo que existen; sin embargo, ha cobrado una importancia relevante, tanto que desde disciplinas como la Antropología, la Sociología o la Lingüística se asume, ya que permite ampliar el espectro de visiones relacionados con otros aspectos críticos en las relaciones sociales, tales como las relaciones de poder, la influencia de los medios masivos de comunicación y, sobre todo, los parámetros sobre los cuales se cimientan las directrices y políticas de cada sistemas de gobierno.

La concepción de cuerpo ha estado íntimamente ligada a los procesos sociales, los convencionalismos culturales, las prácticas rituales, y en primera instancia a los principios y valores morales infundidos desde la misma familia como primer núcleo de socialización primaria (Berger y Luckmann, 2011), ya que es la primera forma de incorporación social que tienen los individuos en la niñez. En la familia el lugar donde se infunden los valores, el respeto y el uso del mismo en el marco, en este sentido, la educación interfiere directamente en el imaginario de cuerpo o en la asunción que cada individuo hace de él, lo cual es determinante en los espacios escolares lo cual se constituye en la socialización secundaria, sean estos de carácter formal, no formal o informal. M. Foucault (1984) hace referencia a una “disciplina corporal que se impone desde distintas instituciones: militares, medicas, escolares, o industriales, al objeto de conseguir un mayor dominio sobre los individuos”, lo cual si se analiza detenidamente converge o devela un tipo de concepción de la realidad y por ende de intereses que iluminan las acciones de los docentes en este caso.

En otro contexto, J. M. Brohm (1982, p.42) afirma que «la lógica del cuerpo es la del rendimiento, observando en algunas prácticas corporales, formas de alienación, también evidencia una postura epistémica de la educación corporal que podría enmarcarse en el materialismo histórico», entendiéndola como aquella que explica la historia desde la producción práctica de la existencia, generando una inversión entre la existencia real y la idea que los seres humanos se hacen de su existencia.

Es importante reconocer la evolución que ha tenido el concepto “cuerpo”, a través de los tiempos y la manera como las influencias sociales han afectado la concepción del mismo. En este sentido, la historia del cuerpo, visto desde el ámbito de lo cultural, ha estado ligada a la evolución misma de las civilizaciones, por ser tributario de condiciones materiales y culturales que configuran las identidades de los pueblos lo largo de los siglos. El cuerpo se convierte en receptor de los acontecimientos sociales y culturales que suceden a su alrededor, y además es cambiante biológicamente en su contacto con la sociedad (Salinas & Buñuel, 1994).

Una biografía que evidencia todo tipo de situaciones y drásticas transformaciones propiciadas por la humanidad que actúa a la luz de intereses que guían sus acciones. Un cuerpo histórico sumido en una paleta de múltiples

intencionalidades, que van desde la pasividad y naturaleza que cimienta su propia existencia, en contraste con un cuerpo estéticamente artificial y absorbido en el estrés de la modernidad, una modernidad donde el cuerpo ocupa un valor como vehículo mediático para vender las más variadas mercancías (Buñuel, A., 1994, p. 98).

Extremos que han permitido comprender el papel del cuerpo en las culturas y en las distintas épocas y que llevan a reflexionar en cuál debería ser el papel de las instituciones frente a la educación corporal y cuál es el imaginario que sobre el cuerpo se suscitan en las nuevas generaciones, teniendo en cuenta las dinámicas propias de la globalización, el papel de los medios de comunicación y las redes de información y tecnologías

El cuerpo y la Antigüedad

La antigüedad ha sido el pilar fundamental sobre el cual se han construido las historias de las civilizaciones, logrando especial importancia por las evidencias que sobre la multiplicidad de rituales y ceremonias se encuentran, y que son propias de culturas tan milenarias como la egipcia, la griega o la romana, famosas por sus celebraciones rituales representadas en las llamadas “fiestas bacanales”, “saturnales” y “lupercales”, constituidas en sí mismas en escenarios lúdicos o fiesta de los excesos; donde se ponía en escena un cuerpo libre y sexual en la que la expresividad estaba centrada en el tributo a la carne, a la irreverencia; donde las diversas formas de comunicación con seres supremos mitológicos que guiaban un universo mágico se hacían presente (Gelis, 2005).

Siendo la religión un aspecto fundamental y presente en todos los momentos históricos, juega un papel preponderante en el imaginario que del cuerpo se construye en cada cultura. Si bien las religiones han logrado señalar al cuerpo como algo lujurioso, sumido en el pecado por el desenfreno y los excesos del placer carnal; también señalan al cuerpo místico, al influenciado por los poderes del más allá, al esoterismo, a los dioses supremos y a los astros.

La sociedad y la religión de cada época han configurado la imagen del cuerpo femenino; asociándolo con el recato, la función reproductora y la fertilidad; como una mujer que no tiene derechos, ni participación en la vida política; en contraste con la función del cuerpo masculino, el cual es formado y educado para

las acciones relacionadas con la guerra, la actividad deportiva, las artes y, sobre todo, las ciencias.

En la Antigüedad, ciertas civilizaciones, como la ateniense, velaban por la formación de seres humanos en el marco de la perfección: cuerpos atléticos, sanos, cultos, formados en el arte y las ciencias fundamentalmente. La belleza del cuerpo fue un aspecto fundamental en estas culturas, donde la calidad de sus formas y estética en la figura humana estaba íntimamente ligada a los hábitos de vida, a un ambiente menos contaminado, más natural y, sobre todo, a la pureza de los alimentos consumidos; de esto da cuenta la historia de la actividad física, de los deportes y de las primeras olimpiadas de la humanidad.

El cuerpo y el cristianismo

El cristianismo trae consigo un sinnúmero de prácticas y de rituales, en los cuales se encuentra presente *el cuerpo* como vehículo del alma. De allí se origina el hecho de que, durante la Edad Media, los sacerdotes de la época como autoridades y defensores de la fe, determinarían la prohibición de la danza en las iglesias, por cuanto asociaban el disfrute propio de la danza con una actitud egoísta que alejaba al intérprete de toda intencionalidad de veneración al Dios supremo. Por ello, la danza fue desterrada de las iglesias y de las celebraciones religiosas, pero encontró su lugar en las plazas populares, en los festejos del pueblo (Ossona, 1984).

Contradictoriamente, el cuerpo, visto como instrumento de las pasiones que llevan al pecado, es también respetado por ser el templo y la morada de Dios; el cuerpo de Cristo, puro y sin mancha; así se evidencia en algunos relatos bíblicos, donde se hace alusión al cuerpo como "la mas alta aspiración de convertirse en cuerpo de Cristo" (Corbin, Courtine & Vigarello, 2005, p. 61), y aún se mantiene presente en los rituales del catolicismo, donde en los ritos de comunión, se menciona: "Este es el cuerpo de Cristo", palabras que se han mantenido para recordar el sacrificio de Jesús, quien murió para que fueran perdonados todos los pecados.

El cuerpo en la Edad Media

En los textos de Jacques Le Goff y Nicolás Truong, investigadores especializados en el tema del cuerpo en la Edad Media, logran referirse a esta época histórica de la humanidad como una relación enmarcada entre la represión y la sexualidad, la Cuaresma y el carnaval; en dicha obra se habla de un cuerpo en el marco de festividades rurales como...

... el lugar donde se producen algunas de las más importantes tensiones de la época en Occidente, del auge del cristianismo a la persistencia el paganismo, de la risa a las lágrimas, de la moda en el vestir a las costumbres del comer; del celibato al amor cortés. (Le Goff & Truong, 2010, p. 7)

Hombres y mujeres cimientan su educación en los principios fundamentales del cristianismo: en la culpa del pecado original; la existencia de un infierno, al que van todos los pecadores y de un cielo, convertido en la recompensa para los que han obrado bien. El goce pagano, cimentado en la fiesta y el carnaval, en contraposición al fervor propio de la religión y en contravía a los principios sagrados, se constituyen en las circunstancias sobre las cuales se erigen nuevas visiones del cuerpo y de su relación con el mundo.

Marcela Silva (2012, ¶ 5) ha publicado en su portal de internet que durante la Edad Media surgió una danza secreta llamada la 'danza de la muerte', propiciada por la prohibición de la iglesia y la aparición de la peste negra. Nacida como danza secreta y extática durante los siglos XI y XII, la danza de la muerte comenzó como respuesta a la peste negra que mató a más de 50 millones de personas en 200 años. Esta danza se extendió desde Alemania a Italia, en los siglos XIV y XV, y ha sido descrita como una danza a base de saltos en la que se grita y convulsiona con furia para arrojar la enfermedad del cuerpo.

El cuerpo durante el Renacimiento

El Renacimiento, momento de máximo esplendor creativo de la humanidad, hace que el cuerpo, desde todas las artes, sea sublimado en todas sus dimensiones y visto desde la pintura, la escultura, el teatro y, sobre todo, la danza como un instrumento que proporciona la máxima fuente de inspiración y de expresividad de sentimientos y emociones.



La profesionalización de la danza clásica se dio en la segunda mitad del siglo XVII. Imagen recuperada de Portaldearte.foroactivo.com.

Los desnudos, las proporciones perfectas y la belleza de las formas se hacen presentes en multiplicidad de obras que han trascendido a lo largo de los tiempos, lo cual refleja no solo la veneración de los artistas hacia las formas corporales sino el virtuosismo de técnicas con las cuales las lleva a la realidad y al disfrute de los que las observan en todas las generaciones (Ej.: La mona Lisa de Leonardo Da Vinci, el David de Miguel Ángel, la Maja Desnuda, la Venus de Nilo, entre otras).

De otra parte, la comprensión del funcionamiento y de la forma que interiormente poseen los seres humanos, conlleva a un interés desmedido por el estudio del cuerpo en su naturaleza; por ello se acude a procedimientos como el diseccionamiento, la manipulación y estudio para desentrenar los secretos de la biología humana, de sus dimensiones en masa, densidad, volumen o temperatura, de tal forma que las diferencias se hacen notar al comparar al cuerpo de un guerrero con el de un artista, el de un acróbata gimnasta con el de un filósofo.

El cuerpo durante el siglo XX

Jean-Jacques Courtine, profesor de Antropología Cultural de la Universidad de París, relata en el volumen III del texto, *La historia del cuerpo* (Corbin et al., 2005) una interesante reflexión en la que deja entrever que el siglo XX ha inventado teóricamente el cuerpo, refiriéndose a que es justamente en esta etapa de la humanidad en la que el cuerpo humano sufre las más drásticas transformaciones que conllevan a emprender estudios rigurosos en torno a la relación del cuerpo con la medicina, el cuerpo genético, el cuerpo sexuado, el cuerpo en internet, el cuerpo y las plásticas quirúrgicas, el cuerpo y el trabajo, la violencia corporal, el entrenamiento, el cuerpo y la apariencia, el cuerpo y las deformaciones, entre otras formas de abordar el estudio del cuerpo en una época que genera de igual forma muchos interrogantes y retos que reflejan una historia que acaba de empezar.

Dos guerra mundiales, la aparición de los sistemas de información virtual, los avances científicos, la aparición de líderes políticos que transformaron el mundo y las crisis de las macroeconomías son algunos de los acontecimiento que permearon la historia del siglo XX e influyeron de gran manera en la representación que se hace del cuerpo. Un cuerpo que forma parte de las preocupaciones de los gobiernos por el aumento desmedido de las epidemias, del aumento de los cinturones de miseria, la inseguridad, la prostitución y otras situaciones que conllevan a una desfragmentación e inequidad en las relaciones del ámbito social.

Los países reflejan su preocupación hacia las innumerables campañas para estimular la prevención de enfermedades que acaban con un cuerpo que, a causa de descuidadas y tempranas prácticas sexuales, se deteriora; contrarrestar virus inmunes a las vacunas convencionales que aumentan cada vez los índices de muerte; atender un cuerpo enfermo por prácticas físicas poco saludables o inexistentes, por el sedentarismo y la reducción de espacios para la práctica corporal; un cuerpo que no respeta su propia naturaleza ni la de que le rodea.

También se habla de un cuerpo que se representa en el arte, permitiendo que en cada época de la humanidad sea el principal testimonio de un periodo tan controversial por sus contrastes, excesos y avances; pero, también, por la misma concepción del cuerpo artístico y su relación con la cultura. En un país como Colombia, caracterizado por la realización de todo tipo de reinados, fiestas, ferias, festivales y carnavales, se devela un cuerpo exhibido, ligado a la necesidad de

ponerse en escena bajo unos estándares de belleza, de una estética impostada que obedecen a una sociedad que exige y requiere de un cuerpo que genere espectacularidad y mucho impacto visual.

Los jóvenes integrantes de una agrupación de danza patrimonial, en el contexto del carnaval de Barranquilla, se asumen por lo general como los grandes portadores de la tradición, convirtiendo sus cuerpo en el recipiente que contiene los secretos de sus antepasados, así como el valor de unas prácticas estéticas que se mantienen de generación en generación, configurando una identidad. El intérprete que, vinculado a una institución especializada en la formación danzaría, se ocupa de cultivar las técnicas corporales, de fomentar el cuidado de su cuerpo como artista, como instrumento para ponerse en escena, una escena que requiere de un respeto por las leyes del espectáculo. Todas estas son experiencias que conllevan a la reflexión sobre el papel de la educación en la consciencia y configuración de una concepción de cuerpo.

En el mundo publicitario, en las redes sociales, en el ámbito de la comercialización de productos, puede notarse que el cuerpo femenino por lo general es utilizado como objeto que contribuye a la promoción de productos que poco o nada tienen que ver con la misma naturaleza de la mujer, en algunos casos es utilizada como un objeto sexual para llamar la atención con su desnudez, sirviendo en muchas ocasiones como estrategia para promocionar desde una bebida energizante, o una marca de vehículo, hasta la compra de vivienda.

También se encuentra la figura del espectador, un consumidor que le sigue el juego a la sociedad de consumo y se representa en el marco de una cultura que le incita a vivir y comportarse según los mensajes que recibe como bombardeo de multiplicidad de información que por lo general terminan influyendo en su comportamiento y en su relación con los demás. Un cuerpo que utiliza determinada marca de ropa porque esa impronta lo conlleva a la aceptación social en determinado grupo humano. Un cuerpo tatuado, un cuerpo que se interviene con siliconas, que se agrega o quita, que se viste o desviste, que se cambia de color. Estos y muchos más son algunos de los múltiples efectos que por lo general los medios masivos de comunicación, o los modelos ideales de personas con ciertas filosofías de vida, generan tanto en el imaginario de sí mismo como de la comunidad en la que se desenvuelven.

Sumado a los efectos que la sociedad de consumo generan en el cuerpo físico, también las relaciones de comunicación varían; por ejemplo: mientras

que en el pasado el conocerse estaba centrado en un diálogo directo con el otro —siendo el cuerpo el principal protagonista en la relación cara a cara y directa con los demás—, hoy se empieza a ver cómo esto se ha ido reemplazado por la virtualidad, en el entorno de una relación indirecta, impersonal, con el desplazamiento del contacto físico por el desmedido y, para algunos, necesario uso del celular, por la incorporación del internet en los hogares, en los centros educativos, en la cotidianidad laboral o familiar, donde son pocos los hombres y mujeres que podrían vivir sin la existencia de la tecnología comunicativa.

Estas reflexiones ponen en evidencia las transformaciones que ha sufrido el cuerpo en el siglo de la virtualización, que influyen de manera inevitable en las actuales formas artísticas que, como la danza, reflejan formas particulares de comunicación; las cuales deberían ser pensadas también desde los mismos procesos de educación corporal, de tal forma que los docentes puedan cuestionarse sobre cuál debería ser el enfoque que debería dársele a estos procesos que lleven al estudiante a concientizarse en el uso de su cuerpo de manera consciente, en el marco del respeto por sí mismos y por los demás. La persona que danza refleja, sin lugar a dudas, sus emociones, sus experiencias particulares de vida y las que ha construido gracias a su desarrollo en sociedad en el ámbito de unas condiciones económicas, educativas y, sobre todo, de unos intereses que él mismo devela al ponerse en escena ante los demás.

En el siglo XXI es cada vez más necesario generar estrategias formativas para tomar conciencia sobre el valor del cuerpo como espacio que habita la danza, como instrumento dador de emociones y como un escenario que representa la verdadera humanidad. Las instituciones educativas, por ende, son esos lugares que posibilitan el desarrollo de una conciencia en los estudiantes sobre la importancia de cultivar la mente y el intelecto, para que sea desde allí donde se promuevan y cimienten el valor y el reconocimiento de las diferencias, la asunción de sí mismo como un ser que posee un cuerpo único e irrepetible que requiere de un cuidado y necesita reafirmarse como tal para elevar la autoestima y velar por su propio cuidado.

De esta forma el docente partiendo de la base del respeto y cuidado de su propio cuerpo, puede generar y despertar en sus alumnos el cuidado y respeto del suyo en el marco de una sociedad cada vez más sumida en efectos de la globalización, la desigualdad social y la alienación.



2. EL UNIVERSO DE LA PEDAGOGÍA DANZARIA

“Un maestro debe observar y examinar todo, porque todo lo que existe en el universo puede servirle de modelo”.

J. G. Noverre

La pedagogía ha sido un concepto ampliamente abordado desde diferentes campos del saber, algunos de los cuales la asumen, bien como una disciplina centrada en el conocimiento riguroso y sistemático del fenómeno educativo, como una ciencia que se encarga del estudio de los procesos de enseñanza y aprendizaje, o bien como un conjunto de conocimientos sistemáticamente estructurados, susceptibles de ser articulados unos con otros. En todos los casos, la base sobre la cual se erige está relacionada con el saber educativo.

De allí que el componente pedagógico sea el pilar sobre el cual se sustentan los procesos educativos, en el ámbito de las escuelas, colegios, instituciones de educación primaria, media, vocacional y superior; donde los encuentros entre docentes y estudiantes se desarrollan dentro de unas ritualidades, en cuanto a tiempo y espacio, que a su vez suscitan unas rutinas y unas habituaciones, así como unas relaciones entre los distintos actores educativos y el desarrollo de un tipo de programa académico, el currículo, los proyectos de aula y

- ◀ *Bailarines del departamento de la Guajira en el marco del Diplomado de formación a formadores, desarrollado en Riohacha con el apoyo del Ministerio de Cultura y la Universidad del Atlántico.*

las metodologías y didácticas a través de los cuales se configura un tipo de ciudadano, acorde con un proyecto de nación y a partir de los lineamientos y políticas que se trazan para llegar al cumplimiento de tal fin. Pero así como ocurre en la educación formal, también se encuentran presentes en los campos de la educación no formal, informal y de formación para el trabajo y desarrollo humano, en los que se llevan procesos igualmente importantes sobre todo en los relacionados con la danza.

Como categoría de análisis de la presente investigación, **la danza** es también otro término que tiene un gran espectro en cuanto a su conceptualización, lo cual permite abordarla desde varias perspectivas, entre ellas, como una **expresión artística**, en la que los sentimientos y emociones toman como instrumento de comunicación el cuerpo y se hace fundamental el conocimiento consciente de la técnica danzaria y su desarrollo. La danza también es entendida como una **manifestación cultural** que está presente en las comunidades y configura su identidad porque viene de generación en generación y posee unos patrones de interpretación que le son inherentes. También es posible definirla desde las disciplinas de la **educación motriz**, como una expresión física de carácter estético donde el entrenamiento, la preparación y la exigencia corporal son similares al de un deportista de alto rendimiento.

Sin embargo, la reflexión va más allá de la simple definición y del tipo de persona que se desea formar en la danza (bailarín, bailarador, aficionado, etc.) y se centra en la importancia de caracterizar los **procesos pedagógicos** que se desarrollan en el marco de las instituciones que han tenido la responsabilidad de acercar a las poblaciones infantiles, juveniles y adultos a la práctica misma de la danza. Al igual que la danza, con sus componentes conceptuales, históricos y contextuales, los modelos pedagógicos son también una categoría de análisis importante, en cuanto sustentan las propuestas pedagógicas relacionadas con la danza.

Al hablar de **instituciones educativas** dedicadas a la danza se hace referencia a aquellos establecimientos que tienen un tipo de organización académica; es decir, con roles y funciones definidas, con una población beneficiaria, unos contenidos que comprenden saberes específicos de la danza, con recursos físicos, financieros o humanos y procesos evaluativos o evidencia de resultados. Por ello se hace mención de las escuelas y colegios de educación

básica donde se imparte educación formal, de las academias y escuelas de danza, así como de aquellas agrupaciones del carnaval (danzas y comparsas) que poseen claramente una razón social, una dirección, unos integrantes y que tienen unas jornadas de encuentro alrededor de la práctica danzaria.

Al igual que el abordaje de la pedagogía como categoría de análisis de la presente investigación, la danza es también otro amplio campo que es retomado por tener un gran espectro en cuanto a su conceptualización, lo cual permite abordarla desde diferentes perspectivas:

- a. Como **expresión artística**, en la que los sentimientos y emociones toman como instrumento de comunicación el cuerpo, y se hace fundamental el conocimiento consciente de la técnica danzaria y su desarrollo. En sus "Cartas a María", Noverre (1997) expresa que «para sobresalir en el arte de la danza hay que ser capaz de ayudarnos del genio, de la imaginación y del gusto. Es decir, sacar provecho de las cualidades y el talento que el estudio no puede dar pero que, innatos en el artista, constituyen su fuerza». Por tanto, la danza vista como hecho artístico, necesita de un artista formado en la técnica, conocedor de todo lo que le sea inherente a su arte, ser un estudioso y una persona capaz de plasmar en su obra de manera magistral, sus emociones.
- b. La danza como una **manifestación cultural** que deriva y está presente en las comunidades y configuran la identidad, bien sea porque surja del seno de una colectividad de manera espontánea; ya porque vienen de generación en generación y posee unos patrones de interpretación que le son inherentes, o bien porque provienen de las culturas urbanas y la contemporaneidad. La danza como hecho social es portadora de un acervo de costumbres y de ritualidades propias de la convivencia en comunidad. Por lo general, la danza hace parte de las identidades de los pueblos.
- c. También es posible definirla desde las disciplinas de la **educación motriz** como una expresión física de carácter estético, donde el entrenamiento, la preparación y la exigencia corporal son similares al de un deportista de alto rendimiento; como dice Cuellar, «es una actividad psicomotriz que combina armoniosamente movimientos en el espacio» (1998)...

Sin embargo la reflexión va más allá de la simple definición y del tipo de persona que se desea formar en la danza (bailarín, bailador, aficionado, etc.) y se centra en la importancia de caracterizar los procesos pedagógicos que se desarrollan en el marco de las instituciones que han tenido la responsabilidad de acercar a las poblaciones infantiles, juveniles y adultos a la práctica de la danza.

Por ello, relacionar en el **estado del arte** del presente estudio todas aquellas investigaciones relacionados con la danza, permite tener una visión general de las mismas en el contexto internacional y nacional, destacando la producción intelectual que sobre el tema se ha gestado, a fin de generar interrelaciones y elementos comparativos que configuren, incluso, un estado de la danza a nivel local.

En el ámbito internacional uno de los pioneros en investigar y escribir sobre danza y educación ha sido Rudolf Von Laban (1991), quien desde sus inicios planteó que la educación escolar debe tener en cuenta el tema de la enseñanza de la danza a partir de aspectos fundamentales como las relaciones danza–momento histórico, danza–comportamiento social y, sobre todo, la integración de la danza, la habilidad creativa y el conocimiento intelectual, lo cual, para Laban, es de suma importancia no solo para la danza escolar, sino para cualquier forma de educación.

En los estudios sobre la **pedagogía danzaría**, conocer y comprender los componentes propios del desarrollo corporal de acuerdo con las edades de los niños y niñas es vital, así como considerar los ambientes familiares y sociales en los cuales se desarrollan o provienen. De esta forma, las estrategias metodológicas se encauzan hacia la estimulación y desarrollo de habilidades específicas que deben partir del autoconocimiento y de la vivencia particular para converger en la asunción de movimientos avanzados que comprendan la construcción de formas de movimiento individual, combinaciones, orientaciones, esfuerzos y formaciones grupales aunados, claro está, a la conciencia y emocionalidad.

Jacques Dropsy aborda la educación danzaría a partir de la relación entre la vida corporal y la vida psíquica, donde la experiencia práctica es fundamental para la comprensión y, por ende, para generar la transformación

de los individuos. De esta forma expresa cómo uno de los pasos iniciales importantes al momento de educar en danza es el de contribuir a generar conciencia en los estudiantes sobre la importancia de conocerse. Al respecto manifiesta que...

... la primera es una función de espejo: debe reflejar una imagen de los que el alumno es y de lo que hace, más objetiva que la que este tiene de sí mismo... el primer problema de todo alumno lo plantean las distorsiones y cegueras de su autopercepción. (Dropsy, 1987, p. 33)

Una vez superado este primer paso el camino a seguir se trazaría a partir de las directrices y tareas corporales a desarrollar para que a partir de la ejercitación, poco a poco se superen las dificultades que deben convertirse en fortalezas de un trabajo corporal e interpretativo.

Alberto Dallal, destacado maestro mexicano, por su parte aborda la danza desde su complejidad, resaltando la importancia de desarrollar conscientemente aspectos como el conocimiento del cuerpo humano, el espacio, el movimiento, el impulso, el tiempo, la relación luz-oscuridad, la forma o apariencia, el espectador-participante:

... en el campo de la proyección danzaría una obra de danza es como una cinta cinematográfica, porque poseen estructuras claras y accesibles, de la misma manera que resultan nítidas y reconocibles en las obras de cine, literatura o las obras arquitectónicas. (Dallal, 2001, p. 13).

El autor refleja una gran sensibilidad por la danza como fenómeno social y estimula a los creadores a emprender con rigurosidad las puestas en escena.

En Cuba se gesta, como espacio significativo en la tradición pedagógica y danzaría, una realidad particular frente a la danza, ya que a partir de las políticas educativas ha sido posible incorporar la danza como aspecto fundamental en la formación integral de los niños hasta llegar a su edad adulta. Esta tradición ha permitido conformar una cultura de la investigación y escritura alrededor de los temas pedagogía y danza. Desde una mirada conceptual y generando un discurso desde la misma vivencia que denota la evolución que ha tenido la misma como expresión artística y manifestación cultural, Ramiro Guerra, uno de los precursores de la danza en Cuba, así como sus discípulos Eduardo Rivero,

Santiago Alfonso, Víctor Cuellar, Marianela Boan, Rosario Cárdenas, Narciso Mejía, Jorge Abril y Lidice Núñez, han abordado la danza desde diferentes frentes destacando la relación entre danza e identidad, la narración de la danza, la estética danzaría y la danza teatro. Desde 1948 el aporte de Guerra ha sido determinante en la construcción de un discurso sobre la estética de la danza en Cuba, y como dice Calvert Casey:

Ramiro es la figura más destacada en el mundo de la danza porque es él quien recoge, con enorme talento coreográfico y una audaz concepción de la danza moderna cubana, toda la tradición africana y criolla, expresándose en un idioma universal y moderno crea formas completamente nuevas. (Mencionado por Pajares, 2005, p. 14).

Simultáneamente a la obra que Guerra adelantaba en su país natal, también se encontraban Merce Cunningham y Pina Bauch, destacadas por el virtuosismo de sus obras, la calidad interpretativa y lo novedoso en la narrativa de sus propuestas en las que sus bailarines asumieron un marcado estilo y tendencia producto de la experiencia formativa con sus maestros en el campo de la danza contemporánea.

En el contexto colombiano, el aporte pedagógico que desde la escuela forjada por los maestros Winston Berrío, Carlos Vásquez, César Monroy y James González, cada uno en sus regiones, dan cuenta de un proceso serio y argumentado frente al trabajo corporal, desde la danza tradicional, el uso de otras técnicas danzarias como complemento en la formación del bailarín y, sobre todo, la consciencia de una intencionalidad que debe estar presente en toda puesta en escena, donde la investigación y la rigurosidad en la preparación corporal son vitales para garantizar la calidad de las puestas en escena, sobre todo desde la danza tradicional o folclórica.

Estos maestros, al igual que Carlos Franco, partieron del análisis de la cotidianidad para traducirlos en hermosos esquemas coreográficos, impregnados de verdad.

En el caso de Franco, fundamentó sus procesos formativos en la observación y, por ende, en la reproducción simbólica, reflejada en los movimientos propios de la danza tradicional, logrando atrapar, de la cotidianidad, lo más significativo y de la naturaleza, la lógica del color y de las

estructuras, revistiendo la danza de una estética y de un virtuosismo que se hacía evidente en unas novedosas puestas en escena.

Se destacan los aportes que han hecho otros maestros e investigadores como Guillermo Abadía (1983), con su estudio plasmado en el “Compendio General del Folclor Colombiano”, donde la caracterización de los fenómenos de la cultura popular tradicional y la clasificación del mismo se convierten en punto de partida para que otros estudiosos del folclor de las regiones como Alberto Londoño, Octavio Marulanda y Javier Ocampo pudieran escribir textos que se convirtieron en los primeros manuales, o guías didácticas, utilizados por instructores, que empezaban a encaminarse en el ejercicio de la docencia en danza, y coreógrafos en general. Estos textos, convertidos en los primeros manuales para los coreógrafos de todo el país, se caracterizaban por suministrar al lector las primeras herramientas básicas para enriquecer la enseñanza de las danzas, en especial aquellas que se constituían como las más representativas y propias de cada región geográfica de Colombia.

En estas se aborda el folclor como un hecho susceptible de ser investigado, para lo cual, por su riqueza y diversidad, hay necesidad de clasificarlo, siendo la más conocida aquella que lo ordena en folclor literario, folclor coreográfico, folclor musical y folclor demosófico.

En la línea de los autores que han generado documentos tipo manuales o instructivos relacionados con la danza, se encuentra Marisa Fernández, quien presenta al lector alternativas básicas de apropiación didáctica, destacando la importancia de determinar qué tipo de danza es la que se enseña, los momentos en una clase de danza, desde el calentamiento hasta la vuelta a la calma o relajación.

Un manual contempla una serie de sistemáticos pasos de bailes, acompañado de un listado de convenciones o signos que representan los esquemas o gráficos de una coreografía, donde las figuras representan la forma corporal o indican un desplazamiento determinado. El aporte de estos manuales permitía al docente desarrollar coreografías y enseñar danzas típicas guiándose por lo allí expuesto, donde no solo encontraba una guía coreográfica, sino también la descripción de los vestidos típicos, las reseñas históricas y la organología que se debían respetar; lo cual llegó a generar en el país, festivales y concursos de danzas, donde se evaluaba erróneamente

la “autenticidad” y “la tradición”, tal como lo enseñaban dichos textos, características que nadie debe tomar como verdades absolutas por ser hechos culturales y sociales que, como el ser humano, generan diferentes interpretaciones como realidad observable.

En cuanto a la elaboración de manuales de danza surgieron los nuevos formatos producidos por el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias (apoyado por la Fundación Joaquín Piñeros Corpa y la Junta Nacional del Folclor), el cual se ha constituido en una entidad que propende por la difusión del patrimonio danzario en Colombia a partir de la publicación de su revista especializada denominada “Revista Colombiana de Folklore”, así como de todo tipo de textos, videos y material musical que son empleados por los docentes para enriquecer su labor pedagógica relacionada con la danza, aun en medio de las críticas por lo sesgado y absoluto de sus postulados, que cuestionan la verdad o no de los hechos folclóricos en las regiones; pero, también, reconocidos por plasmar de cierta forma toda aquella información que muy difícilmente un docente puede consultar directamente en las fuentes de cada lugar del país.

Por otra parte, la antropóloga Nina S. Friedemann, pionera en estudios sobre comunidades negras, con publicaciones como «Ma Ngombe: guerreros y ganaderos en Palenque» (con la coautoría de Richard Cross, 1979) o «Criele criele son. Del Pacífico negro» (1989), contribuyó con sus investigaciones a generar el marco de referencia histórico-cultural para la ley sobre derechos étnicos de las comunidades negras en Colombia. Desde entonces, las danzas de los afrodescendientes empezaron a ocupar su lugar de privilegio en el repertorio nacional con la misma importancia que las de otras zonas, sobre todo la región andina. La práctica de los ritmos afrocolombianos empezaron a adquirir gran relevancia en los repertorios de las agrupaciones dedicadas a la proyección danzaria en el país.

Por su parte, el desaparecido maestro Óscar Vahos, en su texto “Danza-ensayos”, dedicó dos capítulos al tema de la didáctica de la danza y las técnicas para enseñarla, destacando aspectos que deben ser tenidos en cuenta por un docente como la creatividad y la responsabilidad, entre otros; en el que nos deja la siguiente proposición:

Cuando nos referimos al aprendizaje en la danza, queremos significar los procedimientos tradicionales, conductistas de enseñar y asimilar habilidades como bailes, danzas o sastrería, pastelería, mecánica, secretariado, idiomas... que dan como resultado un conocer operativo (operario) sobre la cosa que se aprende pero no un saber. (Vahos, 1998, p. 16)

Y apoyándose en el maestro Francisco Cajiao Restrepo, Vahos nos advierte:

Cuando un aprendizaje se vuelve rutinario por la vía del adiestramiento repetitivo, genera una especie de bloqueo que impide posteriormente vislumbrar otro tipo de formas de abordar un problema o realizar una operación como no sea la ya convertida en destreza. (iden, p. 16)

Todos los aportes mencionados se constituyeron en producciones aisladas en un momento histórico de Colombia, cuando lo verdaderamente “académico” en la danza estaba dado por el ballet, como lo culto y especializado y no se consideraba el folclor ni lo popular como digno ni de “clase”, por ello la labor de maestros como Jacinto Jaramillo, Delia Zapata y Carlos Franco, quienes con sus agrupaciones lograron traspasar las fronteras colombianas y posicionar la danza folclórica en otros espacios geográficos, con resultados que evidenciaron la aceptación profunda de otros públicos.

Si bien es cierto que las producciones escénicas se hacían cada vez mayor, y que la danza en todas sus modalidades empezaba a poblar el territorio nacional, la producción académica y, en particular el discurso sobre la pedagogía danzaria, era poca, empezaba poco a poco a construirse con la rigurosidad que se requiere. Esto gracias a las dinámicas de construcción colectiva que se generaron al interior de los eventos que liderara el Ministerio de Cultura, el Ministerio de Educación y otras entidades territoriales, a saber: los encuentros de educación artística, los diplomados y los diálogos regionales para la construcción de una política pública frente a la danza, al igual que un sinnúmero de talleres, encuentros y laboratorios, en respuesta a una necesidad común en toda Colombia, que manifestaba una urgente necesidad de pensar la danza, formar en ella y, sobre todo, generar políticas de fortalecimiento de los procesos de formación, creación, investigación, difusión alrededor de la danza.



Maestros y bailarines que participaron en el Workshop para la creación del programa DANZA en la Universidad del Atlántico..

En el Caribe colombiano, los diplomados de formación a formadores cobraron vital importancia al convertirse en un espacio no solo de cualificación, sino de diagnóstico de las formas como los instructores de danza llevaron a cabo sus clases, develando que más allá de las técnicas aprendidas, los vacíos sobre el cómo formar era la preocupación constante.

Tras dos versiones del diplomado y un Works Shop, la Universidad del Atlántico se dio a la tarea de crear el primer programa profesional en Danza en la región, siendo la autora de la presente investigación parte de este proceso, en el cual también intervinieron reconocidos maestros a nivel internacional, nacional y local como Bárbara Balbuena (Cuba), Luis Viana (Venezuela), Marta Ospina (Universidad Distrital Francisco de Paula Santander), Gary Julio Escudero (Grupo experimental de danzas de la Guajira), Pedro Murillo (Fundación Hijos de la Sierra Flor de Sincelejo), Álvaro Restrepo (Colegio del Cuerpo), Carmen Meléndez (Corporación Palma Africana), Jairo Atencia y Claryvel Cera (Corporación Cultural Barranquilla), entre otros.

El Ministerio de Cultura, en su Plan Nacional de Danza 2010-2019, manifiesta en relación con la formación, que existe una...

«... necesidad de articulación entre los sectores de educación y cultura; encuentra que la debilidad de la danza se relaciona directamente con la desarticulación de los sectores, ya que impacta directamente en la cober-



Asistentes al Diplomado de formación a formadores en danza en la ciudad de Riohacha (Guajira).

Asistentes al Diplomado de formación a formadores en Santa Marta (Magdalena).



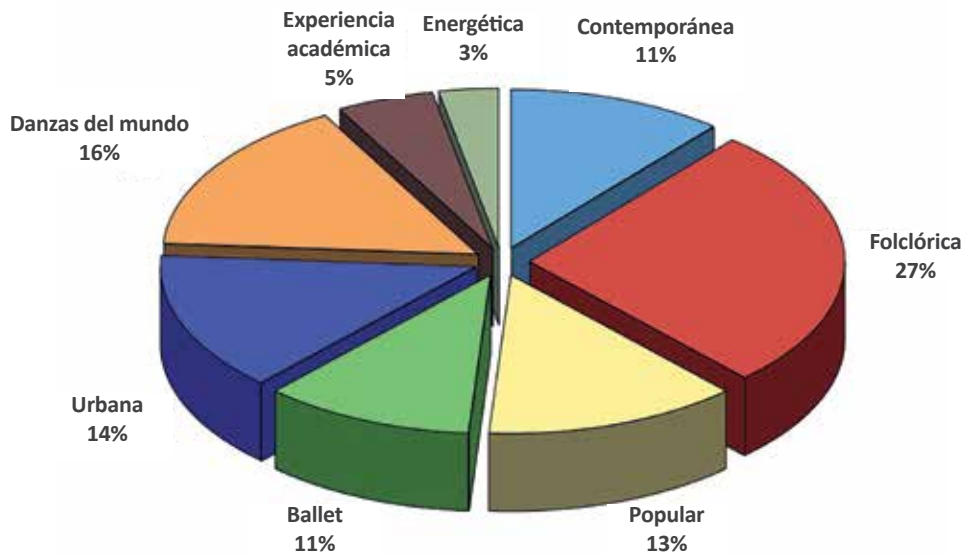
tura de la política, la valoración social de la danza como elemento fundamental para el desarrollo humano, la ausencia de lineamientos y modelos pedagógicos para la formación, la escasa vinculación de expertos al sistema educativo, la desarticulación y desinterés de las instituciones de educación superior, IES, por la práctica y los procesos que adelantan las organizaciones de base». (Mincultura, 2009, p. 19)

La diversidad cultural de Colombia, dificulta el establecimiento de unas directrices generalizadas y homogéneas de formación en el campo de la danza, ya que estas varían de acuerdo con los contextos sociales, políticos y culturales en los que se encuentra inmersa cada población. A modo de ejemplo, mientras que para el interior del país la formación basada en la danza contemporánea o clásica es primordial para encauzar los procesos creativos o de iniciación a la danza, para la región Caribe, el componente de lo tradicional de su propia técnica se hace fuerte, por cuanto es en el marco de la fiesta y la cultura popular desde donde se construye la noción de cuerpo y se genera el acercamiento primario a la danza desde temprana edad.

Dentro de las obras recientes se encuentra también al maestro Álvaro Fuentes (2012), quien desde su formación como intérprete de la danza contemporánea, plasma sus reflexiones en su texto “El dramaturgista y la deconstrucción en la danza”, el cual se centra en la importancia otorgada al contenido que cuenta, que transmite un significado y que es fundamental en la composición de la danza, y expresa que los elementos fundamentales y las fuerzas básicas de la composición se cimientan en el conocimiento y manejo del cuerpo, la mente la motivación y la consciencia. Fuentes, al igual que Berrío, toca un terreno álgido en el campo de la composición coreográfica, el cual radica en la necesidad de impregnar de sentido, contenido y razón de ser a los movimientos, rutinas coreográficas y ejecuciones danzadas. No se trata de la “forma” por la “forma” sin un fondo que sustente su realización. De ello adolecen muchas agrupaciones que, preocupadas por el impacto visual, dejan de lado el significado y el texto mismo de lo ejecutado.

Para tener una idea de las tendencias formativas que se presentan, es importante referenciar, en primera instancia, el resultado de una investigación emprendida en Barranquilla por Claryvel Cera (2008), exbailarina de la Corporación Cultural Barranquilla, que se centró en determinar el número de escuelas de danzas existentes en Barranquilla, así como la modalidad de

Gráfico 1. Porcentaje de modalidades danzarias que se imparten en las escuelas de danza de Barranquilla.



Nota: Las danzas de mayor afluencia en las instituciones danzarias barranquilleras son las folclóricas (27%) y las internacionales (16%). Fuente: Cera (2008, p. 32).

formación en la que cada una de ellas se desenvuelve; de igual forma, la clasificación por género que expresa un porcentaje de asistencia a clases, diferenciado entre hombres y mujeres; asimismo, las modalidades de proyección escénica a la que cada escuela se dedica. La investigación arrojó de igual forma importantes datos acerca de las debilidades que se afrontan en el sector de la danza en la ciudad; siendo la danza internacional y folclórica los porcentajes de mayor afluencia en cuanto a tendencias formativas en las escuelas.

Además de la investigación planteada por Cera, se encontró que la mayoría de los textos de autores locales relacionan la danza con el carnaval, por cuanto es indudablemente la realidad y experiencia más próxima en la cultura local. En este sentido, Maribel Egea (2009) presentó un estudio donde aborda específicamente el fenómeno de las comparsas, en un análisis de su naturaleza como manifestación carnavalera de reciente aparición en las fiestas declaradas como obra maestra del patrimonio oral e intangible de la humanidad, como lo es el Carnaval de Barranquilla.

En esta misma línea de las expresiones del carnaval, se encuentran los investigadores Martín Orozco y Rafael Soto, pioneros en la descripción etnográfica de agrupaciones tradicionales del carnaval como la danza del congo, el paloteo y los diablos arlequines, quienes generaron textos en los que se detallan la historia, el valor filosófico de estas manifestaciones carnavaleras en el marco de la cultural nacional, divulgando el sentido de la danza en las diversas sociedades donde adquiere gran importancia por estar unida por lo general a la religión, pues "la danza es la vida en movimiento, hace mover el cuerpo con ritmo que une tiempo y espacio". Soto & Orozco (2014, p. 45)

Tanto Soto como Orozco fueron precursores en la construcción de historias de vida de los directores más antiguos del carnaval, brindando herramientas para que estos, desde su saber, pudieran socializarlo a otros en sus ciudades e incluso a nivel internacional. El señor Alfonso Fontalvo, director de la danza del congo "El Torito", por ejemplo, ha sido un fiel reflejo de la formación que desde el rol de investigador se puede brindar a un portador de la tradición (Orozco & Soto, 1999).

El sociólogo Édgar Rey Sinning (2004) resalta en su texto "Joselito carnaval", el componente ritual y religioso de la fiesta; de hecho la relaciona con las antiguas celebraciones de San Agatón en el departamento del Magdalena y describe en detalle los orígenes de cada una de los eventos que componen el carnaval, entre ellos la relación entre el surgimiento de la batalla de flores en el año 1903 y el fin de la guerra de los mil días, que trajo consigo la separación de Panamá del territorio colombiano. El fenómeno danzario es analizado en el marco del carnaval a partir de la preocupación por la influencia de los intereses mercantiles y publicitarios, lo cual aparta poco a poco la creación popular de su naturaleza viva, empírica y folclórica por el capitalismo desmedido.

El desaparecido folclorista Carlos Franco Medina (1997) generó escritos sobre los orígenes del carnaval de Barranquilla, resaltando la existencia de tres afluentes que dieron origen y nutrieron la fiesta con sus danzas; estas son: el área de la Depresión Momposina, el área de la Ciénaga Grande, el departamento de Bolívar y el área rural del departamento del Atlántico. En otro de sus estudios resalta las características de los bailes *cantaos*.

Franco se encuentra entre los pioneros de los estudios sobre el carnaval de Barranquilla y por sus aportes en la construcción de los primeros reglamentos

y normatividades que rigen los concursos de la fiesta. De igual forma, estas investigaciones fueron materializadas en diversas puestas en escena que traspasaron fronteras y llevaron por primera vez el espectáculo de danzas de carnaval al escenario internacional.

Siguiendo con los estudios existentes alrededor de la temática de la danza folclórica, se encuentra el texto de la maestra María del Carmen Meléndez (1996), titulado “Didáctica del folklor Caribe”. En un acercamiento al aspecto pedagógico, Meléndez aborda algunos elementos didácticos que facilitan la labor del docente que desea enseñar las manifestaciones culturales del ámbito danzario pertenecientes al Caribe colombiano, a partir del reconocimiento del origen, desarrollo histórico y de las características coreográficas de cada una de ellas.

La pedagogía y la danza

Partiendo del significado que desde la etimología adquiere el término pedagogía, se reconoce su origen en el griego antiguo *paidagogós*, que está compuesto por *paidós* (“niño”) y *gogos* (“conducir” o “llevar”), y que, en su origen, se aplicaba al esclavo que en la antigüedad acompañaba a los niños a la escuela o que, simplemente, cuidaba de ellos; definición que se ha transformado y resignificado en el marco de las sociedades y las realidades políticas y culturales de cada país a través de los tiempos.

Actualmente la pedagogía es considerada como una ciencia aplicada, que agrupa un conjunto de saberes, cuyo principal interés de estudio es la educación; de su oficio se ocupa el pedagogo, entendido como aquel experto que investiga la manera de organizar mejor los sistemas y programas educativos, tanto en la educación formal como en la no formal, con el objeto de favorecer al máximo el desarrollo de las personas y la sociedad.

La pedagogía tiene como objeto de estudio la educación en todas sus vertientes: escolar, familiar, laboral y social, siendo las áreas profesionales muy amplias, ya que recoge el conocimiento de varios saberes científicos, entre ellas las neurociencias, el diagnóstico pedagógico y psicopedagógico, la didáctica, la formación laboral y ocupacional, las técnicas individuales y grupales de aprendizaje, la tecnología educativa, la intervención socio-educativa, la

metodología e investigación educativa, el análisis de datos, la organización y gestión de centros educativos, las políticas y legislación educativa, la educación comparada, la educación de adultos, la educación para la salud, la educación ambiental, la orientación escolar y familiar...

Más allá de una simple conceptualización, la pedagogía es en sí misma un acto vivencial a través del cual es posible transformar no solo a un individuo, sino a la sociedad, usando o cambiando modelos de actuación acordes con los momentos históricos, con el propósito de preparar a los individuos para que se desarrollen en comunidad como seres pensantes, actuantes y propositivos.

En el abordaje de los conceptos que alrededor de la pedagogía surgen se retoma una apreciación interesante que hace Gallego-Badillo quien afirma:

La pedagogía no es el discurso sobre la educación ni sobre la enseñanza ni mucho menos sobre el aprendizaje, actividades estas que la mayoría de las veces son descritas en el discurrir didáctico. En este sentido se relaciona con la coherencia entre la generación del discurso pedagógico y la materialización del mismo en los actos pedagógicos, que no es más que la realización demostrativa de las proposiciones que de su contenido explicativo-descriptivo se construyen. (Gallego-Badillo, 1992, p. 21)

El concepto pedagogía se debe abordar desde una mirada más amplia relacionándolo con las prácticas formativas, como expresión social y como contenido específico (Bernsteín, 2000), el cual es posible entender adentrándose al proceso y contenido de lo que ocurre en las escuelas, los centros educativos y todos aquellos espacios donde se tome, en este caso la danza, como objeto de enseñanza, como una vivencia, en términos de la estructura interna del “qué” y del “cómo”, en el marco de su propia lógica como transmisor cultural o manifestación artística.

La pedagogía, al igual que el currículo, es un sistema de mensajes y se constituye en la estructura y en los procesos del saber, de construcción y en la práctica escolar.

Una cosa es referirse a los procesos formativos llevados a cabo en las instituciones de educación formal y otra, las dinámicas formativas que acontecen en los grupos de carnaval. Sin embargo existen similitudes como

el hecho de desarrollarse en un espacio y en un tiempo regular, poseen una programación, una planeación, un ordenamiento que reflejan los contenidos y los propósitos claramente establecidos a mediano y a corto plazo.

Bernstein (2000) afirma que si deseamos conocer cómo se realiza una práctica pedagógica específica se debe examinar la modalidad del código pedagógico; esto es, los **principios de clasificación y su enmarcación**. El código pedagógico, por tanto, es una modalidad de comunicación especializada que tiene un lugar especial porque a través de él es posible entender cómo se llevan a cabo las prácticas pedagógicas, por la forma como es reproducida

*La danza impregna de sentido la vida de muchos bailarines que tuvieron la oportunidad de conocerla gracias a un **docente de danza** en sus primeros años de **escolaridad**.*



la información y, así mismo, por el tipo de información implícita en los discursos, cuyo fin último es la recontextualización de los mismos, donde el conocimiento se transforma en comunicación pedagógica que se relaciona, a su vez, con los modelos pedagógicos; es decir, en la forma como el docente aborda su acto pedagógico, la manera de organizar sus secuencias, de utilizar palabras y terminologías, de dirigirse a los estudiantes, de utilizar sus recursos metodológicos, en otros aspectos; así también, es posible develar los intereses que iluminan sus acciones, el tipo de concepción de realidad que le subyace y, obviamente, el tipo de formación que el estudiante desarrollará o adquirirá.

Modelos pedagógicos

El concepto modelo pedagógico ha sido abordado por diferentes autores, de hecho desde campos disciplinares como la psicología, la sociología, la comunicación y la gnoseología, lo cual lo convierte en un amplio campo de estudio. Sin embargo, Flórez R. (1997) explica que los modelos son construcciones mentales que en el campo pedagógico han estado relacionados históricamente con los propósitos de reglamentar y normativizar la transmisión y difusión de saberes, lo cual obedece a una pedagogía tradicional, en contraposición de aquella que concibe el modelo pedagógico como estrategia general de reflexión y producción de saber sobre las cosas y los conceptos, tal y como lo hacen los filósofos.

Por ello, los procesos de reflexión y análisis frente a la conceptualización de la pedagogía danzaria deben partir de un reconocimiento de las teorías pedagógicas que se han gestado en cada momento histórico develando las políticas que en materia de educación se suscitan en cada periodo, evidenciando el tipo de corriente filosófica o el pensamiento que poseen aquellos maestros que han liderado las principales escuelas de las cuales se gestan y desarrollan los futuros bailarines de la ciudad.

El investigador Hernando Romero (2007), doctor en Ciencias Pedagógicas, director científico del grupo Grinpectra¹, define el modelo pedagógico desde una perspectiva crítica:

¹ Grupo de Investigaciones en Pedagogía Crítica de la Transformación (GRINPECTRA), está conformado por Mónica Lindo, Miryam Jinete, Argemiro Arteaga, María Esther Tobo y Hernando Antonio Romero Pereira (Director), profesores de la Universidad del Atlántico.

Es un tipo de proceso pedagógico determinante de la formación de un nuevo tipo de desarrollo personal, de corte humano y pluridimensional e integrativo. Se manifiesta como una nueva forma de vida o de trabajo formativo de los docentes y estudiantes, con otros sujetos sociales, y que se constituyen en vivencia realizaría del proyecto de sociedad por construir. (p.85)

Es decir, que el modelo pedagógico se concretiza en los encuentros entre docentes y estudiantes, y es en el acto pedagógico donde se cristaliza el trabajo cotidiano de las instituciones educativas. Para Romero el modelo pedagógico de una institución da cuenta del tipo de persona, de sociedad, de cultura y de modelo de convivencia que compromete a la institución y su posición ante los conceptos primordiales de conocimiento, saberes, pedagogía, didáctica, metodología, ciencia, técnica, tecnología, evaluación, aprendizaje, roles, relaciones, etc.; y que los conceptos del modelo o de su marco teórico (principios filosóficos, epistemológicos, antropológicos, sociológicos, pedagógicos, psicológicos, axiológicos, éticos y religiosos) explicitan el enfoque y que las corrientes que lo sustentan sirven de fundamento para todos los componentes del proyecto educativo institucional (PEI).

Mientras en las instituciones de educación formal, la práctica formativa se constituye en un espacio llamado “clase”, que por lo general se articula a un proyecto educativo institucional, en las escuelas, comparsas y danzas del carnaval de Barranquilla, así como en las agrupaciones raizales, un “ensayo”, una “práctica” o un “acto formativo” no se encuadra en ningún modelo formal, pero adquieren gran importancia y valor, ya que en su propia cotidianidad se valen de los mecanismos empíricos con los cuales pueden asegurar la transmisión de un saber que se mantiene de generación en generación. En nuestros tiempos esos procesos formativos están siendo ya acompañados por licenciados, instructores y coreógrafos que poseen algunas bases o formación pedagógica.

Los modelos pedagógicos se caracterizan dependiendo de la clasificación y de los enfoques de las cuales se derivan y de la naturaleza misma de los procesos escolares propios de la educación formal; por lo cual, al hacer referencia a un modelo pedagógico para la danza generalmente se retoman los que existen desde las diferentes teorías pedagógicas construidas para la educación formal como un parámetro válido, por cuanto se mantienen los

componentes propios de un proceso formativos: el docente, los estudiantes, los contenidos y la metodología; esta última se convierte en la determinante en la construcción del saber o en la repetición del mismo ya que de esta misma forma, dependiendo de las metodologías empleadas por los docentes, se garantiza la efectividad en el proceso de aprendizaje.

Un modelo es la representación de las relaciones que predominan en el acto de enseñar, lo cual afina la concepción de hombre y de sociedad a partir de sus diferentes dimensiones (psicológicos, sociológicos y antropológicos) que ayudan a direccionar y dar respuestas al “para qué”, al “cuándo” y al “con qué” (Agudelo, Redondo & Torres, 2000). De esta manera resultaría un tanto complejo pretender otorgar una definición generalizada y absolutista relacionada con el modelo pedagógico, por cuanto este variaría de acuerdo con los tipos de teorías pedagógicas que se aborden.

El modelo pedagógico es el medio fundamental de los PEI (Proyectos Educativos Institucionales) para propiciar el cambio intelectual, la transformación de conciencia y el cambio de actitud requerido en los miembros de la comunidad educativa para alcanzar la innovación que se aspira. Los modelos pedagógicos han estado permeados por los acontecimientos y momentos históricos por los cuales ha atravesado la humanidad y por los intereses de cada gobierno o Estado. Por ello, la historia y desarrollo de los modelos pedagógicos se puede caracterizar más fácilmente cuando se analiza lo acontecido desde los inicios de la humanidad hasta la sociedad actual.

En este sentido, se reconoce que en la *comunidad primitiva* la relación de colaboración entre el hombre, la sociedad y el uso de los recursos naturales demarcaba su subsistencia y era lo determinante; en el *régimen de esclavitud*, por su parte, el surgimiento de las clases sociales marcaban la diferencia en los niveles de educación; en la *sociedad feudal* la educación era privilegio de los miembros del clero y de la nobleza, allí la iglesia jugó un papel importante en la educación, al igual que la educación militar; en la *sociedad capitalista*, la educación se asimila a los objeto de consumo donde los estudiantes son clientes y las instituciones educativas, fábricas del conocimiento.

Para Flórez Ochoa (1995, p. 97), los modelos pedagógicos se clasifican de la siguiente manera:

- ▶ **Modelo pedagógico tradicional (Caracterizado por la transmisión y la relación vertical entre docente y estudiante).**
- ▶ **Modelo conductista (Encauzado a la formación técnico productiva).**
- ▶ **Modelo romántico (Privilegia la espontaneidad y la libertad individual, y convierte al docente en un auxiliar).**
- ▶ **Modelo desarrollista (Tiene en cuenta el desarrollo intelectual y biosocial; el maestro es un facilitador).**
- ▶ **Modelo socialista (Pretende el desarrollo pleno de los individuos).**

Para Zubiría (2007, p. 101), la clasificación comprende:

- ▶ **Modelo pedagógico heteroestructurante (Privilegia la transmisión, la información y las normas).**
- ▶ **Modelo pedagógico autoestructurante de la escuela activa (Hace énfasis en la socialización y felicidad del niño).**

La didáctica está presente en todos los procesos formativos, incluso en los de carácter artístico.



- ▶ **Modelo pedagógico autoestructurante y los enfoques constructivistas (Tiene como propósito la comprensión).**
- ▶ **Modelo pedagógico dialogante (Propone un desarrollo cognitivo, valorativo y praxiológico).**

Un modelo pedagógico refleja un tipo de didáctica, entendiendo que la palabra didáctica deriva del griego *didaktike* (enseñar) y se define como la disciplina científico-pedagógica que tiene como objeto de estudio los procesos y elementos existentes en la enseñanza y el aprendizaje. Es, por tanto, la parte de la pedagogía que se ocupa de los sistemas y métodos prácticos de enseñanza destinados a plasmar en la realidad las pautas de las teorías pedagógicas. Y está vinculada con otros campos disciplinares como, por ejemplo, la organización escolar y la orientación educativa.

La palabra “didáctica” procede del griego “didasco”, que significa “enseño”. La traducción literal de la palabra “didáctica” significa «teoría de la enseñanza», como lo afirma Konstantinov N. A. (1964). La didáctica pretende fundamentar y regular los procesos de enseñanza y aprendizaje. Por eso la historia de la educación muestra la enorme variedad de modelos didácticos que han existido y que responden de igual forma a tipos de teorías pedagógicas.

La mayoría de los modelos tradicionales de enseñanza se centraban en el profesorado y en los contenidos, y dejaban de lado al estudiante como un ser capaz de generar conocimiento, de reflexionar y desarrollar procesos cognitivos que pueden coadyuvar con la transformación social o de su entorno; por consiguiente, el análisis de la pertinencia de esta tendencia formativa en los tiempos actuales es indispensable y determinante.

Parte de las estrategias para construir nuevos imaginarios que permitan entender la práctica de la danza como una profesión o proyecto de vida en una sociedad, se encuentra en la forma como los docentes conciben la danza y la manera como se articulan a los procesos de formación, bien sea en los centros de educación, desde preescolar, o en las escuelas especializadas en la formación dancística; igualmente es determinante la relevancia que el mismo Estado, a través de sus instancias gubernativas como el Ministerio de Educación o Ministerio de Cultura, le dé a la misma como cimiento para la construcción de la identidad nacional.

En cada país y época se da origen a nuevos fundadores de movimientos pedagógicos, quienes proponen una filosofía, una finalidad, unas enseñanzas y una dinámica de relación entre docentes y estudiantes con características propias de la realidad que se vive. Pero también surgen las críticas, de aquellos que se dedican a observar la pertinencia o no de las distintas formas de enseñanza existentes, desde la escuela tradicional del siglo XVII hasta las nuevas tendencias y propuestas pedagógicas; de allí que tanto el docente como el estudiante asumen roles que determinan la naturaleza del movimiento pedagógico en el cual se inspiran.

En algunos países como Cuba, por ejemplo, se habla de la existencia de una “teoría de la educación” y una “teoría de la enseñanza”; la primera de ellas plantea los elementos que determinan políticamente el carácter procesal de la enseñanza en una sociedad; mientras que en la segunda, se hace referencia a la forma como esta se desarrolla. Dentro de este proceso se distinguen varias fases que transforman gradualmente a los niños al pasar de un ciclo a otro.

La teoría de la educación, en el caso de Colombia, se estructura a partir de la política educacional del Estado que en lo referido a la formación artística y corporal, reconoce la necesidad de formar y educar a los estudiantes de manera integral, sin perder de vista la atención a las diferencias y responsabilidades individuales mediante el conocimiento, la valoración, la expresión y el desarrollo de la dimensión corporal, la dimensión lúdica y la enseñanza de la diversidad de prácticas culturales. Al hablar, entonces, de una teoría de la educación, se hace referencia a los lineamientos que desde la constitución y las normatividades legales se expresan como horizontes que dan sentido a los procesos de enseñanza-aprendizaje.

La educación integral ha sido relacionada con la formación desde lo científico, lo político, lo ideológico, lo intelectual, lo laboral, lo moral, lo estético y lo físico para llegar a la construcción de un ser humano capaz de aportarle a la sociedad. En lo que concierne a la educación en la danza, esta se ve integrada a los planes y programas de estudio de la Educación Artística o de la Educación Física como un componente que se articula a estas prácticas con unas competencias y lineamientos propios, pero no de manera independiente.

El Plan Nacional de Danza se articula a partir de un marco legal que toma como referencia la Constitución Política de Colombia de 1991, que en

sus artículos 7 y 8 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; lo cual es reafirmado con lo expresado en el artículo 70 que dice que es deber del Estado:

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.

En ese mismo sentido, la Ley General de Cultura, manifiesta en su Artículo 17. Del fomento:

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.

De allí que la normatividad existente es un aspecto sobre el cual se debe sustentar la existencia de los programas y proyectos de formación relacionados con la danza, donde es fundamental construir, fortalecer, reflexionar y cimentar bases sólidas en torno a la concepción de un modelo pedagógico para la danza acorde con las necesidades del entorno y del proyecto de nación.

Estilos o métodos de enseñanza en la danza

Cada teoría pedagógica surge en un momento histórico determinado; obedece a unas intencionalidades políticas, a unas normas y reglamentaciones que propenden por formar a ciudadanos que puedan resolver los problemas del país, aportar a su crecimiento y a su desarrollo, buscando cumplir con los propósitos y lineamientos que desde los gobiernos se trazan para la educación. En este sentido, cada teoría trae consigo sus propios modelos que explican la razón de ser de las mismas y que, a su vez, estructuran unas didácticas que hacen posible la materialización en el aula de esas teorías pedagógicas.

El abordaje de la didáctica de la danza responde a ciertas pautas de enseñanza y maneras de acceder al conocimiento; plantea algunos objetivos y

selecciona unos contenidos, unas estrategias metodológicas y de evaluación, que permiten cumplir con los propósitos de la educación en la definición de un tipo de hombre y sociedad que establece la pedagogía. La forma como cada docente del área de la danza aborda su acto pedagógico o clase, devela su concepción de la realidad y la perspectiva que desde la pedagogía asume. Ese “hacer”, por lo tanto, constituye la metodología o el estilo con que aproxima a sus estudiantes al conocimiento.

En este sentido, y partiendo de la realidad existente, es posible determinar la existencia de ciertas metodologías acordes con tres grandes grupos de modelos pedagógicos en los cuales se enmarcan las prácticas formativas de los docentes de danza, son ellos, según Camacho Coy (2004, p. 123):

- ▶ **Tecnocrático o dominante**
- ▶ **Integrado**
- ▶ **Participativo**

El modelo pedagógico tecnocrático o dominante

Se apoya fundamentalmente en un tipo de pedagogía católica-tradicional, donde la utilización de métodos como la **clase magistral** y el **mando directo** (*el profesor transmite un conocimiento a partir de unas acciones: voz explicativa, voz preventiva, voz ejecutiva y corrección de faltas*) dan cuenta de la existencia de una relación unidireccional en la enseñanza de la danza; donde el docente, instructor o coreógrafo es quien deciden qué enseñar, cómo enseñar y para qué enseñar, y posee el control absoluto del proceso formativo, el que está a su cargo y no hay lugar para la construcción colectiva, el debate, el diálogo recíproco y la generación de pensamiento; solo repetición.

La concepción de realidad que le subyace, por lo general está ligada a un interés técnico; según Habermas (1990), la relación es de sujeto-objeto, la que se desarrolla en términos de unas acciones cargadas de intencionalidades particulares, donde el significado del actuar comunicativo se relaciona con los procesos socializadores en términos de interacciones simbólicamente mediadas.

Estas interacciones se caracterizan por un intercambio incesante de significados y, por tanto, de gestos o símbolos significantes. Es un actuar social



Proceso de construcción colectiva durante un ensayo de la Corporación Cultural Barranquilla y la Reina del Carnaval 2012 Andrea Jaramillo Char.

La construcción colectiva como estrategia de formación de los jóvenes de la Escuela Distrital de Artes de Barranquilla.2.014



complejo. Los actos de coordinación sencilla son posibles mediante el uso de gestos no significantes o bien simples.

Un modelo pedagógico de este tipo es aquel donde el docente es el que lleva el control de la actividad pedagógica, decide los contenidos formativos, no los somete a consenso, el estudiante es un repetidor de movimientos y coreografías casi que de manera automática, sin llegar a reflexionar sobre la razón de ser de lo que ejecuta. La relación es unidireccional, sustentada en el desarrollo de un interés técnico donde el docente como centro del proceso educativo, rige su trabajo por objetivos establecidos que conducen a la obtención de un producto.

Este tipo de modelo conduce al desarrollo de las cualidades innatas y apunta a la consolidación del carácter, la rigurosidad y la disciplina a partir de la imitación del buen ejemplo, el ejercicio y la repetición.

El modelo pedagógico integrado

También denominado emergente, deviene de un tipo de pedagogía instruccional, donde el método más empleado tiene que ver con la asignación de tareas motoras en las que el docente explica las acciones dancísticas a ejecutar, da un tiempo determinado para que los estudiantes las desarrollen de manera individual y, al final, vuelven a recibir las nuevas instrucciones que les permitirán llegar o cumplir un propósito inicial. En este mismo sentido se encuentra **el método ASA, “Analítico-Sintético-Analítico”**, en el que el docente explica un gesto dancístico parte por parte, el estudiante lo desarrolla de igual forma; luego se llega al gesto general y, en caso de que no se cumpla con lo requerido, se vuelve a retomar paso por paso la ejecución del gesto. Por otro lado, se encuentra el **método SAS, “Sintético–Analítico–Sintético”**, parte de la generalidad del gesto, luego lo desglosa por partes y finalmente lo vuelve a ejecutar en su globalidad.

Siguiendo el análisis que hace Habermas en su “Teoría de la Acción Comunicativa”, (1990), este tipo de actuaciones develan un interés práctico, orientado al entendimiento de la sociedad en sus relaciones mutuas comunicativas dirigidas hacia las personas y sus expresiones (sistemas sociales). Se centra en la interacción o relación entre hombre-hombre, más

que de hombre-naturaleza; se estimula la interpretación y el ejercicio del juicio por parte de los actores del proceso educativo; y se generan procesos de construcción del conocimiento, donde el aprendizaje privilegia la construcción de significados a partir de un proceso de interacción humana. Los docentes de danza, en este modelo generan unas acciones recíprocas con los estudiantes donde, aunque él sigue siendo quien establece las directrices, estas son posible consensuarlas y desarrollarlas con la participación activa de los estudiantes.

Modelos pedagógicos participativos

Las acciones formativas que se enmarcan dentro de los modelos pedagógicos participativos, devenidos de la llamada **investigación acción participativa**, de la **pedagogía crítica**, proponen ciertos métodos que posibilitan que tanto docente como estudiante sean actores protagónicos en su proceso formativo; donde se emplean métodos que proponen una superación de conflictos motores existentes; es decir, se descubre un conflicto motor, el cual debe ser pensado y se debe proponer posibles superaciones de los mismos.

Se caracteriza por un interés emancipador, donde está implícita la interacción humana, lo que da lugar a la acción autónoma, responsable y a la construcción de una sociedad que promueve la construcción de conocimiento, donde el estudiante debe ser autorreflexivo, crítico, autónomo y responsable.

La participación en ejercicios creativos es importante para estimular el liderazgo y la autonomía.



El modelo pedagógico participativo promueve el desarrollo de talleres de autoinvestigación, los cuales comprenden la realización de unos pasos que conllevan al desarrollo del pensamiento crítico y propositivo. Claramente se devela cómo la concepción de realidad que le subyace se relaciona con un interés emancipatorio, donde tanto docentes como estudiantes hacen parte de un todo, de una complejidad en la que se develan conflictos motores que son superados y donde es posible generar nuevas posibilidades innovativas de realización; así orienta la producción y autoconstitución propia del ser humano. Este interés está dado justamente en el marco de un proceso histórico de autoconstitución, concebida como un proceso de liberación de los poderes opresores que provienen tanto de la naturaleza externa, como de la perturbada naturaleza interna (Lepe, 2008).

Los modelos pedagógicos articulados a este tipo de concepción de la realidad propenden no solo por actos vivenciales, sino reflexivos y propositivos, en los cuales es posible acceder al desarrollo de estructuras superiores de desarrollo.



Gráfico 2. Componentes inmersos en los programas de formación de las escuelas y academias de danza de Barranquilla.

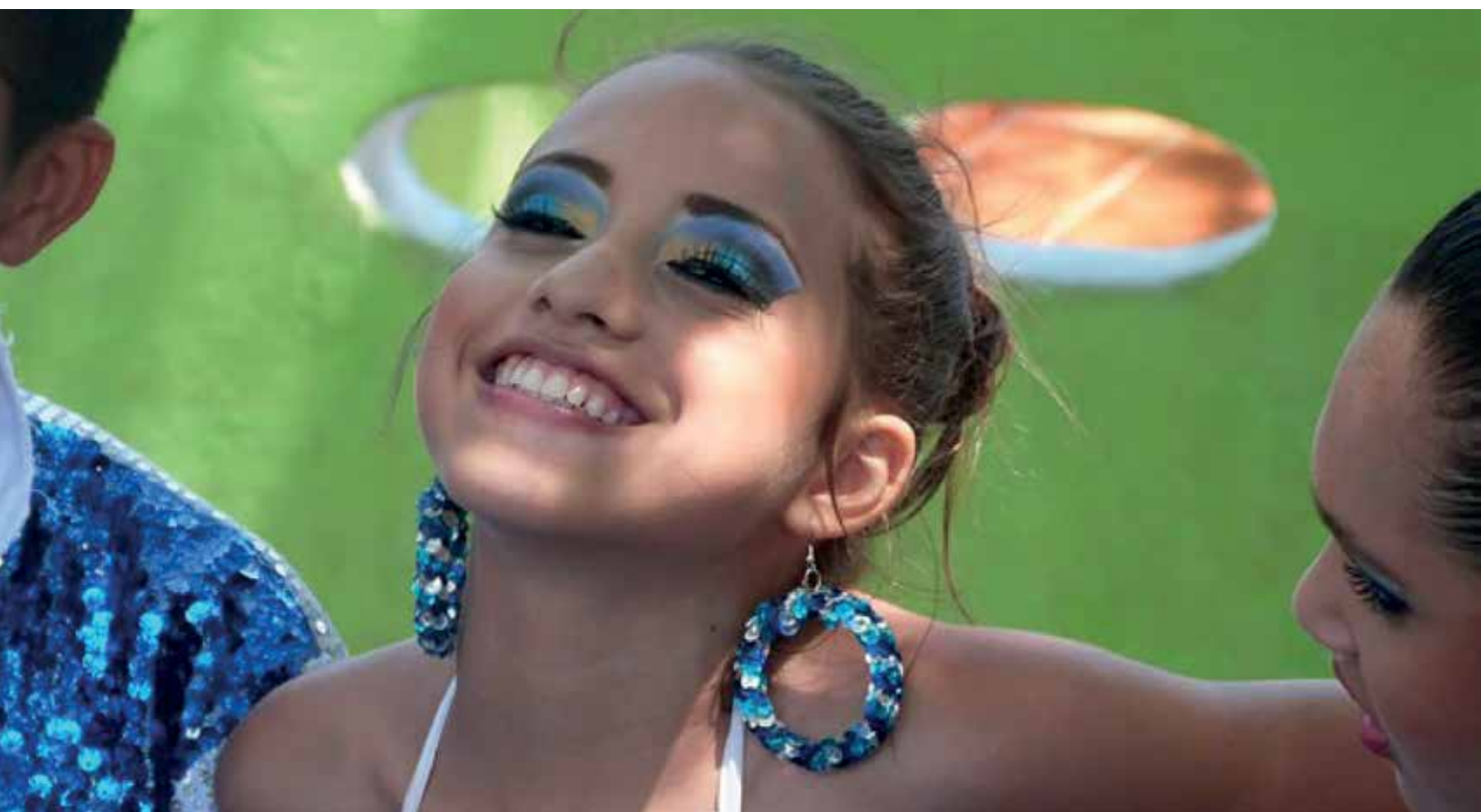
Los procesos de formación en danza y sus intencionalidades

En el estudio de los procesos de formación en danza, además de considerar el tipo de modelo pedagógico, el tipo de interés que iluminan las acciones formativas y los componentes didácticos, también es importante tener en cuenta las intencionalidades en cada caso, ya que no es lo mismo desarrollar una actividad con niños, que con bailarines profesionales, con bailarines de carnaval o con estudiantes de escuelas de danzas; por ello es pertinente caracterizar los propósitos formativos que determinan el accionar tanto de docentes como de estudiantes:

Formar en la danza para el desarrollo integral de los niños y niñas en las escuelas (Danza escolar)

Formar en la danza como componente del desarrollo integral de los niños y niñas en los centros de educación preescolar, básica, media o vocacional significa contribuir, además, en la educación del movimiento, la educación musical, la educación rítmica y la educación estética de los niños y niñas; por

La danza escolar se constituye en el primer acercamiento que poseen los niños y niñas con la danza en el marco del disfrute y la creatividad.



tanto, amerita involucrarla en los proyectos educativos institucionales como una actividad relevante, toda vez que por medio de ella es posible contribuir desde temprana edad en el desarrollo de los aspectos creativos, expresivos y emocionales que propenden por la generación de individuos mentalmente sanos, con una plena conciencia de su cuerpo, de sus posibilidades comunicativas, de su relación con el otro y de su ubicación en un contexto cultural que a su vez le permite construir su identidad. En este sentido se reconoce que existe un tipo de pedagogía danzaría escolar, la cual propende por la formación de niños y jóvenes en la adquisición de técnicas creativas y destrezas que contribuyen a la construcción de un mejor individuo, más seguro, más creativo y líder dentro de la sociedad en la que se desarrolla.

El primer escalón que todo hombre sube en el gran edificio de su educación en el arte, en general, y la danza, en particular, se encuentra en la formación preescolar. De allí que las estrategias para formar en danza en la escuela no se deben ver como un proceso aislado, sino que se deben desarrollar en consonancia con los contenidos programáticos de los demás campos del saber. Por ejemplo, es posible que se puedan manejar conceptos matemáticos a partir del conteo rítmico de una coreografía, o que se identifique las características geográficas de una región a partir del reconocimiento de las componentes de una danza. Es más, que pueda asociar las formas de efectuar ciertos oficios al interpretar danzas de laboreo como sucede en la interpretación de las pilanderas, o la manta hilá, que se caracterizan por representar la forma de procesar el maíz o la lana en cada caso; lo cual quiere decir que con la danza es posible generar procesos de asociación y comprensión con otras áreas del saber de manera integrada y contextualizada.

El Ministerio de Educación de Colombia, al hacer referencia a los lineamientos curriculares en el área de la educación física, habla de unas “tendencias” de acuerdo con el énfasis de su puesta en práctica en la escuela dentro de las cuales se encuentra el énfasis en la expresión corporal, danzas y representaciones artísticas, ante lo cual plantea:

No puede dejarse a la espontaneidad del movimiento del niño, pues este requiere formar sus potencialidades a través de procesos dirigidos pedagógicamente y adecuados a sus necesidades (...) La educación física del niño es base de su formación integral favorecida por el carácter vivencial que compromete en la acción corporal las dimensiones cognitivas, comunicativas, éticas y estéticas. Ello requiere de ambientes y procesos apropiados

de los cuales depende la calidad y significado de los aprendizajes (...) La institución escolar debe ofrecer la opción para que niños y jóvenes se vinculen a los procesos de organización que promuevan la danza y expresión, tanto por su contenido cultural y artístico como por la riqueza que ofrecen para la formación de quienes participan en su proceso. En este proyecto se construyen alternativas de enriquecimiento y desarrollo de la cultura del país. (Ministerio de Educación Nacional, pp. 23-45)

Por otra parte, en los centros educativos la danza debe ser para todos y todas y no se debe convertir en un privilegio de los niños o niñas que posean las actitudes y aptitudes para ella. No significa colocar delante de la clase a los niños con mayor talento interpretativo y dejar de lado a quienes tienden a equivocarse o que no tienen, según algunos docentes, “el ritmo y la coordinación apropiada”. Por el contrario, en la escuela debe prestársele mayor atención para que superen estas dificultades particulares; pues este es fundamentalmente el objetivo de la formación en danza, ser una oportunidad, derecho de todos.

Quizá la mayor preocupación del maestro dedicado a la enseñanza de la danza en las escuelas, se encauza precisamente hacia aquellos estudiantes con dificultades, ya que el fin último es lograr que todos, durante esta edad, puedan tener la experiencia y oportunidad de la práctica de la danza como la tienen al enfrentarse a unos contenidos programáticos en cualquiera de las demás áreas del saber. He aquí la importancia de un docente comprometido con el conocimiento específico, articulado con lo pedagógico, los cuales incluyen no solo la didáctica sino la filosofía, la psicología, la ética y la moral.

Ha sido un lugar común que en los ambientes escolares lo cultural sea mirado desde el aprovechamiento del tiempo libre de los estudiantes, lo que ha llevado a que los docentes confundan el valor estético y pedagógico de la danza con la funcionalidad festiva y de entretención; que se convierten, en últimas, en las alternativas o actividades propias para alegrar los actos cívicos, las reuniones sociales o las celebraciones anuales muy comunes en el periodo escolar; verbigracia, el día de las madres, del maestro, de la tierra, del agua, etc.

Es tan inmediatista este propósito que muchos docentes de la danza, recurren a “recetas” coreográficas de los ritmos de moda para que los

estudiantes, ante la premura de una fecha de presentación, puedan mostrar el producto de un trabajo que, por lo general, no tiene un trasfondo educativo serio y responsable, como lo amerita la formación en cualquier género de las artes o la ciencia. Este proceso evidencia una carencia de fundamentos pedagógicos y un descuido en la verdadera intencionalidad que debe seguir la danza en la etapa escolar; la cual, así como la informática o las ciencias naturales, hace parte del engranaje de la educación integral de los individuos desde sus primeros años.

Dos conductas básicas fundamentales en el hombre nacen de su necesidad de jugar y bailar. Lamentablemente, la vida moderna atenta cada vez más contra ellas, privando al hombre del espacio y del tiempo indispensable para brindarse a ellas libre y plenamente. Como dice (Bozzini, año, p. 43), “la escuela debe permitirles a los niños y al adolescente reencontrar la libertad perdida por su especie y alentar esas manifestaciones”.

El movimiento es un rasgo de todas las actividades del hombre. ¿Por qué, entonces, pensamos que el baile contribuye a preparar para la vida (cosa que constituye la meta de la educación)? En la danza nos sumergimos en el proceso mismo de la acción, mientras que en otras actividades, nuestra atención se centra principalmente en las consecuencias prácticas de nuestras acciones... Por medio de los movimientos de nuestro cuerpo podemos aprender a relacionar nuestro ser íntimo con el mundo exterior”. (Laban, 1991, p. 112)

En este sentido es importante impulsar modelos de formación artística y cultural coherentes con la realidad social y cultural que se encaminen al verdadero desarrollo integral de niños y niñas. La formación en la danza es la acción de orientar, encaminar e inducir hacia la ejercitación, vivencia, práctica y conocimiento de la manifestación artística llamada danza.

La falta de una adecuada formación de personas dedicadas a la enseñanza de la danza, así como la carencia de programas de educación superior, encauzados hacia la pedagogía de la danza, da como resultado una comunidad educativa limitada y mediocre, con preponderancia de las actitudes castradoras de la creatividad y que bloquean el verdadero desarrollo integral de las nuevas generaciones.

Formar formadores

Cuando la danza pasa a ser un elemento que se lleva a cabo con la intención de formar formadores, se está hablando de unos procesos particulares para educar en la danza; este hace referencia a aquella que se realiza en centros, universidades, corporaciones educativas, escuelas no formales o formales, cuyo objetivo es brindar las herramientas básicas para que los estudiantes puedan desempeñarse como futuros maestros o instructores del arte danzario, provistos de los conocimientos técnicos, pedagógicos, sociológicos, psicológicos, filosóficos y metodológicos específicos, para llevar a cabo su labor en un campo en el cual se desarrollará profesionalmente. Estas instituciones, legalmente constituidas, funcionan bajo las normas instauradas en cada país, cumplen con unos proyectos educativos, unas reglamentaciones específicas y un cuerpo de docentes que buscan en conjunto el logro de los objetivos tanto institucionales como programáticos.

Normalmente quienes acuden a este tipo de formación no buscan ser bailarines profesionales (aunque tal vez lo hayan sido o hayan tenido algún tipo de contacto con la danza en sus distintas modalidades), pero sí la toman como una opción profesional dentro del campo pedagógico.

El docente de la danza debe poseer una claridad frente a la técnica que enseña. Todos los géneros dancísticos tienen su particularidad y el proceso formativo que le es inherente no puede ser para todos igual.



Ser profesor(a) o instructor(a) de danza amerita, por tanto, un conocimiento no solo teórico, sino práctico de la danza en toda su complejidad. Para poder actuar con responsabilidad y certeza, hay que “vivenciar” la danza. Se ha dicho que el buen bailarín no lleva consigo la condición futura de ser también un buen maestro. Hay quienes incluso, sin ser excelentes bailarines logran un estatus como maestros muy respetable; lo que quiere decir que para uno u otro, respectivamente, hay condiciones específicas que demarcan sus habilidades y su futuro ejercicio profesional.

En este ambiente académico existen profesores especializados en las áreas específicas o complementarias, en establecimientos donde se cumplen unas jornadas, ciertos horarios académicos y un calendario, y en el cual el alumno, dentro de una gama de enfoques, estilos o ideologías, expresados por sus profesores, tiene la oportunidad de escoger o inclinarse por una u otra tendencia y perfilarse hacia un modelo pedagógico, cuya intencionalidad no solo apunte al conocimiento de unas “formas” de movimiento, sino que, además, se reconozca el compromiso y la responsabilidad social que como maestro se tiene y que despierte en los estudiantes el espíritu de liderazgo, de comprensión de sus valores culturales, de reconocimiento y cuidado de su cuerpo y, sobre todo, de su lugar en la configuración de una nación.

Formar para recrearse a través de la danza

Es otra de las finalidades de la danza, la cual se organiza y ejecuta con un carácter lúdico y recreativo, lo que es habitual en ciertos programas de bienestar de algunas universidades o de los planes de esparcimiento de clubes, academias, gimnasios, etc., que tienen como propósito brindar una forma de distracción, recreación y de sana diversión a sus estudiantes, miembros o clientes, desprovistos de cualquier responsabilidad en el ejercicio de una técnica en particular.

La lúdica corresponde a la conducta del juego y al campo en el que se manifiesta esta conducta, dado por el espacio del individuo y el espacio de las relaciones que produce. En sus diferentes acepciones lo lúdico se relaciona con ludus: juego, diversión, pasatiempo, campo donde se ejercitan las fuerzas del cuerpo y del ingenio; lucus: chiste, broma; lares ludentes: Danzas; lúdico actividad del juego que produce placer; ludo: jugar, divertirse, ánimo desatado o libre de cuidados. En este sentido, lo lúdico responde en fin, como lugar de experiencia y creatividad. (MEN., 1998, p. 27)

Lo lúdico y recreativo ha tenido un proceso de evolución y reconocimiento como necesidad y práctica social de expresión, esparcimiento, integración personal y sentido de pertenencia. En este sentido se impregna en la danza, brindándole esta oportunidad vivencial a quienes de cierta manera solo buscan en ella esta intencionalidad.

En el caso de las universidades, al igual que muchas empresas, se ofrece la danza como parte de los programas de bienestar con el fin de propiciar la recreación y el disfrute tanto de los funcionarios como de los estudiantes de carreras, verbigracia, ingeniería, psicología, arquitectura, etc.; así como la integración de los empleados y funcionarios que tal vez no contemplan la práctica de la danza como un ejercicio profesional. Además del componente recreativo, con estos programas se busca solucionar otros aspectos relacionados con la condición física y terapéutica, como el sobrepeso y el estrés; pero, también, pretende contribuir en otros aspectos de carácter social como disminuir la timidez, aumentar los niveles de socialización, la autoestima, etc. Sin embargo, este tipo de proceso formativo está libre en muchas ocasiones de la rigidez o el cumplimiento riguroso de un programa.

Formar para generar profesionales intérpretes de la danza

Es decir, para formar bailarines. En este caso se da una interacción entre el maestro y el discípulo, que por vocación generan todo un proceso de creatividad artística y de interpretación profesional, donde prima la disciplina y la rigurosidad; aquí el maestro esboza sus propios principios y guías, mientras que el discípulo hereda y sigue principios que le transmiten y que estructuran su conducta artística. En este ambiente se forman los seguidores, los divulgadores, los analistas y los creadores. Se desarrollan técnicas específicas de acuerdo con cada modalidad de danza.

El maestro o maestra que trabaja por la danza sabe que en sus manos tiene a un número de artistas bailarines a quienes puede guiar en pro de la consecución de un objetivo creativo. Les brinda la posibilidad de razonar la danza y no bailar por bailar, sino llenar su interpretación de armonía y de esa expresión que le imprime la vida a sus obras. El maestro que trabaja por la danza encuentra en sus bailarines personas capaces de expresar a través de sus movimientos un sentimiento y de convertir la danza en un hermoso idioma universal sin fronteras.

El artista bailarín vibra con los aplausos de un público y encuentra en ellos su mejor recompensa. Es un ser distinto en la medida que se ve dentro de un complejo social como alguien más sensible y más susceptible con lo que lo rodea. En este sentido, la danza, como posibilidad artística y humana, debe aportar a la sociedad lo mejor del bailarín o de la bailarina y estos deben recibir, como retribución, la posibilidad de satisfacer de igual forma todas sus necesidades.

Parafraseando a Noverre, Rocío Espada (1997) resalta que el artista bailarín sabe que para sobresalir en su arte tiene que ser capaz de ayudarse del genio, de la imaginación y del gusto. Es decir, sacar provecho de las cualidades y el talento que el estudio no puede dar pero que, innatos en el artista, constituyen su fuerza.

En momentos en los que el mundo se transforma dando paso a nuevas formas culturales, la educación centrada en la expresión artística cobra vital importancia y es considerada como un elemento preponderante en la formación de un ser humano más sensible y tolerante, ya que por medio de ella puede dar rienda suelta a sus manifestaciones emotivas y a su creatividad, sobre todo a aquellas que se apoyan en la utilización de su cuerpo o de instrumentos. Un ser humano que puede expresarse libremente a través de su cuerpo, de la voz o de un instrumento musical tiene la posibilidad de adquirir una mejor calidad de vida y de estimular los sentimientos de autoestima y de creatividad.

Formar para asegurar una continuidad en las preservaciones de las danzas tradicionales

Existen otras maneras de encarar la danza. En este caso, tomando en consideración los procesos de formación considerados informales, por estar ligados a la intención de preservar la danza como patrimonio cultural. Retomando la experiencia intrínseca en ciertas danzas tradicionales del carnaval de Barranquilla, donde el saber se ha transmitido de generación en generación, se topa con la prueba más fehaciente de hacer escuela a partir de procesos naturales de transmisión cultural o bien de constituirse en procesos informales de educación.

En carnavales como los de Barranquilla, los grupos tradicionales han implementado sus propias maneras de enseñar; es decir, su propia “didáctica”. Una didáctica que se convierte, en este caso, en el conjunto de métodos y técnicas espontáneas que señalan el campo hacia una acción que conduce lógicamente



Asistentes al Diplomado de puesta en escena en Valledupar (Cesar) con las piloneras de la región.

al logro de los objetivos. La formación en este tipo de grupo se da por imitación. Generalmente el director, o el más antiguo miembro de la danza, se encarga de manera empírica que los integrantes más jóvenes o los niños “aprendan los pases” y las figuras coreográficas, utilizando un lenguaje propio y sin ninguna rigurosidad propia de la estructura formal que presenta un ensayo de un grupo profesional o de escuela con un coreógrafo contratado.

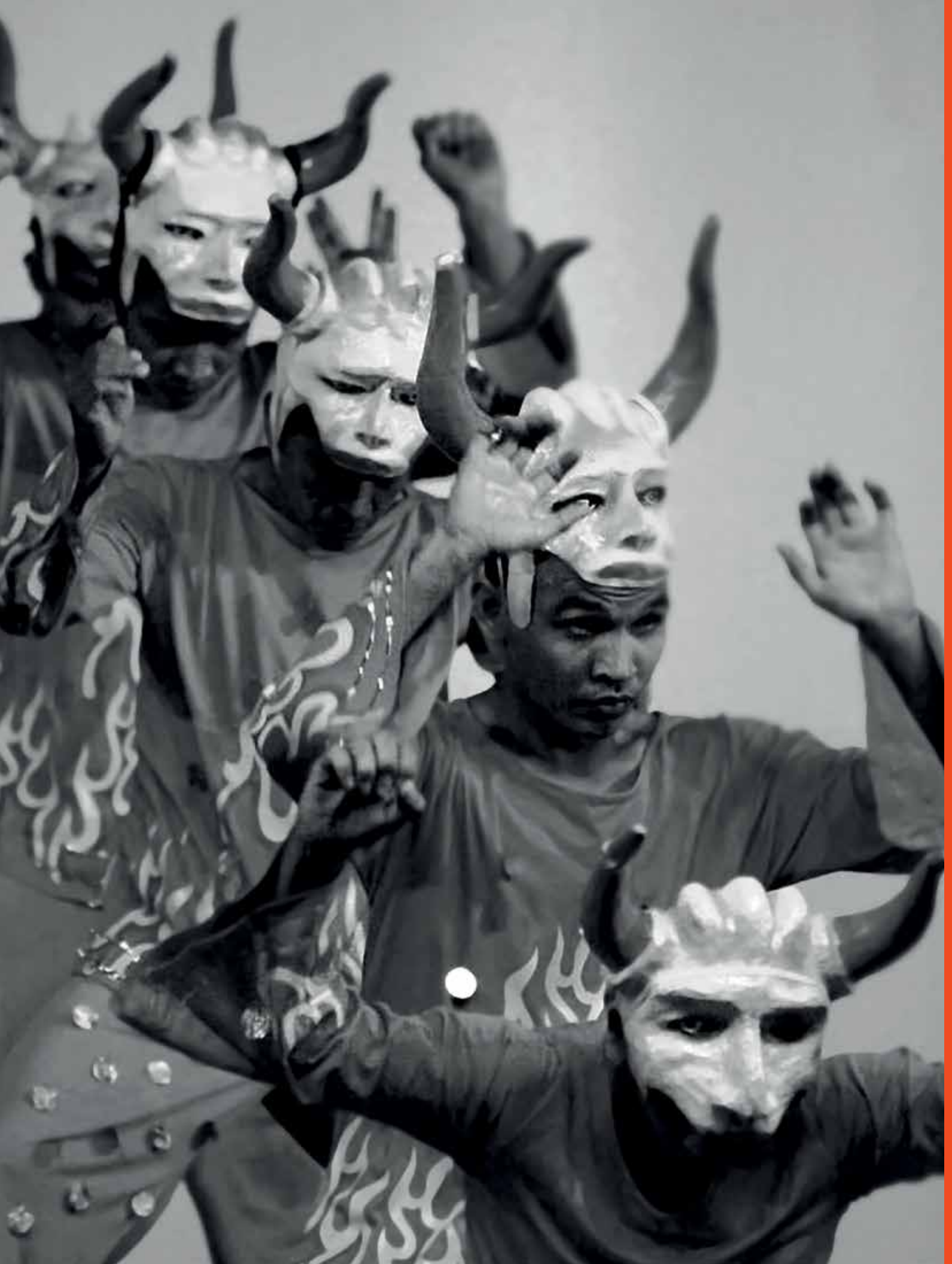
Los lugares donde se llevan a cabo los procesos varían dependiendo de las exigencias. Por ejemplo, cuando se inician los “ensayos” generalmente no asisten muchos, así que se realizan en las casas de los directores; para ello se ruedan los muebles; no hay ropa especial; solo se le dice al tamborero que toque y todos empiezan a seguir los movimientos que ejecuta el director o el encargado por este; de esta manera se aprende a seguir el paso sobre la música y se enseña la coreografía por demostración de los líderes; se discute, se habla, se opina y, finalmente, se llega a consensos.



Cuando se aproxima el carnaval se buscan espacios más grandes para el desarrollo de los ensayos ya que las sedes de las agrupaciones no cuentan con espacio suficiente.

Cuando se aproxima el carnaval, el número de participantes en la danza aumenta, lo cual hace que se busquen espacios más grandes como las calles pavimentadas, las canchas deportivas o los parques. Al momento del desfile, los aplausos se convierten en el mejor alimento para los bailarines que se mueven sin cesar, logrando captar la atención de los espectadores o de los medios de comunicación.

Por otra parte, en el proceso de elaboración de vestidos participa la familia; cada integrante aporta la tela; cada quien compra la cantidad que esté dentro de sus posibilidades. Por eso es común ver entre los integrantes de un mismo grupo de una danza tradicional que no siempre hay igualdad, en cuanto a la calidad de las telas y al tipo de confección; lo cual no quiere decir que no existan agrupaciones que sobresalgan por su homogeneidad, por los compromisos de sus integrantes y el estudio de las propuestas coreográficas; sobre todo para desfiles, ya que en el medio cuentan con coreógrafos que contribuyen con su experiencia a enriquecer el trabajo de puesta en escena.



3. CARACTERIZACIÓN DE LA DANZA EN LA CIUDAD DE BARRANQUILLA

La caracterización se entiende como ese conjunto de rasgos distintivos que posibilitan entender la naturaleza de un hecho o de una actividad, teniendo en cuenta sus aspectos comunes y los diferenciales. En este caso, la caracterización se centrará particularmente en la experiencia llevada a cabo en la ciudad de Barranquilla (Colombia). Cabe reconocer, en primera instancia, la importancia que posee la danza en el desarrollo cultural de la ciudad de Barranquilla, que en el año 2013 vivió un momento trascendental por la celebración de los doscientos años de existencia como ciudad, y la declaratoria como “Capital Americana de la Cultura”, dada por su desarrollo basado en la riqueza musical, literaria y tradicional, por parte de la *International Bureau of Cultural Capitals*, luego de que en el 2012 fuera la ciudad de Quito la que ostentara este título.

En este sentido, la danza ocupa un lugar importante en la ciudad, por cuanto hace parte de su cotidianidad cultural, de su carnaval, de las actividades y celebraciones de trascendencia histórica, tal y como se evidencia en todo tipo de actos y conmemoraciones que se han llevado a cabo en la ciudad, como los “cien años de la aviación”, donde la danza y la música estuvieron presente al ser parte de los actos protocolarios y convertirse en el vehículo cohesionador y de entretenimiento, como suele ocurrir con cada acontecimiento importante. (Sobre todo si es promovido por las administraciones locales como por ejemplo: la pavimentación de una calle, la ampliación de un colegio, las campañas de salud, etc.; allí siempre está la danza, sea cual fuere su modalidad, su estilo, técnica o agrupación).

De esta forma la caracterización se aborda desde diferentes aspectos, que configuran la razón de ser del presente estudio y que contribuyen a la generación de una propuesta de formación acorde con el momento histórico que vive la ciudad. Por ello se tendrán en cuenta:

- ▶ **Los tipos de eventos y actividades relacionadas con la danza en la ciudad de Barranquilla.**
- ▶ **Las características de las entidades formadoras en danza.**
- ▶ **Los tipos de procesos formativos**

Eventos y actividades relacionadas con la danza en la ciudad de Barranquilla

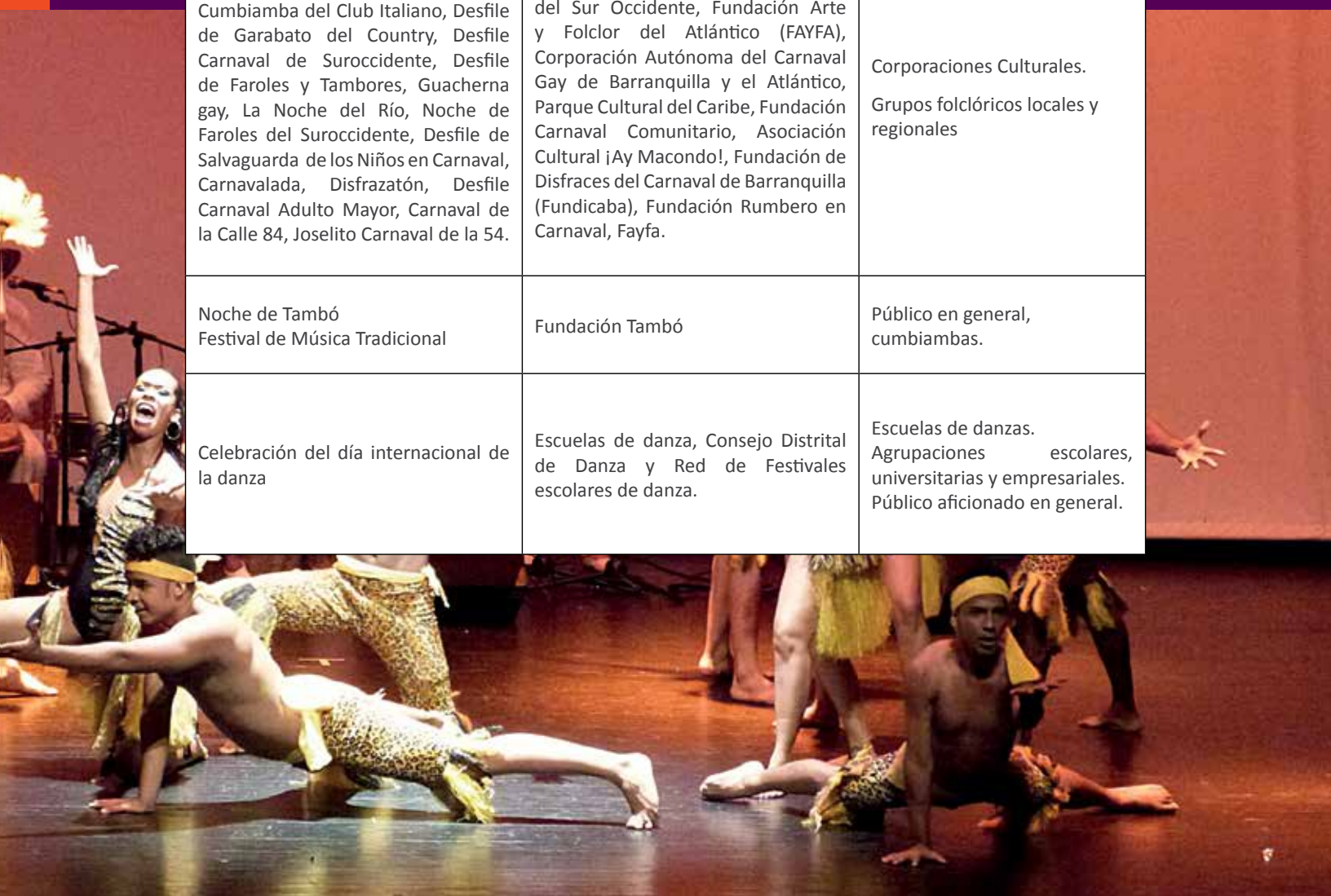
Los espacios y eventos en los cuales la danza se hace presente a lo largo del año en la ciudad de Barranquilla, son básicamente los siguientes:

Compañía de Danzas Mónica Lindo.



Tabla 1. Eventos y actividades relacionadas con la danza en la ciudad de Barranquilla.

Nombre de los eventos Carnaval 2013	Entidades organizadoras	Características de los elencos participantes
Carnaval de Barranquilla: Lectura del Bando, Noche de comparsas, Fiestas de Danzas y Cumbias, Carnaval de los niños, Noche de Guacherna, Batalla de Flores, Batalla de Flores de la 17, Gran Parada, Festival de Danzas de Relación y Especiales.	Fundación Carnaval de Barranquilla, asociación	Agrupaciones escolares. Corporaciones Culturales. Grupos folclóricos locales, regionales y nacionales.
Carnaval de Barranquilla: Lectura del Bando del Carnaval de la 44, Desfile infantil, Batalla de Flores del Recuerdo Sonia Osorio y Reinado Internacional, Gran Parada Carlos Franco y Conquista del Carnaval.	La Asociación de Grupos Folclóricos del Departamento del Atlántico – Carnaval de la 44	Agrupaciones escolares. Corporaciones Culturales. Grupos folclóricos regionales y nacionales.
Carnaval de Barranquilla: Desfile de la Cumbiamba del Club Italiano, Desfile de Garabato del Country, Desfile Carnaval de Suroccidente, Desfile de Faroles y Tambores, Guacherna gay, La Noche del Río, Noche de Faroles del Suroccidente, Desfile de Salvaguarda de los Niños en Carnaval, Carnavalada, Disfratón, Desfile Carnaval Adulto Mayor, Carnaval de la Calle 84, Joselito Carnaval de la 54.	Entidades culturales: Club Italiano, Country Club, Fundación Carnaval del Sur Occidente, Fundación Arte y Folclor del Atlántico (FAYFA), Corporación Autónoma del Carnaval Gay de Barranquilla y el Atlántico, Parque Cultural del Caribe, Fundación Carnaval Comunitario, Asociación Cultural ¡Ay Macondo!, Fundación de Disfraces del Carnaval de Barranquilla (Fundicaba), Fundación Rumbero en Carnaval, Fayfa.	Corporaciones Culturales. Grupos folclóricos locales y regionales
Noche de Tambó Festival de Música Tradicional	Fundación Tambó	Público en general, cumbiambas.
Celebración del día internacional de la danza	Escuelas de danza, Consejo Distrital de Danza y Red de Festivales escolares de danza.	Escuelas de danzas. Agrupaciones escolares, universitarias y empresariales. Público aficionado en general.



Festivales Escolares de Danza	Instituciones educativas oficiales y privadas y la Red de Festivales escolares de danza. Ej. Colegio Hermana Virginia Rossi, Funade, Sagrado Corazón.	Agrupaciones escolares.
Festiva de Arte Estudiantil "Ángela Morales", donde participan cerca de 100 grupos entre preescolar, primaria y secundaria.	Fundación Festival de Arte Estudiantil.	Agrupaciones de instituciones educativas en sus diferentes niveles, desde preescolar, hasta básica y media.
Festival Internacional de Danza "Estefanía Caicedo"	Corporación Cultural Estefanía Caicedo.	Escuelas de danzas, Agrupaciones de danza a nivel nacional e internacional.
Festival Escolar de danza de los estudiantes de cultura física de la Universidad del Atlántico.	Universidad del Atlántico.	Niños y niñas vinculados a las instituciones en convenios de prácticas pedagógicas con la Universidad.
Festival Internacional de danzas	Corporación Folclórica Cumbiamba La Gigantona	Agrupaciones dancísticas a nivel nacional e internacional.
Festival de la Confraternidad.	Asociación cultural Palma Africana.	Escuelas de danzas, agrupaciones de danza a nivel nacional e internacional.
Festival de Baile por pareja "Los Niños del Atlántico Bailan".	Corporación Cultural Barranquilla – Centro Artístico Mónica Lindo	Niños entre los 6 y 10 años de edad.
Muestra Maratón de Bailarines y Bailadores Solistas.	Universidad del Atlántico Programa profesional Danza	Público en general. Bailarines, Bailadores.



El proceso para llegar a la puesta en escena de cada uno de estos espectáculos, requirió lógicamente un proceso organizativo por parte de quienes lideran y administran la realización de los eventos como actividad, pero también le es inherente una dinámica “formativa” propia de los participantes; el cual concretiza el proceso que se adelanta como estrategia para conformar una agrupación o un repertorio que pondrá en escena su producción en cuanto a la danza se refiere. Estas instituciones poseen diferentes maneras de organizarse, y tienen sus propias maneras de accionar en unos tiempos y espacios que le hacen diferentes las unas de las otras; de allí que se ha pensado en una caracterización que se refleja a continuación.

Características de las entidades formadoras en danza

En Barranquilla, como en el resto del país, son diversas las denominaciones que emplean las entidades en las cuales se forma en danza, entre ellas tenemos:

- ▶ **Instituciones de educación superior que ofrecen formación profesional en danza.**
- ▶ **Instituciones de educación no formal en danza, hoy centros de Educación para el trabajo y el Desarrollo Humano**
- ▶ **Instituciones privadas que ofrecen programas de danza como parte de proyectos de bienestar.**

Instituciones de educación superior que ofrecen formación profesional en Danza

En Colombia, las instituciones de educación son de orden público o privado. Su regulación está dada por diferentes instancias entre las cuales están el Ministerio de Educación, el ICFES, el Consejo Nacional de Acreditación y las secretarías de educación departamental, distrital o municipal. Las entidades educativas desarrollan un proyecto institucional donde explican los propósitos de formación de sus programas, así como los planes de estudios expresados en créditos académicos, los cuales se concretan en carreras universitarias que conllevan a un título profesional o de carácter tecnológico.

A diferencia de otros países latinoamericanos, en nuestro país la existencia de carreras universitarias relacionadas con la danza son relativamente nuevas y muy escasas. Mientras algunas ofrecen el programa de danza como un subprograma de otro, por ejemplo, educación artística; apenas unas tres, ofrecen la danza como un programa de licenciatura independiente.

La **Universidad Antonio Nariño**, en la ciudad de Bogotá, fue la primera en ofrecer un programa de **Licenciatura en Educación Artística**, que forma en los campos de la danza y del teatro. El desarrollo central del programa se enfoca en la consolidación de las reflexiones teórico-práctica de la historia de la danza y el teatro en el país, así como el desarrollo práctico que se concretizan en los llamados montajes conjuntos constituidos en puestas en escena que guardan relación con la experiencia docente e investigativa de los estudiantes.

En esta misma línea cabe mencionar la **Licenciatura en Música y Danza** de la **Universidad Tecnológica del Chocó** y la **Licenciatura en Artes Escénicas**, Pontificia Universidad Javeriana que se centra en las formas en que la danza, la actuación y la somática se entretajan en la puesta en escena.

En cuanto a la danza, como tal, son realmente pocas las universidades que ofrecen este programa en el país. Entre estas cabe mencionar a la **Licenciatura en Educación Básica en Danza**, programa académico de la Universidad de Antioquia; a la **Licenciatura en Danza Clásica**, de la Universidad del Valle, y al **programa de Arte Danzario**, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, a través de la Academia Superior de Artes.

Y de una manera más especializada y única en el país, la facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico ofrece su programa de **Danza**, el cual titula a sus egresados como **PROFESIONAL EN DANZA**.

Instituciones de educación no formal en danza, hoy centros de Educación para el trabajo y el Desarrollo Humano

De acuerdo con lo expresado en La ley 1064 de 2006, en su artículo 1º dice: “Remplácese la denominación de Educación no formal contenida en la Ley General de Educación y en el Decreto Reglamentario 114 de 1996 por Educación para el Trabajo y el Desarrollo Humano”.

Los centros de Educación para el trabajo son aquellas que no ofrecen título profesional, pero sí certificados de aptitud ocupacional o de **técnico laboral en danza**, en caso de las instituciones que ofrecen estos programas. En el ámbito nacional vale mencionar el programa de Danzas Folclóricas que ofrece el IPC (Instituto Popular de Cultura de Cali); la carrera en Danza de la Academia de Artes Guerrero en Bogotá; el programa Estudios Contemporáneos en Danza/ Técnico Laboral en Interpretación en Danza de El Colegio del Cuerpo (eCdC), en Cartagena; la Corporación de Educación Nacional de Administración, CENDA, otorga el certificado de Técnico Profesional en Danza Contemporánea; la institución educativa del Ballet Clásico de Incolballet, en Cali, forma bailarines para el ejercicio profesional en los campos de la danza clásica, contemporánea y de la danza nacional.

En Barranquilla, en esta modalidad vale mencionar los programas que en formación de danza ofrecen la Escuela Distrital de Artes (EDA) y el Sena.

Instituciones privadas que ofrecen programas de danza como parte de proyectos de bienestar

Se refieren a las instituciones públicas o privadas que entre sus políticas y programas de bienestar institucional encaminadas a velar por el desarrollo de una adecuada actividad lúdica, social, creativa y buen uso del tiempo libre entre sus beneficiarios, ofrecen diferentes programas formativos y culturales, desde cursos y talleres eventuales de danza, hasta la oportunidad de ser parte de los grupos de danzas de la institución.

En Barranquilla todas las instituciones universitarias (Universidad del Atlántico, Norte, Autónoma, Simón Bolívar, de la Costa, Libre, Salamanca, Americana, Corporación Universitaria Latinoamericana, San Martín y Litoral) promueven la conformación de grupos culturales y poseen agrupaciones dancísticas que cumplen con una rutina de ensayos, rutinas de entrenamiento para la realización de montajes y puestas en escena.

De igual manera, varias organizaciones comerciales, empresariales y de servicios se destacan por patrocinar y conformar grupos de danzas entre sus empleados, funcionarios y beneficiarios.

Otras organizaciones culturales en las que se desarrollan procesos de formación danza

Además de las instituciones académicas de carácter universitario y de formación laboral, debemos relacionar un sinnúmero de organizaciones no gubernamentales, de carácter cultural, que se dedican a la formación y al montaje de obras dancísticas, en el campo de la educación informal, individual y colectiva.

Este tipo de organizaciones dedicadas a la danza, reciben varias denominaciones, como escuelas, academias, *ballets*, compañías, corporaciones, fundaciones, asociaciones o agrupaciones; y aunque tienen propósitos comunes en cuanto a la danza, se distinguen por su naturaleza, estructura y por sus objetivos culturales.

Las escuelas de danza

El término **escuela** tiene diferentes connotaciones dependiendo del sentido y de su significación.

El término «escuela» proviene del griego clásico “scholé”, por mediación del latín “schola”. Curiosamente el significado original en griego era de “ocio, tranquilidad, tiempo libre”, que luego derivó a aquello que se hace durante el tiempo libre y, más concretamente, aquello que merece la pena hacerse; de donde acabó significando “estudio”, por oposición a los juegos, ya en el griego de Platón y Aristóteles. En el periodo helenístico pasó a designar a las escuelas filosóficas y de ahí, por extensión, tomó el significado actual de centro de estudios (Wikipedia, 2014).

Históricamente, la escuela es el lugar donde se da a los niños la instrucción primaria y cualquier género de instrucción; pero por su función específica, el término se extendió a todo lugar, actividad, método, estilo, doctrina que tuviera que ver o se relacionara con el proceso educativo...

Desde la pedagogía, la escuela es la institución de tipo formal, público o privado, donde se imparte cualquier tipo de educación y de cualquier nivel o materia. Por eso la escuela ya no es solamente el establecimiento de educación básica primaria, sino también el lugar donde se instruye, comparte o intercambia un conocimiento o un saber técnico o especializado; por eso se habla de la escuela de bellas artes, la escuela de gastronomía, la escuela de danza, la escuela de artillería, la escuela de cadetes, la escuela de ingenieros, etc.



En las escuelas de danzas se comparte el placer de bailar de manera individual o grupal.

Por su especificidad, el término escuela pasó también a referirse a aquellas unidades universitarias especializadas en una carrera; de allí la existencia de la escuela de derecho, de medicina, de odontología, de optometría, etc. Pero, al definir la 'escuela de danza', no cabe duda de que es la denominación que más se aproxima a su significado inicial de “aquello que se hace durante el tiempo libre” y, “aquello que merece la pena hacerse”, pues las escuelas de danza son los mejores lugares para aprovechar el tiempo libre para aprender lo que a uno le gusta (el baile, la danza) de manera divertida y placentera.

A diferencia de las escuelas universitarias, que poseen un programa académico y un currículo diseñado para formar licenciados o profesionales en determinadas carreras; la mayoría de las escuelas de danzas de Barranquilla y del país se limitan a un programa de formación técnica pensado más para formar bailarines (aficionados) que bailarines profesionales, alrededor de los bailes y danzas folclóricas regionales.

Esto es, muchas escuelas se “especializan”, por decirlo así, en ciertos bailes de la región, verbigracia, de la región Caribe: cumbia, mapalé, puya, son de negro, etc.; de la región Andina: pasillo, bambuco, torbellino, guabina, etc. En estas escuelas los alumnos aprenden básicamente las técnicas y

movimientos necesarios para bailar dichas danzas y, con ellas, no cabe duda, de que pueden reafirman su identidad, sentido de pertenencia regional y, por qué no reconocerlo, pueden encontrar o descubrir su verdadera vocación artística.

Son muy pocas las escuelas y academias colombianas que tienen como propósito verdadero formar bailarines profesionales. Aunque por definición un 'profesional' puede ser toda persona que ejerza una actividad con reconocimiento de grado universitario, técnico o experto en cierto tema, disciplina o arte, en Colombia, se es profesional en la medida de que se tenga un título académico o universitario otorgado por una universidad legalmente reconocida y aprobada por el MEN.

No obstante, lo profesional tiene en nuestro medio otro significado relacionado con la actividad u oficio que ejerce una persona con relevante capacidad y aplicación. En esta acepción, el profesional de la danza es el que vive de ella y ejerce con excelencia y disciplina su oficio.

De esta manera, una escuela de danza es un espacio formativo en el que se desarrollan procesos de enseñanza-aprendizaje de aspectos específicos relacionados con la danza por periodos regulares de tiempo, en un espacio y programa formativo especificado.

Danza del gusano de la Escuela da Danzas de Carmen Meléndez.



Las primeras instituciones cuya denominación como «escuela» surgieron en Barranquilla fueron:

- ▶ **Escuela de la Danza Folclórica de Barranquilla.**
- ▶ **Escuela de Arte Marleny.**

Las academias de danza

La palabra **academia** viene del griego *academos*, que era el nombre del héroe ateniense *Akademos*, formado por *hekás*, “lejano”, “distante”, y *demos*, “pueblo”; por lo que *Akademos* significaba «el que actúa independientemente del pueblo»; quien legó a la ciudad una mansión donde se creó un jardín público, conocido desde entonces como los “jardines de *Akademos*”, lugar donde Platón con sus discípulos fundaría después su *Akadémeia* o Academia. “En el siglo VIII, Carlomagno retomó este nombre y formó en su corte un grupo de eruditos al que denominó ‘Academia’. Posteriormente, tal designación fue adoptada por grupos de universitarios, científicos e investigadores, y cobró auge a partir

La Academia de Danzas Gacho & Gloria Peña es la más antigua de la ciudad de Barranquilla.



del Renacimiento, primero en las cortes italianas y luego en otros lugares de Europa” (Soca, 2007).

El Diccionario de la Lengua Española (DRAE), entre sus distintas acepciones, la define principalmente como «sociedad científica, literaria o artística establecida con autoridad pública»; como «Junta o reunión de los académicos» y «casa donde los académicos tienen sus juntas». Pero, también, «establecimiento docente, público o privado, de carácter profesional, artístico, técnico, o simplemente práctico».

Como se puede ver, este término ha sufrido múltiples evoluciones, ya que mientras en la antigüedad una academia era considerada el espacio de encuentro de eminentes académicos que solían reunirse como espacio alternativo para filosofar o tratar a profundidad y con seriedad temas relacionados principalmente con la ciencia y la cultura, y fomentar su estudio y su práctica, en la actualidad el término de “academia” sirve para distinguir

Presentación de la Compañía de Danzas Mónica Lindo.





Integrantes de la Academia - Ballet de Barranquilla, de Jorge Arnedo. Foto recuperada de Balletdebarranquilla.com-

tanto cualquier entidad dedicada al estudio y difusión de los temas y novedades académicas (por ejemplo, las academias de medicina, de la lengua española); como las que promueven principalmente el estudio y la práctica de las artes musicales, dancísticas y de escenas. En este último sentido, *academia* es sinónima de **escuela**, y como tal ofrecen cursos y talleres de danzas folclóricas y de bailes de salón.

En la ciudad de Barranquilla, entre las academias dancísticas más conocidas hay que señalar las siguientes:

- ▶ **Academia de Danzas Gacho & Gloria Peña**
- ▶ **Academia de Danzas Ballet Mónica Herrera**
- ▶ **Academia Ballet y Danzas Fundación Ballet del Atlántico Mary de Herrera**
- ▶ **Academia - Ballet de Barranquilla, de Jorge Arnedo**
- ▶ **Ballet Contemporáneo de Barranquilla**

Corporaciones, fundaciones y asociaciones de danza

En términos generales, las corporaciones, fundaciones y asociaciones son personas jurídicas¹, es decir, organizaciones legales, sin ánimo de lucro; con domicilio propio, constituidas mediante la reunión de personas con una finalidad determinada ya sea de índole artístico, cultural, educativa, social, económica, política o gremial. Se denominan “entidades sin ánimo de lucro” porque las utilidades no se distribuyen entre los asociados, sino que se destinan únicamente al objeto social de la organización. La ley colombiana dio lugar a la existencia de nuevas modalidades de personas jurídicas, como son comités, organizaciones, colegios de abogados, que participan del carácter de corporación, asociación y fundación. ¿Qué diferencia hay entre una y otra? Se diferencian, tanto por su conformación como por los objetivos y fines perseguidos.

“La corporación está formada por una reunión de individuos y tiene por objeto el bienestar de los asociados, sea físico, intelectual y moral. No persigue fines de lucro. La fundación se distingue de la corporación en que es un establecimiento que persigue un fin especial de beneficencia o de educación pública, para lo cual se destinan bienes determinados. En la fundación no hay personas asociadas sino un conjunto de bienes dotados de personería jurídica, a las asociaciones por ella actúan son secundarias en contraste con las que actúan en la corporación. En suma, en la corporación hay asociación de personas, en la fundación predestinación de bienes a fines sociales”.
(Consejo de Estado, Sentencia de 21 de agosto de 1940)

Aunque las corporaciones y las asociaciones tienen una misma estructura democrática y esencia, en la práctica se diferencian en que mientras el objeto de la corporación está enfocado al bienestar de la comunidad en general, el objeto social de la asociación propende por el bienestar de un determinado gremio o colectividad y tienen, por lo general, un carácter reivindicativo. La fundación, en cambio, surge de la destinación de un patrimonio específico el cual es destinado por el fundador o los fundadores para atender servicios de interés social, para solucionar necesidades del orden social, de salud, académicas y artísticas, entre otros. Las fundaciones se constituyen a término indefinido

¹ De conformidad con lo normado en el artículo 633 del Código Civil Colombiano, se llama persona jurídica, a un ente de creación legal, ficticio, capaz de ejercer derechos, contraer obligaciones y de ser representada judicial y extrajudicialmente.

mientras que las corporaciones y asociaciones se crean para un periodo de tiempo determinado. A diferencia de las fundaciones, las asociaciones o corporaciones pueden fusionarse pues su naturaleza jurídica se lo permite.

Las fundaciones tienen dos grandes funciones: canalizar donativos económicos a individuos, organizaciones no lucrativas y a otras entidades; o proporcionar servicios, realizar investigación, organizar conferencias y hacer publicaciones. Las asociaciones pueden realizar, además de las actividades propias de sus fines, actividades que podrían ser consideradas como empresariales, siempre y cuando el beneficio de tales actividades sea aplicado a obras sociales

Detrás de la mayoría de escuelas, academias, compañías y grupos de danza y de carnaval de la ciudad se encuentran distintas corporaciones, asociaciones y fundaciones culturales.

En los últimos tiempos, ante la promoción del emprendimiento cultural como política de Estado —la cual pretende que el emprendedor desarrolle proyectos participativos mediante planes de negocios que garanticen su autosostenimiento y su desarrollo creativo—, la mayoría de grupos de danzas y comparsas y demás manifestaciones del carnaval, se han constituidos como personas jurídicas mediante la creación de corporaciones, asociaciones o fundaciones. Y de la organización espontánea, natural, libre, altruista y desinteresada de la mayoría de danzas y comparsas, se pasó a la constitución legal, como persona jurídica y con gestión gerencial. No obstante a las buenas intenciones, la mayoría de estas organizaciones no gubernamentales están lejos de constituirse como empresas culturales y no tienen capacidad ni recursos para sostenerse por sí solas y necesitan de la ayuda y subsidio del gobierno y de las entidades organizadoras para garantizar su continuidad y salvaguardar así el carnaval como patrimonio de la nación y de la Humanidad.

Pero, cabe destacar el papel que vienen jugando algunas de estas organizaciones no gubernamentales en la formación y el fomento de la danza en la ciudad de Barranquilla:

- ▶ **Corporación Cultural Barranquilla**
- ▶ **Corporación Cultural Estefanía Caicedo**
- ▶ **Asociación Cultural Palma Africana**



Desfile Batalla de Flores del Recuerdo del Carnaval de la 44.

Estas corporaciones se destacan en el medio por la labor que vienen desempeñando desde tiempo en pro de la danza folclórica, pues no solo se conforman con sacar adelante sus respectivas escuelas de danza, sino que además, poseen sus propios grupos o compañías de danzas, las cuales suelen representar a la ciudad, región, en el ámbito nacional e internacional; así como también mediante el impulso de festivales, encuentros, cursos y talleres sobre la danza y el patrimonio cultural de la región Caribe colombiana.

Así como estas corporaciones se destacan por su labor en pro de la danza, otras organizaciones no gubernamentales han venido jugando un papel importante en la organización y dirección del carnaval, entre las más importantes tenemos:

- **Fundación Carnaval de Barranquilla:** Hasta el año 2012 estuvo a su cargo la organización de los desfiles y eventos de importancia del carnaval: Lectura del Bando, Noche de comparsas, Fiestas de Danzas y Cumbias, Carnaval de los niños, Noche de Guacherna, Batalla de Flores, Batalla de Flores de la 17, Gran Parada, Festival de Danzas de Relación y Especiales. En el año 2013, como entidad organizadora pasó a llamarse Carnaval S. A.
- **Asociación de Grupos Folklóricos del Departamento del Atlántico, Agfa-Carnaval de la 44:** Lectura del Bando del Carnaval de la 44, Desfile infantil, Batalla de Flores del Recuerdo Sonia Osorio y Reinado Internacional, Gran Parada Carlos Franco y Conquista del Carnaval
- **Corporación Autónoma del Carnaval Gay de Barranquilla y el Atlántico:** Guacherna y Carnaval Gay.
- **Fundación de Arte y Folclor del Atlántico, Fayfa:** Carnaval de la Calle 84 y Salvaguarda y Niños en Carnaval.

- **Fundación Tambó:** Noche de Tambó y Festival de Música Tradicional
- **Asociación Cultural ¡Ay Macondo!:** Carnavalada
- **Fundación Carnaval del Sur Occidente:** Desfile Carnaval de Suroccidente.
- **Fundación de Disfraces del Carnaval de Barranquilla, Fundicaba:** Desfile de disfraces de carnaval, Disfrazatón

Tabla 2. Organizaciones vinculadas al carnaval de Barranquilla

Corporaciones	<p>Corporación Autónoma del Carnaval Gay de Barranquilla y el Atlántico Corporación cultural Barranquilla-Centro Artístico Mónica Lindo Corporación Cultural Estefanía Caicedo. Corporación Folclórica Cumbiamba La Gigantona Corporación Parque Cultural del Caribe Corporación Autónoma del Carnaval de Piojó Corporación Autónoma del Carnaval de Santo Tomás Corporación para la Salvaguarda de Grupos Folclóricos y Actores del Carnaval de Barranquilla, Folkcarnaval Corporación Country Club de Barranquilla Corporación Unidos por el Carnaval Unicarnaval</p>
Fundaciones	<p>Fundación Carnaval de Barranquilla, Fundación Arte y Folclor del Atlántico (FAYFA) Fundación Líderes de la Tradición. Fundación Carnaval Comunitario Fundación Carnaval del Sur Occidente Fundación de Disfraces del Carnaval de Barranquilla –Fundicaba Fundación Festival de Arte Estudiantil. Fundación Rumbero en Carnaval, Fayfa. Fundación Tambó Fundación Folclórica del Carnaval de Barranquilla, FUNFOCAB.</p>
Asociaciones	<p>Asociación de Grupos Folclóricos del Departamento del Atlántico, Agfa-Carnaval de la 44 Asociación Cultural ¡Ay Macondo! Asociación Cultural Palma Africana Asociación Ponte La Máscara Asociación de Músicos del Atlántico Asociación de Músicos de Banda, Asomuba. Asociación Artistas del Caribe, ARCA Sindicato de Trabajadores de la Música, SINTRAMUCOL.</p>
Sociedades	<p>Carnaval S. A. Centro Italiano de Barranquilla S.A.</p>

Si bien estas entidades tienen que ver más con la organización del carnaval, en realidad deben su existencia a las danzas, puesto que la mayoría de eventos del carnaval (desfiles, coronaciones, espectáculos, etc.) tienen como protagonistas a las danzas y comparsas y entre sus funciones están no solo garantizar la participación sino velar por su buena actuación, presentación y continuidad.

Agrupaciones del carnaval de Barranquilla

Una agrupación de danza no es otra cosa que una comunidad de bailarines constituida con el fin de estudiar, practicar, sentir y vivir la danza, y hacer montajes artísticos para presentarlos en los diversos escenarios artísticos. En el caso de la ciudad de Barranquilla, la mayoría de las agrupaciones se han creado básicamente para participar en los escenarios del carnaval. Su conformación ha variado a través de la historia.

En los comienzos del carnaval, las danzas eran por lo general de carácter familiar y eran lideradas por un miembro de la familia o de la vecindad quien convocaba y montaba de manera empírica un baile o danza sobre un aire típico y sobre algún tema cotidiano. Hasta los años 80 las danzas del carnaval fueron dirigidas casi siempre por los fundadores y directores de las propias danzas, o, excepcionalmente por un miembro aventajado o experimentado de la danza. Pero, es a principio de los 80 cuando al frente de las danzas del carnaval comienzan a ponerse coreógrafos experimentados o iniciados, salidos de las academias o escuelas de ballet (verbigracia, Academia de Danzas Gacho & Gloria Peña), donde adquirirían las técnicas básicas de la expresión y del movimiento, de planimetría y coreografía, de música y folclor. Y es a partir de los 80 cuando en el carnaval se da la división entre la danza folclórica o tradicional (de origen provinciano, campesino, rural) y la danza popular (de origen barrial, urbano y con un sentido más estético).

Mientras la danza tradicional, típica, reivindicaba el folclor, con pasos y movimientos coreográficos sencillos, las nuevas danzas proponían movimientos y composiciones coreográficos más elaborados, con vestimenta fantasiosa, siguiendo ritmos folclóricos o populares de moda, variables. Para diferenciarla de la danza tradicional, estas danzas populares recibieron el nombre de comparsas.

En tanto las danzas eran conformada por la familia o la comunidad, las danzas populares eran fundadas por emprendedores culturales, corporaciones, fundaciones, escuelas, academias. En un comienzo las danzas eran financiadas con recursos de los propios integrantes, de manera colectiva y de manera desinteresada. Hoy por hoy, las danzas y comparsas son financiadas mediante cuotas establecidas para cada bailarín (costo de inscripciones), auxilios de empresas privadas y convocatorias de las entidades organizadoras del Carnaval (Alcaldía Distrital, Carnaval S.A., corporaciones, etc.).

Clasificación de las danzas de carnaval

Por el inmenso escenario del carnaval, durante la temporada de precarnaval y de carnaval desfilan por las calles y avenidas de la ciudad centenares de danzas y comparsas, de diferentes tamaño, ritmos, música, vestuario, color, etc., que para efecto de su inscripción y evaluación, Carnaval de Barranquilla S.A. y demás organizadores del carnaval suelen clasificarlas según los siguientes criterios:

- ▶ **Según su género, en danzas y comparsas.**
- ▶ **Según su tamaño, en danzas grandes, medianas y pequeñas.**
- ▶ **Según su composición, en danzas infantiles, del adulto mayor y danzas de adultos.**

Las danzas de tradición

En el contexto del carnaval, son aquellas que mantienen un patrón básico de ejecución que las identifica de generación en generación, tienen un vestuario, una música y pasos que le son inherentes. Estas, a su vez, se clasifican a en **danzas de relación, danzas especiales y danza de cumbia.**

- **Las danzas de relación:** se denominan así, en español antiguo, porque su ejecución incluye un relato, una historia; originariamente, son danzas estacionarias, que requieren estacionarse en un lugar para poder presentarse completamente. Las más representativas son: *danza de paloteo, danza de los coyongos, danza de los goleros o gallinazos, danza del caimán y danza de las pilanderas.*
- **Las danzas especiales:** al igual que las de relación, son danzas con bailes y coreografía tradicionales; son relativamente pequeñas y antiguas en



Danza de los Coyongos (Danza de relación)



Danza de las Farotas de Talaigua (Danza especial)



Cumbión Normalista (Danza de cumbia)

la fiesta; se distinguen por su contenido edificante y por la ausencia de versos y relato. Son patrimonios del carnaval: *las danzas de diablos, del gusano, de las farotas*.

- **El baile de la cumbia (cumbiamba):** aunque por su ejecución y tema podría clasificarse entre las danzas especiales y por su origen estacionario (bailar en círculo), como danza de relación, es la más representativa del país y una de las más características del carnaval; aunque conserva sus pasos tradicionales, en los desfiles se permiten variantes coreográficas.

Las comparsas

Etimológicamente, comparsa deriva del italiano *comparire* (comparecer, aparecer), y se refiere al conjunto de personas que en el teatro o en el cine solo tienen una aparición rápida, sin hablar ni cantar.

Pero, en el carnaval de Barranquilla —así como el de Brasil— las comparsas se transformaron en danzas populares evolucionadas con coreografías diversas y creativas, con pasos creados para tal fin y música de escogencia libre, que son sometidas a concurso y varían de año a año. Asimismo, no están supeditadas a patrones básicos de ejecución, como ocurre con las danzas tradicionales, pero van configurando en sí mismas unas temáticas que son representadas por sus integrantes de manera corporal y acompañadas de música en vivo o, excepcionalmente, grabada. Además, las comparsas casi siempre son dirigidas por un coreógrafo.

Una definición genérica de comparsa sería, el de colectivos de bailarines que se conforman para bailar y participar en los diferentes eventos del carnaval, en torno a una temática libre o inspirada en la tradición, con vestuario fantasioso, música apropiada y coreografías ingeniosas, creativas y depuradas.

En el Carnaval de Barranquilla se dan tres modalidades:

- **Comparsas de tradición:** inspiradas en disfraces, danzas, costumbres y música de tradición popular,
- **Comparsas de fantasía:** de estructura y temática libre, fruto del ingenio y creatividad de sus autores, con vestuarios vistosos, coreografía y parafernalia esplendorosas y acompañamiento musical libre.
- **Comparsas de salón:** que son los espectáculos dancísticos que se montan y presentan durante los carnavales en los diferentes clubes sociales de la ciudad.

Escenarios de formación en danza en Barranquilla en los años 2000 al 2014

Un aspecto importante que vale la pena destacar es que en la ciudad de Barranquilla, en el periodo comprendido del 2000 al 2011, se acrecentaron los espacios de formación en danza, tanto de manera formal como no formal, y esto tiene una intrínseca relación con el hecho de que el Carnaval de Barranquilla haya sido declarado *Obra Maestra del Patrimonio Oral e intangible de la Humanidad*. Estos espacios de formación se pueden clasificar de la siguiente forma:

- **Instituciones públicas del orden Nacional y Distrital:** aquí se incluye la Escuela Distrital de Arte, EDA, la cual posee un programa de formación en danza, en la categoría de educación no formal o educación para el trabajo.
- **Instituciones públicas que ofrecen formación profesional en Danza:** Se encuentra la Universidad del Atlántico, con el programa profesional en Danza adscrito a la Facultad de Bellas Artes.
- **Instituciones privadas que ofrecen educación formal en danza:** en la ciudad se destacó la Universidad Antonio Nariño la cual logro graduar a tres promociones de Licenciados en Danza y Teatro.
- **Instituciones privadas que ofrecen educación no formal en danza:** Hasta el año 2013 la Fundación Centro Artístico Mónica Lindo puso en marcha el programa Técnico en Instructor de danza, De igual forma el Gimnasio de Arte y Cultura adscrito a la Universidad Autónoma.
- **Instituciones privadas que ofrecen danza como programa de bienestar universitario.** Estas entidades poseen grupos de danzas que trabajan de manera permanente y está compuesto por los estudiantes y docentes, tales es el caso de la Universidad del Norte, Universidad Autónoma, Universidad Simón Bolívar, Universidad de la Costa, Universidad Libre, Universidad del Litoral.

Arriba, der. Ensayo con grupos internacionales. ➤

Abajo: Comparsa de solteros del Country Club (Comparsa de salón).



Instituciones que imparten cursos en danza y que están activas en el periodo 2000-2014:

- ▶ Academia de danzas Gloria y Gacho Peña
- ▶ Escuela de Arte Marleny Cortés
- ▶ Escuela de Danzas Julie H. de Donado
- ▶ Corporación Folklórica Palma Africana
- ▶ Corporación Cultural Barranquilla
- ▶ Escuela de Danzas de Judy Rincón de Manotas
- ▶ Academia de Artes Conchita Salcedo de Osorio
- ▶ Fundación Ballet de Barranquilla
- ▶ Academia de danzas de Marlio Cortés
- ▶ Academia de danzas de Mary de Herrera
- ▶ Ballet Contemporáneo de Rossana Lignarolo
- ▶ Danza Libre de Martha Ligia Gómez
- ▶ Corporación Folklórica Estefanía Caicedo
- ▶ Academia de Danza Féderman Brito
- ▶ Fundación Artística Iván Cisneros Cano
- ▶ Shamsia Belly Dance
- ▶ Academia de Ballet Making Dance
- ▶ Fundación Ballet del Atlántico de Mary de Herrera
- ▶ Fundación Centro Artístico Mónica Lindo.

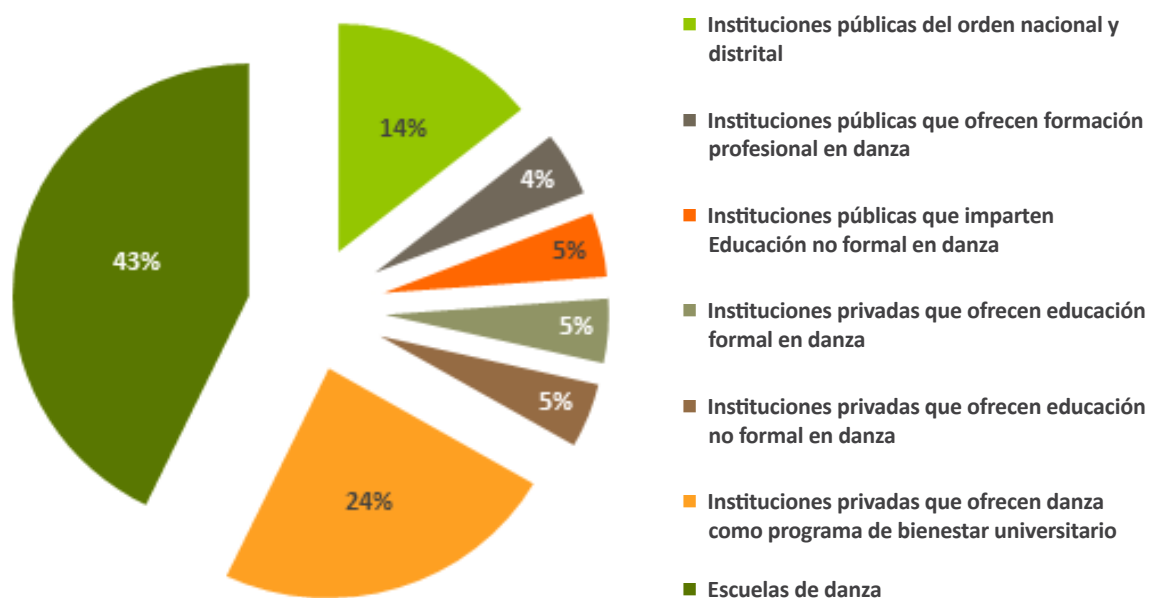


Tabla 3. Escenarios de la formación en danza

CÓDIGO	TOTAL
Instituciones públicas del orden nacional y distrital	3
Instituciones públicas que ofrecen formación profesional en danza	1
Instituciones públicas que imparten Educación no formal en danza	1
Instituciones privadas que ofrecen educación formal en danza	1
Instituciones privadas que ofrecen educación no formal en danza	1
Instituciones privadas que ofrecen danza como programa de bienestar universitario	6
Escuelas de danza	19
TOTAL	32

Fuente: Liñán, E. & Gutiérrez, N. Huellas de la danza en Barranquilla 2000 al 2010. Semillero Cedinep. Universidad del Atlántico. 2014, p.71

Gráfico 3. Escenarios de la formación en danza.



Nota: El escenario de la formación en danzas lo dominan las escuelas de danzas (43%) y las instituciones universitarias que ofrecen la danza como programa de bienestar social (24%).

Fuente: Liñán, E. & Gutiérrez, N., Huellas de la danza en Barranquilla 2000 al 2010. Semillero Cedinep. Universidad del Atlántico. 2014, p.71



4. ¿QUÉ Y CÓMO SE ENSEÑA LA DANZA?

En la pedagogía y en el campo de la didáctica, en particular, las preguntas: ¿qué se enseña y cómo se enseña?, hacen parte de las categorías fundamentales que reflejan las propiedades, facetas y relaciones más generales y esenciales de los fenómenos de la realidad y de la cognición. En este sentido, la autora Guillermina Labarrere Reyes expresa:

El sistema de categoría didácticas permite conocer y profundizar en el proceso de enseñanza (...) Tradicionalmente se expresa en unas preguntas: ¿Para qué se enseña? ¿Qué enseñar? ¿Sobre qué bases? ¿Cómo enseñar? ¿En qué medida se logran los objetivos? ¿Cómo organizar la relación profesor alumno? Las cuales han sido modificadas pensando en que mientras la didáctica tradicional solo reconocía como contenido el volumen de conocimiento, el desarrollo de habilidades y hábitos encontrados en este. En la didáctica contemporánea el contenido de la enseñanza abarca el volumen de los conocimientos científicos, básicos y actuales. (Labarrere, 2000, p. 67)

Al abordar la didáctica de la danza, debemos igualmente responder tres grandes cuestiones:

- a. ¿Qué y cómo se abordan las danzas y las comparsas en las agrupaciones del carnaval, muchas de las cuales surgen de proyectos escolares, de iniciativas barriales, de iniciativas individuales y de procesos al interior de escuelas y academias de danza?
- b. ¿Qué y cómo se enseña en las escuelas de danza, lugares en los cuales se configuran y desarrollan por modalidad formativa las diversas técnicas danzarias que promueven el ejercicio del bailarín como opción

laboral o de los estudiantes como parte de su formación integral o recreacional?

- c. ¿Qué y cómo son los procesos que se adelantan alrededor de las instituciones educativas, en las cuales también hay un acercamiento hacia la danza desde diferentes experiencias corporales; es decir, en los contextos escolares donde se lleva a cabo la educación básica?

La pedagogía ha sido la herramienta que ha permitido reflexionar sobre la dinámica educativa y su finalidad. A lo largo de la historia, y en particular en culturas como la griega, se han dado varios modos de ideales educativos según las épocas. En la Grecia helénica existía una función o actividad pedagógica



Gráfico 4. Diagrama sobre qué y cómo se enseña la danza en Barranquilla.

dividida en dos: la educación y la instrucción propiamente dicha. La primera, impartida por un pedagogo y la segunda, por un maestro.

Al decir de Dallal (2001), el pedagogo era alguien muy próximo a la intimidad familiar, formaba el carácter de los niños, los educaba en los valores sociales y al desarrollo de su moral y ética. Mientras el pedagogo era considerado de primordial interés, el maestro estaba considerado como instructor y su valor era secundario. El primero enseñaba la conciencia y el segundo, la técnica. En general, la educación orientada a la formación del alma y de valores éticos fue la mejor instrucción de conocimientos técnicos o teorías científicas.

En Colombia, solo hasta hace poco tiempo, se tomó conciencia de la importancia de la danza en la educación para la formación integral del alumno y contribuir al aprendizaje de las demás áreas del conocimiento. En los colegios, la responsabilidad de enseñar la danza ha recaído en los profesores de educación física, y en los programas curriculares se incorpora una unidad a la que se le denomina “Danza”, cuyo propósito, por lo general, es contribuir a la formación integral de los alumnos, identificando sus propias raíces, desarrollando una expresión auténtica y fomentando el folclor como factor de socialización, al estrechar los vínculos de comunicación del educando con su medio.

La danza está orientada al desarrollo de la creatividad del alumno en el momento que grafica y pone en escena su propia coreografía, al diseñar los trajes típicos, al crear la escenografía de la región a la que pertenece la danza y al momento de manejar su cuerpo. (Escobar Zamora, p. 9)

También contribuye a la formación de la sensibilidad y a la formación de actitudes y valores.

Los métodos de formación son múltiples y cada institución, organización o grupo tiene su propia forma de llevarlo a cabo. De esta manera, el proceso de enseñanza-aprendizaje se da de muchas formas, desde la improvisación y la imitación, hasta la acción consciente, programada y planeada, tal y como ocurre en las entidades especializadas en este tipo de formación (compañías artísticas profesionales, universidades), o en los grupos recreativos, los cuales manejan sus propias dinámicas formativas, muchas veces construidas en el marco de una experiencia pedagógica claramente definida o construida con base al diario vivir.

En la experiencia con agrupaciones del carnaval, se ha podido observar que el proceso de apropiación del saber se da por lo general a partir de la imitación. El aprendizaje de “pases”, así como de las figuras coreográficas, se produce con la utilización de lenguajes propios de códigos que se van dando de acuerdo con las circunstancias y que por lo general no están condicionados al desarrollo de una estructura formal de aprendizaje como ocurre en las escuelas de danza o colegios.

Teniendo en cuenta que todo proceso formativo está ligado a un método o serie de pasos sucesivos, que tienen un propósito y que por lo general establece un orden o devela un conjunto de procesos y pasos que se desarrollan de manera coherente y consciente, al abordar el tema de los métodos y las metodologías en la enseñanza de la danza, se encuentran situaciones comunes en todas, como también particularidades, dependiendo del tipo de población con la cual se trabaje.

Las agrupaciones del carnaval y su dinámica formativa

Tal y como se mencionó anteriormente, las agrupaciones del carnaval se clasifican en comparsas (de tradición y fantasía) y danzas tradicionales. En el caso de las danzas, es sabido que adquieren su significación en el contexto carnavalero a partir de la tradicionalidad que le es inherente donde hay patrones que permanecen y le dan sentido como tal.

No quiere decir esto que las danzas de carnaval hayan nacido con el carnaval de Barranquilla. De hecho la mayoría de las danzas de tradición nacieron en ciudades y poblaciones cercanas a Barranquilla (Ciénaga, Santa Marta, Cartagena, Mompox, El Banco) y se establecieron y arraigaron en la ciudad gracias a sus fiestas. Cosa distinta se puede decir de las llamadas comparsas, que nacieron en el curso y madurez de las carnestolendas.

Según el investigador cultural Edgardo Aguirre Guzmán (1992), las comparsas se originaron como tal en la antigüedad, con sus respectivos sellos sociales; que desde épocas antiguas, como en el año 1100 a.C., los griegos ya conocían las comparsas, las cuales al parecer se remontan al origen mismo del carnaval, que desde ese entonces se destacaban por sus alegres bailes, danzas, comparsas, máscaras y su notable libertinaje. Que en la Cartagena colonial, desde el año de 1774, se observaron las comparsas de corte europeo con

funcionarios y militares que usaban máscaras y bailaban minué y contradanza en recinto cerrado; mientras, por otro lado, el pueblo disfrutaba de las fiestas apegados a las costumbres de la localidad, conformando sus propias comparsas.

Sin embargo, según la etimología del término las comparsas no son realmente un fenómeno tan antiguo. El uruguayo Ricardo Soca, en "La fascinante historia de las palabras", sobre la etimología de la palabra comparsa, explica:

En el norte de Italia, hacia mediados del siglo XVI, surgió una forma popular de teatro improvisado que se extendió por varios países europeos: la commedia dell'arte, que ejerció una importante influencia sobre el arte escénico europeo.

Fue, precisamente, en la commedia dell'arte donde aparecieron por primera vez los comparsas, personas que se limitaban a presentarse en escena sin hablar, cantar ni bailar. El vocablo se derivó de comparecer, pues era lo único que los comparsas hacían: comparecer en escena.

Llegada al español, la palabra pasó a denominar cualquier grupo de personas que aparecen disfrazadas, generalmente en el Carnaval... (Soca, 2012, p. 224)

Antes de que surgieran y se constituyeran como tal en los carnavales de Barranquilla, desde sus comienzos hasta la década del 70 del siglo XX, detrás de las danzas tradicionales y disfraces solían desfilan un montón de acompañantes, disfrazados o no, enmaizenados (enharinados) o no, que hacían parte del jolgorio, pero que efectivamente se limitaban a desfilan sin bailar ni cantar. Incluso, en los carnavales actuales aún se observan un conjunto de acompañantes (padres, parientes, invitados y amigos de los bailarines) marchando detrás de las danzas y comparsas, pero que no hacen parte del juego coreográfico.

Las comparsas adquieren un significado diferente en otras ciudades, por ejemplo en Bogotá, una comparsa se relaciona más con el componente del arte dramático, se efectúan representaciones teatrales que predominan sobre cualquiera otra ejecución danzaría.

Las comparsas en su esencia permiten reflejar situaciones de actualidad o del pasado. El vestuario de las comparsas se refiere a la temática seleccionada por el grupo. Es libre y original, al igual que su coreografía. Hay libertad en

la creación y recreación de elementos propios de carnaval y la mayoría lleva acompañamiento musical de tradición regional.

Como se dijo anteriormente, en Barranquilla existen diferentes modalidades de comparsas:

- ▶ **las inspiradas en disfraces de tradición popular,**
- ▶ **las comparsas de fantasía y**
- ▶ **las de los clubes sociales o comparsas de salón.**

Estas a su vez se agrupan en comparsas de adultos, juveniles y de adultos mayores.

Las comparsas de tradición

Son las que se inspiran en tradiciones locales, por lo general retoman los disfraces o hechos populares de tradición en el Carnaval. Constituyen una manera para reafirmar la identidad del Carnaval de Barranquilla. Crean una coreografía especial para el grupo y llevan acompañamiento musical tradicional de la región. El diseño del vestuario es libre, original y acorde con la temática de la comparsa.



Las comparsas de salón o de clubes sociales

Estas surgen con la fundación de los distintos clubes sociales de la ciudad. Sus orígenes se remontan quizá a 1892 cuando se efectuó el primer baile de carnaval en un club de élite de la ciudad, como lo era el Club Barranquilla. En 1942 se hizo el primer baile de carnaval del Country Club. En los clubes sociales las comparsas eran conformadas con los socios del club y eran dirigidas por coreógrafos profesionales. Estas se presentaban con el mayor lujo y fantasía posible, y su coreografía era algo estilizada (Consejería para el Bicentenario de Barranquilla, 2013).

En sus inicios las comparsas de los clubes respondía ante todo a la música internacional (Ragtime, foxtrot, charleston, swing, rock and roll, danzón, chachachá, mambo, tango, etc.) ya que los ritmos y músicas de origen folclórico o popular costeños, como la cumbia, el porro, el mapalé y los sones vallenatos, estaban prohibidos por sus orígenes plebeyos.

Las comparsas de fantasías

Son espectáculos urbanos callejeros, que están presentes en los desfiles de carnaval de la ciudad. Son el resultado de la imaginación, el ingenio y la creatividad de sus creadores. Generalmente el vestuario y la coreografía son vistosos, no representan tradiciones populares, son de creación individual y pertenecen a la fantasía.

Sobre el origen de las comparsas en los carnavales de Barranquilla, Aguirre (1992) asevera que este nuevo estilo de comparsas surge en 1982, salidas de la imaginación de coreógrafos profesionales, inspirados en la temática del carnaval pero con una visión nueva de las formas coreográficas tradicionales, procurando crear una nueva expresión de la musicalidad, adornos, vestuarios y movimientos no convencionales, toda vez que se adaptan al concepto de desfile bailado, callejero, con muchos elementos de improvisación.

Según Berdugo (2011), las comparsas surgen oficialmente en el año 1981 con la creación de las ***Escuelas de Comparseros Carnaval de Barranquilla***, bajo la dirección coreográfica de Carlos Franco Medina. Para ese año se inscribieron oficialmente ante la junta de carnaval, nueve agrupaciones, a saber: Organización guerrilleros Musulmanes, Al son de la candela viva, Comparsa del

Comparsa de salón (Baile de disfraces y comparsas del Country Club de Barranquilla).



Comparsa de tradición (Marimondas del Barrio Abajo)



Caribe, Animas Rojas de Rebolo, Los guerrilleros de Rebolo, Los pregoneros del barrio Abajo, Los guerrilleros de la Ceiba, Los ocho colores y ¿Y del agua qué?, pero solo esta última era una comparsa verdadera, las demás eran letanías, comedias, danzas y procesiones (o hileras).

Cuando se fundó el Taller Musical de Barranquilla, filial del Movimiento de la Nueva Música (...) allí nació también la idea de crear las escuelas de carnaval; razón por la cual en 1981 se le propuso [a Carlos Franco] la creación de la Escuela de Comparseros Carnaval de Barranquilla y se le pidió que fuera su director artístico; cosa que aceptó con gusto y responsabilidad.

Carlos entendía que el carnaval era un magnífico espacio para mostrar las capacidades artísticas de un pueblo, pero que también era un espacio crítico para cuestionar al sistema, sus personalidades y autoridades, y para recordar sus reivindicaciones más sentidas; que por mucha música, disfraces y alcohol que hubiera, el pueblo no podía perder el sentido de la realidad. De allí que cuando se propuso la primera comparsa llamada “Y del agua qué”, no dudó un minuto en concebirla. (...)

La creación de la Escuela de Comparseros tuvo mucha significación, porque era la primera vez que un coreógrafo profesional se atrevía a montar un espectáculo en un barrio popular y no en un club social (Country, Barranquilla, etc.); segundo, era un intento interesante de crear escuelas no solo de bailadores sino de músicos: esa escuela daría sus resultados rápidamente, pues formó sus propios músicos y formó nuevos directores de danzas y comparsas; y, tres, enriqueció el carnaval con una nueva propuesta coreográfica y dancística, pues uno de sus objetivos era innovar y proponer nuevos bailes y comparsas sin desmeritar las danzas tradicionales. (Berdugo, 2012, p. 188-193)

Pero el antecedente inmediato de la Escuela de Comparseros fue la creación de la comparsa “Conga Cubana” encabezada por la reina popular del barrio Nueva Granada (María Ortiz), la cual desfiló en una noche de guacherna del año de 1980, dirigida por el mismo Carlos Franco y con el acompañamiento musical de José Olivares y Libardo Berdugo. Dicha comparsa reproducía la vestimenta de las danzas cubanas tipo Tropicana. Dicho experiencia serviría de idea para que al año siguiente se constituyeran la Escuela de Comparseros Carnaval de Barranquilla.

Cabe señalar que la investigación y el desarrollo son un factor esencial para garantizar la generación de conocimiento, más aún cuando se trata de resaltar la cultura y preservar las tradiciones de una de las manifestaciones más importantes como es el carnaval que llena de orgullo no solo a los barranquilleros, sino al pueblo colombiano en general.

¿Qué comunican las comparsas?

Las comparsas, como las danzas en general, también son una forma de comunicación, pues usan distintos lenguajes para comunicarse con el público como el lenguaje audiovisual que se vale de los medios expresivos de la música, de las artes visuales y de la literatura; el lenguaje no verbal para expresar sentimientos y el lenguaje musical (texto musical) para interpretar ideas y sensaciones; las comparsas son un medio de comunicación con el que los bailarines expresan imágenes de la realidad física y humana, de la realidad sociocultural y espiritual (sentimientos, alegrías, emociones, entusiasmo, alborozo, felicidad, regocijo, diversión, angustias, esperanzas, sueños) de la cultura barranquillera y de la región Caribe colombiana.

En relación con los contenidos (temas e ideas) propuestos por las comparsas, en sus procesos formativos, se encontraron amplias diferencias entre las comparsas de tradición y las de fantasía.

En el caso de las comparsas de tradición, el contenido se relaciona con el tipo de atuendo que están representando; es decir, caracterizan un personaje o disfraz extraído de la cultura tradicional, como por ejemplo: las marimondas, las negritas puloy, los monocucos, el torito, el mohicano dorado, la muerte, los pájaros, etc.



Carlos Franco Medina.

Sobre el tema, o contenido argumentativo, en la mayoría de las comparsas se devela una línea dramática implícita, en el sentido de que transmiten algún tipo de mensaje, ya sea relacionado con la coreografía que interpretan o con los ritmos o letras de las músicas que emplean.

En algunos casos, el mensaje de la comparsa se desprende del nombre mismo de la agrupación; en otros, de las letras de las canciones acompañantes y, por último, de la misma propuesta escénica. En los inicios de los 80, las primeras comparsas tenían un claro mensaje social que se insertaba dentro de las licencias que otorga el carnaval en general como la crítica, la sátira, la burla, la broma, la chanza, la mamadera de gallo, el sarcasmo y la denuncia.

Comparsas como “¿Y del agua qué?”, “El apagón”, “Las marimondas y las negritas puloy”, “Los guerrilleros de la Ceiba”, “El Rey del Río”, “Faunaval”, entre otras, tenían un mensaje directo de carácter social, político o ecológico.

Dicha comparsa (¿Y del agua qué?) representaba la problemática del agua en Barranquilla para esa época; cuando no llegaba el agua en los barrios del sur de la ciudad (...) por primera vez en Barranquilla se montó una comparsa de carnaval en el sentido artístico del término (1981): tres cuerpos de baile (uno representando los aguateros y aguateras; otro, el agua, y el último que representaba a los trabajadores de las entonces llamadas Empresas Públicas Municipales y a la municipalidad, que en ese entonces mostraban su incompetencia y su desconsideración hacia los barrios del sur: “¡Somos el ritmo del pueblo y protesta les traemos!”, decía la pancarta o pasacalle que encabezaba la comparsa. “Estamos trabajando dijo el alcalde ayer, todas las calles rotas y el agua no se ve” (...) “El agua la compramos a \$100 pesos el galón, mientras que los ricos la botan por montón”, decía una segunda estrofa compuesta por Álvaro Galán, uno de los músicos de la comparsa. (Berdugo, 2012, p. 188)

En el año de 1982 se creó una nueva comparsa sobre un problema igualmente sentido, los apagones, que para aquel tiempo eran comunes en Barranquilla, y dicha comparsa se llamó “El apagón”. Para esta comparsa, el coreógrafo Carlos Franco utilizó la siguiente fórmula: un cuerpo de bailarines representaba la luz, y otro cuerpo de bailarines, la obscuridad, con su respectiva tijera que simbolizaba el corte de energía. Y de nuevo se oía la música: “No sé lo que pasa, lo que pasa en nuestra ciudad que el servicio de luz no sirve para na”, como consigna crítica



Comparsa ¿Y del agua qué?...

que denunciaba la inoperancia de la empresa de energía eléctrica y del gobierno de turno, al compás de la cumbia y del zambapalo.

Para el tercer año (1983), Carlos consciente de la necesidad de salvaguardar nuestro patrimonio cultural nos planteó la necesidad de rescatar los disfraces de la negrita Puloy y de la marimonda, que para esa época se encontraban en franca extinción. Como luchador cultural entendía que si no la hacíamos nosotros que trabajábamos para el pueblo, nadie lo iba a hacer y estos disfraces iban a desaparecer; por eso se montó una nueva comparsa, la comparsa de “La Negrita Puloy y la Zipote Marimonda”. Al son del chandé, inmortalizado por el maestro Peñaloza, “Te olvidé”, los comparseros de la escuela supieron rescatar oportunamente estos dos disfraces. Lo interesante de estas propuestas dancísticas era que proponían cosas nuevas, pero respetando nuestros valores rítmicos y musicales: la cumbia, el chandé, la puya, el zambapalo; ¡con tanto ritmos que teníamos no había lugar a los ritmos extranjeros! (Berdugo, 2012, p. 188)

Esta comparsa, La Negrita Puloy y la Zipote Marimonda, fue la madre de lo que se conocería tiempo después como “comparsas de tradición”, porque ella no solo enriqueció el carnaval con el rescate de dos disfraces tradicionales que estaban a punto de desaparecer, sino que serviría de punto de partida o de referencia para que en los años siguientes, otros emprendedores crearan y montaran las comparsas de las marimondas, de las negritas puloy y de los capuchones o monocucos, como comparsas de tradición independientes.

Pasacalle de la comparsa el apagón con un claro mensaje de carácter social.





Comparsa El apagón

El surgimiento de las comparsas enriqueció los carnavales, pues no cabe duda de que las nuevas temáticas, coreografías, vestuarios, parafernalias y fantasía sedujeron a otros coreógrafos y bailarines para proponer nuevas comparsas sobre otras temáticas y ritmos, y de esta manera, a partir de los años 90, las comparsas se multiplicarían y superarían en número a las danzas tradicionales... Solo que ya el mensaje cambiaría: la mayoría de las nuevas comparsas se limitarían al discurso coreográfico, o si se quiere, artístico, de bailar alrededor de un disfraz o de una expresión tradicional; o de un ritmo local o internacional.

No obstante, algunas comparsas tuvieron un mensaje ecológico como las comparsas El Rey del Río (2002) y Faunaval (2006), que buscaban llamar la atención y crear conciencia sobre la problemática del río Magdalena y la conservación y protección de la fauna silvestre amenazada y en peligro de extinción, respectivamente.



Comparsa La Negraita Puloy la Zipote Marimonda

Una de las comparsas de inicio de los 80, Los guerrilleros de la Ceiba, cabría en lo que hoy se llaman disfraces colectivos, tenía sentido meramente político y reflejaba la influencia que para ese entonces se sentía por las ideas del Che Guevara y Camilo Torres. Pero, dicho comparsa solo desfilaba de manera organizada con todos los elementos utilizados en la guerra: el camuflaje en colores verde y caqui, gorras o boinas, distintivos e insignias, botas militares, cananas, armas cortas y largas, perros, etc., sin música y sin coreografía alguna; en dos hileras y como en procesión.

¿Qué se enseña en las comparsas del carnaval de Barranquilla?

Como se expresó anteriormente, en la pedagogía y didáctica de la danza es fundamental responder al ¿qué se enseña?, como herramienta para analizar el sentido y alcance del conocimiento con respecto a la realidad. Labarrete (2000, p.67) expresa:

El ¿qué se enseña?, en este caso, se refiere a los aspectos fundamentales que configuran el sentido y razón de ser de una expresión denominada “comparsa” que en el Carnaval de Barranquilla la convierte en una nueva tendencia alejada y opuesta a las danzas tradicionales, que son portadoras y parte del patrimonio oral e intangible de la humanidad.

Para dar respuesta al qué se enseña, los investigadores retomaron lo expuesto por el maestro Oscar Vahos (1998, p. 224), quien elaboró una guía para recolección de danzas, donde refleja, además de los datos generales, los siguientes:

- ▶ **Desarrollo de la comparsa, es decir, sus pasos, sus movimientos**
- ▶ **Desarrollo de su coreografía.**
- ▶ **El sentido de la comparsa, es decir su significado. ¿Qué dice la danza?**
- ▶ **La identificación de su música, vestuarios, parafernalia y utilería.**

◀ *Las Negritas Puloy y la Zipote Marimonda, fue la primera comparsa de tradición de los carnavales barranquilleros.*

Teniendo en cuenta lo anterior, se observó que los contenidos que son privilegiados en los procesos formativos tienen que ver en principio con el desarrollo básico de su coreografía, que por ser modalidad de comparsa, este varía de un año a otro, ya que ellas tienen la libertad de crear figuras y pasos diferentes e innovadores.

Es importante considerar que la motivación de una agrupación carnavalera se centra en participar activamente en los eventos de carnaval, sin centrar su especial interés en aspectos como la técnica, su explicación conceptual o argumentación escénica.

Hoy por hoy, el sentido de la comparsa, en términos expresivos, tiene relación con el tipo de movimiento propio de la caracterización del disfraz o del personaje y con la música que se emplea, la cual es fundamental y funciona como motivadora de la fusión entre ritmo y movimiento.

La mayor parte de las comparsas emplean la música de las bandas pelayeras o “papayeras” (fandangos, puyas, mapalés, porros), cuya instrumentación se compone de redoblante, bombo, platillos, trompeta, clarinete, saxofón y bombardino; ritmos y música que motiva y que permite mayor libertad en los movimientos, tales como saltos, desplazamientos laterales, giros, posiciones estáticas, esquemas corporales con sucesión de movimientos en cadena cinética, entre otros.

En este sentido, las **comparsas de tradición** guardan relación entre el contenido de lo enseñado, la coreografía y lo que intentan representar. Por ejemplo: las comparsas de las *marimondas*, usualmente emplea figuras como el conejo, el perrito, la canoa, el enano, la bicicleta y el escamoso. Las comparsas de las *negritas puloy* recrean la imagen publicitaria utilizada en un detergente que ya no se utiliza, pero que fue muy famoso en otros tiempos, en el que se veía a una mujer negra con un vestido de bolas rojas y blanca y una pañoleta en su cabeza; pero, hoy día, dichas comparsas utilizan gestos de enamoramiento, seducción y coqueteo por parte de las mujeres vestidas como negrita puloy. Las comparsas de los *monocucos*, siempre realizan coreografías donde ocultan su identidad y molestan con sus varitas a los transeúntes; sus figuras por lo general se componen de agarres en grupos de cuatro y, avances, de seis en fondo, en otras.

En ambos casos, los vestuarios y parafernalias utilizados guardan relación con lo que se representa y no están sujetos a la tradicionalidad.

En el caso de las **comparsas de fantasía**, tienden a utilizar una gran variedad de ritmos que van desde los urbanos actuales (champeta, reguetón, *dancehall*, *hip-hop*, pop, merengue urbano) hasta los géneros tropicales internacionales (salsa, samba, ritmos africanos, ritmos hawaianos, etc.), creando para ello fusiones, mezclas, descomposiciones y nuevas creaciones musicales que afectan el proceso de creación del movimiento coreográfico. Las comparsas de fantasía privilegian como contenido, en sus procesos formativos, las sonoridades y movimientos enérgicos de percusión, negroides, espasmódicos; tendientes más a la forma en la que se desarrolla el movimiento y la coreografía, que al contenido expresivo, que muchas veces no guarda relación con la música o con el vestuario. Por ello, en las comparsas de fantasía tiene un mayor peso la música internacional proveniente de Brasil, islas del Caribe, Hawái y África; mientras que la música urbana ocupa un segundo lugar en frecuencia, siendo las fusiones y otras las de menor ejecución.

Ekobios, comparsa de fantasía cartagenera, presente en los carnavales de Barranquilla.



CONTENIDOS EN COMPARSAS DE TRADICIÓN DEL 2005 AL 2013

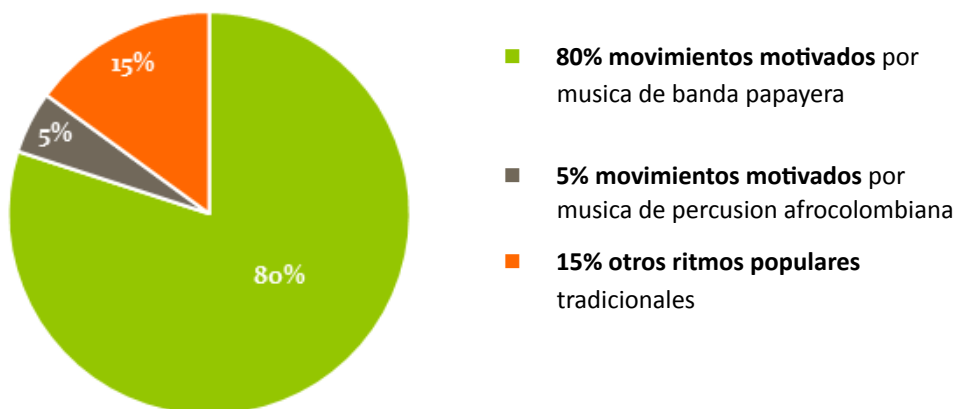


Gráfico 5. Contenidos en comparsas de tradición

NOTA. Según la investigación, el 80% de las comparsas de tradición emplean la música de bandas payeras o "papayeras" (porros, fandangos, puyas) para motivar sus movimientos dancísticos.

Fuente: Ramiro Cardona & Yasmín Castro (2013). *Qué y cómo se enseña en las comparsas en el carnaval de Barranquilla.*

CONTENIDOS EN COMPARSAS DE FANTASÍA

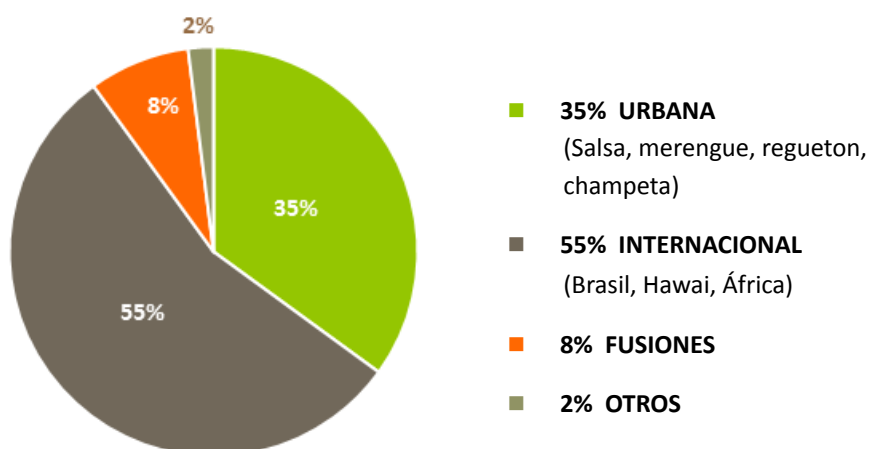


Gráfico 6. Contenidos en comparsas de fantasía. **NOTA.** En las comparsas de fantasía, el 55% de las agrupaciones prefieren bailar al son de los ritmos internacionales y el 35%, utilizan la la música urbana. **Fuente:** Ramiro Cardona & Yasmín Castro (2013). *Qué y cómo se enseña en las comparsas en el carnaval de Barranquilla.* Semillero CEDINEP

Los contenidos, esto es, lo que se enseña en las comparsas de tradición, tienen un 80% de intensidad en los movimientos y rutinas coreográficas basadas en las músicas de la banda papayera (puyas, fandangos, porros, etc.), las que se convierten en energía motivadora para efectuar esquemas de movimientos que no involucran contracciones ni ritmos fuertes de caderas, sino desplazamientos acordes con el disfraz; contrario al 5% de las comparsas que utilizan movimientos provocados por las músicas de percusión afrocolombianas, como por ejemplo, el mapalé, el baile negro o el seresesé; las cuales organizan la rutina de sus movimiento a partir de esquemas que requieren un esfuerzo cardiovascular más intensos; y el 15% restante está relacionado con las comparsas que retoman ritmos populares tradicionales.

El 35% de las comparsas de fantasía recrean los bailes urbanos, como la salsa, el merengue, el reguetón y la champeta, haciendo figuras en parejas con cargadas; el 55% se inspiran en ritmos internacionales de corte popular como la samba, las batucadas, ritmos hawaianos, zucu; el 8% corresponde a fusiones, mientras que el 2% restante obedecen a ritmos inventados que no son posibles de ser enmarcados en alguna de las anteriores modalidades.

Las comparsas desarrollan dos tipos de coreografías: la que se ejecuta sobre **tarima** y la que se ejecuta en la calle durante el **desfile**, las cuales son evaluadas y calificadas por un jurado designado por Carnaval S. A.

La primera, presentación en **tarima**, se realiza en precarnavales en un evento llamado Fiesta de Comparsas, en el que cada agrupación tiene cinco minutos para su puesta en escena; tiempo durante el cual ejecutan una coreografía con movimientos pensados para ser mostrados ante un público fijo, y una planimetría que consiste en una serie de desplazamientos con cruces, círculos, figuras en canon, niveles, líneas, media luna, escuadrones, cargadas, etc., reflejando un trabajo previo de coordinación, resistencia, ritmo, agilidad y equilibrio.

La segunda, es la que se efectúa a lo largo de la calle durante los desfiles de carnaval (Gran Parada de Fantasía), donde las comparsas pueden desarrollar figuras libres y figuras que le permitan avanzar en igualdad coreográfica. Durante el recorrido, las capacidades biomotoras que más se evidencian son la resistencia, la coordinación, la agilidad, el ritmo y la velocidad.

Estas coreografías se destacan porque en la calle tienen mayor contacto con el público y generan un mayor impacto visual en términos de vestuarios utilizados, maquillajes, accesorios y la música se convierte en un factor importante, por cuanto influye en las emociones de los integrantes de las comparsas como del público.

¿Cómo se enseña en las comparsas del carnaval de Barranquilla?

En el **¿cómo se enseña?**, los aspectos que se analizan tienen relación con los mediadores pedagógicos, de los cuales habla Romero (2012, p. 80).

- ▶ **Denominación del espacio formativo.**
- ▶ **Lugar del espacio formativo**
- ▶ **Temporalidad**
- ▶ **Los procedimientos para enseñar (decurso fáctico) inicio, desarrollo y final.**
- ▶ **Tipo de Instructivos didácticos.**
- ▶ **Las formas de evaluación.**

Comparsa de tradición Torito en carnaval, durante el desfile en la vía 40 de la ciudad de Barranquilla.



Estos ítem se plantean desde la pedagogía constructivista de la transformación, que menciona los aspectos a ser tenidos en cuenta en el momento de programar un acto pedagógico; y dado que en la danza no existen modelos derivados de la misma, sino que son réplicas de la educación convencional, los investigadores la retoman y aplican para este caso.

Los **espacios** donde se forman las comparsas son:

- ▶ **Calles**
- ▶ **Salones de danza**
- ▶ **Canchas deportivas**
- ▶ **Salones de colegios**
- ▶ **Parques**

El **ensayo**, es un espacio de tiempo donde se llevan a cabo procesos formativos, que se sucede en presencia de un grupo de integrantes en este caso, de las comparsas, con la participación del director, el coreógrafo, los músicos (si es con música en vivo) en un espacio físico determinado.

Un ensayo se llevan a cabo en varios momentos:

1. Calentamiento previo, en pocos casos.
2. Colocación de música, “recorderis” y marcación de pasos básicos.
3. Montaje de coreografía.
4. Repeticiones para perfeccionar la coreografía
5. Reunión para dar instrucciones generales.

Con respecto al **método** empleado, por lo general, hay un instructor o persona que dirige al resto y que tiene claro que la intencionalidad es generar una rutina coreográfica que pueda ser sometida a concurso estacionario y que a la vez les permita, a partir de rutinas básicas, participar en desfiles donde el avance debe ser significativo durante el recorrido de los 4 kilómetros que, por lo general, cubre la trayectoria de un desfile como la Batalla de Flores o la Gran Parada.

Los **pasos** son propuestos por el líder y luego imitados por el resto, quienes de acuerdo con sus posibilidades motoras los reproducen con facilidad, o si no, toca simplificarlos en su complejidad, para lograr que más personas puedan ir al ‘unísono’ coreográfico, ya sea en avance o en recorrido. Lo que se enseña está encauzado al componente musical, es decir, con los temas y ritmos escogidos, lo cual facilita la construcción coreográfica por ejecutar.



Comparsa “Carnaval y más ná” dirigida por Jairo Atencia durante una presentación estacionaria

Comparsas que hacen parte de proyectos escolares

Un proyecto escolar es una estrategia diseñada para fortalecer los procesos formativos en los estudiantes desde temprana edad; en este caso, tomando como base la formación corporal, el arte y la cultura. Muchas son las comparsas que participan en el carnaval como producto de un proceso que se lleva a cabo a lo largo del año y que es liderado por un docente. Las comparsas escolares se caracterizan por la participación de los estudiantes, con la ayuda de los instructores de danza y áreas artísticas de cada institución, en los diferentes actos del carnaval. La preparación involucra encuentros, dos o tres veces a la semana, teniendo como sede de prácticas la misma institución. No existen procesos de selección ni mecánicas que excluyan a los que desean hacer parte de la comparsa. En términos financieros, los padres de familia y la comunidad estudiantil lideran actividades que posibilitan la obtención de vestuarios y maquillajes. Ejemplo de comparsas: Rumbón Normalista Norsuha, Institución San Pedro Claver, Institución Educativa Alberto Pumarejo de Malambo, Colegio Marco Fidel Suárez, Colegio José Eusebio Caro, entre otros.

La formación que desde una comparsa escolar se genera y la proyección de la misma a nivel artístico, ha sido motivación para que diferentes medios de comunicación masiva, hagan alusión a ello, tal es el caso del artículo publicado por El Heraldo, haciendo mención a la comparsa del Colegio Normal Superior la Hacienda:

Un rumbón en 'La Pista'. El grupo de baile que viene liderando la actriz y cantante Carolina Sabino en el concurso La Pista, no es ningún pintado en la pared. Se llama 'Destellos', y es una ramificación de la comparsa de fantasía Rumbón Normalista, que salió de la Escuela Normal Superior la Hacienda bajo la dirección de Xenia Fernández. Pertenecer a 'Destellos' es la máxima aspiración de cualquier integrante, pues hace 7 años lo conforman los más sobresalientes bailarines del Rumbón, que en su mayoría, además de ser egresados de esa institución, ejercen hoy distintas profesiones. (El Heraldo, 2012)

De esta forma se puede observar la trascendencia de un proyecto escolar que se lleva de manera progresiva hasta lograr impactar nacionalmente.

Comparsa de fantasía Rumbón Normalista, que salió de la Escuela Normal Superior la Hacienda. Foto recuperada de ADN Barranquilla.



Comparsas organizadas por iniciativas barriales

Una comparsa organizada por iniciativa barrial es aquella que funciona gracias a la iniciativa de un líder o un grupo de interesados que reúnen a los miembros de una comunidad para montarla y presentarla en los diferentes actos del carnaval. Barranquilla cuenta con cinco localidades: Sur Oriente, Sur Occidente, Norte-Centro Histórico, Metropolitana y Riomar, conformadas por unos 185 barrios; siendo la localidad de Sur Occidente la que mayor número de barrios tiene, 56, y la localidad de Riomar, la que menos barrios posee, con 23. De estos 185 barrios que posee la ciudad de Barranquilla, solo un 11% tienen comparsas de iniciativas barriales; cuyos sitios de ensayo son por lo general las calles, los parques y, en pocos casos, las instalaciones educativas. Cada localidad cuenta con un alcalde local y una junta administrativa.

La Localidad Norte Centro Histórico está constituida por los barrios que dieron origen a la ciudad de Barranquilla, entre los cuales está el barrio Abajo, cuna de muchas agrupaciones del carnaval, donde aún pueden encontrarse algunas de las primitivas casas de bahareque y techo de paja. Es, además, uno de los epicentros de la actividad carnestoléndica de la ciudad.

Posteriormente y hacia mediados de los años 20, surgieron barrios como Boston, Prado y Bellavista. Hacia los años 50, en el sur de la ciudad, se fundaron los barrios Simón Bolívar, la Ciudadela 20 de Julio y el Universal. Paralelamente, nacieron barrios orientados a la clase media trabajadora como Olaya y Paraíso.

En los años 60, barrios como la Pradera y sus alrededores se expandieron hasta proyectar a Barranquilla y convertirla en una mega ciudad, con su área metropolitana, de la cual hacen parte los municipios de Soledad, Puerto Colombia, Malambo y Galapa.

Como ejemplo de comparsas barriales se encuentran: Las Marimondas del Barrio Abajo, Comparsa Sueño de Carnaval de la Chinita, Fantasía Caribeña El Santuario, Los Auténticos Monocucos de las Nievas, Centro de Danza Angélica Ortega, entre otros.

Comparsas lideradas por escuelas y academias de danza

Una comparsa de escuela es aquella que por iniciativa de un director y de los integrantes de la escuela participan en todos los actos del carnaval, presentando una propuesta escénica revestida de una técnica dancística de acuerdo con la especialidad de la escuela de danza. Recordemos que la escuela y la academia de danza no son otra cosa que un espacio formativo en el que se desarrollan procesos de enseñanza-aprendizaje relacionados con la danza.

Las comparsas adscritas a una escuela o academia de danza desarrollan sus actos formativos en las sedes de las mismas instituciones, cuentan con los recursos didácticos adecuados y sus integrantes, por lo general, son bailarines o estudiantes de danza en formación, aunque se complementan también con la presencia de amigos, familiares y vecinos.

En Colombia las escuelas y academias de danza están adscritas al sistema nacional de educación como instituciones de educación para el trabajo y el desarrollo humano (antes, educación no formal) pudiendo impartir formación técnica o expedir certificados de asistencia a los cursos. El decreto 4904 reglamenta el funcionamiento de los mismos, el cual en el capítulo primero, inciso 1.2 lo define:

La educación para el trabajo y el desarrollo humano hace parte del servicio público educativo y responde a los fines de la educación consagrados en el artículo 5° de la Ley 115 de 1994. Se ofrece con el objeto de complementar, actualizar, suplir conocimientos y formar, en aspectos académicos o laborales y conduce a la obtención de certificados de aptitud ocupacional.

Comprende la formación permanente, personal, social y cultural, que se fundamenta en una concepción integral de la persona, que una institución organiza en un proyecto educativo institucional y que estructura en currículos flexibles sin sujeción al sistema de niveles y grados propios de la educación formal. (MEN, dic. 16 de 2009)

Muchas de las escuelas en la ciudad de Barranquilla, aunque no cuentan con un registro formal ante las instancias distritales de educación, sí acreditan personería jurídica y actúan como fundaciones o corporaciones. Estas instituciones por lo general se vinculan al carnaval a través de las comparsas, con las cuales aprovechan los desfiles principales para poner en práctica los procesos formativos desarrollados, mostrar su trabajo artístico, integrar sus miembros y proyectar la imagen de la escuela ante la comunidad. Por ejemplo, durante los carnavales de 2014 desfilaron las siguientes comparsas:

- ▶ **“Así es el carnaval”, de la Academia de danza Gacho y Gloria Peña.**
- ▶ **“Son de Mar”, de la Escuela de Arte Marleny.**
- ▶ **“Klama”, de la Escuela de Danza Wilmar Payares.**
- ▶ **“Afro Caribe”, de la Escuela de Danza Marlio Cortés.**
- ▶ **“Pedacito de mi tierra”, de la Escuela de Danza Judith Rincón de Manotas.**
- ▶ **“Torito en carnaval”, de la Corporación Cultural Barranquilla.**

Todas estas escuelas y academias ponen al servicio de la comparsa sus fortalezas académicas, con respecto a las técnicas mismas de las danzas, por ser espacios donde a lo largo del año preparan a sus integrantes en diferentes modalidades danzarias.

Comparsas de iniciativa empresarial

Este tipo de comparsas hacen parte de los *programas de desarrollo del talento humano* que promueven las empresas, y cuyo propósito es el mejoramiento del estado físico y recreacional de los trabajadores, los empleadores y directivos, así como la integración con sus hijos, quienes participan en los diferentes actos del carnaval.

El sistema económico actual y las nuevas tendencias de la comunicación masiva, obligan a las empresas a diseñar estrategias cada vez más competitivas para ser más visibles en el mercado, aumentar sus ventas y productividad, y el carnaval de Barranquilla, siendo una vitrina comercial que pasó de lo local

a lo internacional, es un mercado altamente propicio para el mercadeo de productos y servicios y para vender o mostrar la cara social y cultural de las compañías.

La cultura y su relación con las empresas, la escasez, la violencia, el consumo, el lenguaje y, por supuesto, la globalización, es objeto de investigación y estudio en la actualidad, por toda la influencia que genera en los sistemas educativos, financieros, políticos y, por supuesto, culturales. La globalización es un fenómeno que ha sido abordado por muchos pensadores y expertos, entre ellos Max-Neef y Weber, por su relación con el desarrollo humano y el impacto que genera en la sociedad. Por ello, la globalización no es solo un asunto de modos de producción, de mundialización y capitalismo, sino un fenómeno económico que conlleva toda una transformación en el ámbito social, político, étnico, estético, comunicacional y cultural.

Por ser el carnaval un fenómeno socio-cultural, resultado de las dinámicas de una sociedad de consumo, las empresas lo toman como una oportunidad de negocios, y por tal razón hacen que sus empleados, clientes o afiliados, hagan parte del mismo, promoviendo sus marcas a través de los diseños de sus vestidos, colores, pautas, promociones comerciales y amenización musical que llevan un mensaje intrínseco hacia el público o espectador.

Las empresas que participan en el carnaval con sus comparsas lo hacen por diferentes razones. Unas obedecen a marcas multinacionales, cuyo propósito es hacer presencia ante las masas para mostrar sus productos. Otras, por ejemplo, despiertan un sentido social de acercamiento a la comunidad o como premio al hecho de ser mejores clientes o mejores proveedores.

Como ejemplo de ello se encuentran:

- ▶ **Empresa Triple A, y su comparsa “Los escobitas” y “Cristales de agua”.**
- ▶ **Policía Nacional y su comparsa “Policías en fanfarria”.**
- ▶ **Almacenes Éxito y su comparsa “Monocucos”.**

Tabla 4. Caracterización de los métodos y procedimientos de enseñanza de acuerdo con el tipo de comparsa

COMPARSAS CATEGORÍAS	TIPO DE MÉTODO DENOMINACIÓN DEL ESPACIO FORMATIVO	LUGAR DEL ESPACIO FORMATIVO	TIEMPO REALIDAD	PROCEDI-MIENTOS	RECURSOS	EVALUACIÓN
Comparsas de instituciones educativas	Talleres de danza Procesos vivenciales	Sedes de las instituciones educativas, espacios deportivos, canchas.	Dos horas durante 9 meses del año.	Hay un docente encargado de un proyecto de aula relacionada con la comparsa. Hay tutores que supervisan los procesos formativos y las coreografías.	Salón de danza Espejos, amplificación. Instrumentos musicales.	Cualitativa y cuantitativamente como parte de su formación escolar. También generan, autoevaluación, evaluación y heteroevaluación.
Comparsas iniciativas barriales	Ensayos Métodos Instruccionales	Calles, parques.	Dos horas durante las noches, tres meses antes del carnaval.	Un líder comunitario busca a un coreógrafo que monte la coreografía y luego, entre ellos, la perfeccionan.	Espacio amplio (calle, parque, etc.) Equipo amplificador Música grabada	La que efectúa la organización Carnaval de Barranquilla en los concursos. No existe evaluación durante los ensayos. Todos participan así hayan equivocaciones.
Comparsas de academias y escuelas de danzas	Ensayos Métodos instruccionales	Salones de danza de las escuelas, calles y parques.	Durante todo el año, al menos una vez a la semana, se intensifican en los meses próximos al carnaval.	El director o directora de la escuela o academia lidera los procesos con la ayuda de sus profesores de danza y bailarines aventajados.	Salón de danza Espejos Barras Espacios amplios alternos.	De forma cualitativa, se estimula a los mejores ubicándolos en puestos de importancia en la coreografía También responde a las bases del concurso establecido por Carnaval de Barranquilla S.A.
Comparsas e iniciativas	Ensayos Métodos instruccionales	Sede de las empresas, áreas comunes, calles.	Dos o un mes antes de los eventos del carnaval. Dos veces por semana, una hora antes de iniciar las actividades laborales.	La empresa contrata a un coreógrafo que les enseña y corrige la coreografía. No hay seguimiento ni prolongación del proceso una vez concluye el carnaval.	Espacio amplio Sonido.	No se evalúa, solo se tiene en cuenta la asistencia.

La anterior tabla retoma de forma sistemática cada uno de los aspectos relacionados con los mediadores simbólicos que hacen parte de los actos pedagógicos y se construyó a partir del análisis de las observaciones de cada uno de los ensayos que ellos llevaban a cabo. De esta forma se determinó que el modelo metodológico que predomina en la mayoría de la comparsas se deriva de la pedagogía tradicional por cuanto se conserva una relación unidireccional entre docente (coreógrafo o director) y estudiantes (integrantes). Se convierten en acciones motrices repetitivas donde la instruccionalidad es fundamental, siempre hay un líder que asume la responsabilidad en los momentos formativos o ensayos.

Durante las visita y entrevistas a las comparsas seleccionadas, se observó que sus integrantes recibían una información encaminada a su desarrollo corporal y a la generación de una producción coreográfica que pudiera ser sometida a concurso; todo ello ocurría en el marco de lo que se denominan talleres, ensayos o clases, los cuales se desarrollan en diferentes espacios que dependen del tipo de organización que la lidera.

Los espacios de los ensayos, en general, son amplios, ventilados y dotados de un equipo sonoro que reproduce músicas grabadas y editadas previamente, o con música en vivo.

En cuanto a la temporalidad, está determinada por la duración, secuencia y ritmo de la actividad formativa y se expresa en horas, días, semanas, meses o años. Implica el tiempo para elaborar la programación previa y para desarrollar el ensayo. Se distribuye según el ritmo de desarrollo de los estudiantes y docentes y según las experiencias. Así se encontró que no todos los ensayos tienen la misma duración; algunos duran una hora como máximo y otros, hasta tres y cuatro horas continuas, sobre todo cuando se aproximan las fechas de participación en los eventos del carnaval, porque requieren afinar detalles coreográficos y lograr que todos los integrantes dominen las rutinas coreográficas.

Los ensayos se inician con la realización de pasos y figuras que van encaminados a la construcción coreográfica. Para ello realizan un porcentaje mínimo de calentamiento y luego pasan a la enseñanza de los pasos correspondientes a la comparsa respectiva.

Cuando se hace referencia al proceso de enseñanza en el marco de una entidad dedicada a la formación en danza, se hace alusión al conjunto de transformaciones que se suscitan en los individuos, constituyéndose así en un

método gradual, progresivo y tendiente a la transformación. El docente es consciente de la transformación de sus estudiantes que parten de un nivel inicial de desarrollo hasta lograr su perfeccionamiento o el logro de competencias motrices apropiadas, en aras de su beneficio o bienestar emocional o biológico.

La enseñanza tiene un punto de partida y una premisa pedagógica general en sus objetivos. Estos determinan los contenidos, los métodos y las formas organizativas de su desarrollo, en correspondencia con las transformaciones planificadas que se desean generar en el individuo que recibe la enseñanza. Tales objetivos sirven, además, para orientar el trabajo, tanto de los maestros como de los educandos en el proceso de enseñanza, y constituyen, al mismo tiempo, un indicador de primera clase para evaluar la eficacia de la enseñanza.

El tipo de interacción entre los actores que hacen parte de la agrupación, como el un coreógrafo especializado en el tema y los integrantes, se hacen de una manera organizada sin salirse del contexto de lo que ellos le llaman *mamadera de gallo*, no se permiten faltas de respeto entre ellos mismos, cada comparsa desarrolla el ritmo que baila, de cada uno de ellos depende el triunfo de su comparsa, a la hora de iniciar un ensayo lo inician colocando música de fondo y hacen un pequeño estiramiento no muy adecuado para que el cuerpo se prepare para bailar, sus ensayos duran alrededor de una hora y media o dos. Por otra parte algunas comparsas de fantasía los directores de estas, transmiten sus conocimientos, tienen además un cronograma de actividades, en la iniciación del ensayo lo hacen con música de fondo hacen estiramiento y luego empiezan hacer movimientos que tienen que ver con el tipo de baile que realizaran luego hacen el ensayo que dura alrededor de una hora y medio o dos, aquí se adentran en lo que es el espectáculo que se presentaran y cuando ya terminan hacen un sedante.

En ambas comparsas, de tradición y fantasía, se hacen elogios a los bailarines y cuando alguno está haciendo las cosas mal el que sabe se dedica a enseñarle para que este encuentre el mismo nivel, existen algunas en donde si definitivamente el integrante no alcanza los logros se le habla y se le hace saber que la danza no es su fuerte además el trato entre bailarines es muy bueno pues se imparte valores en donde se destaca el respeto por sus compañeros.

En el carnaval, las comparsas han implementado sus propias maneras de enseñar. La formación en este tipo de grupo, se da por imitación. Generalmente

el director, o el más antiguo en la danza, se encarga de que los integrantes más jóvenes o los niños “aprendan” los pases y las figuras coreográficas, utilizando un lenguaje propio y sin ninguna rigurosidad a nivel de la estructura formal que presenta un ensayo de un grupo profesional o de escuela.

Procedimientos para el ingreso a una comparsa

Lo que se pudo constatar es que los procedimientos de selección son diferentes y están determinados por los siguientes factores:

- **Edad:** las comparsas de tradición y fantasías están compuestas en su mayoría por jóvenes y adultos y, en un muy bajo porcentaje, por personas de la tercera edad. Hay comparsas exclusivas de conformación infantil que hacen parte de otros eventos del carnaval.
- **Posibilidad económica de autofinanciar su vestuario:** es quizá una de las limitantes de aquellos que aunque tienen la disponibilidad física y de tiempo, no cuentan con los recursos económicos para subvencionar sus vestuarios que por lo general oscilan entre los 150 a 500 mil pesos.
- **Tiempo disponible:** las comparsas ubican sus espacios de ensayo por lo general en las noches, de esta facilita la participación de quienes laboran o estudian durante el día.
- **Posibilidades rítmicas, coordinativas:** aunque es un factor importante en la ejecución danzaría, no se convierte en una limitante definitiva sobre todo cuando la persona posee los recursos financieros, el tiempo y la edad.
- **Facilidad para el aprendizaje de las coreografías:** es fundamental contar con integrantes que puedan desempeñar un excelente papel sobre todo en el espacio de concurso denominado “noche de comparsas”, el cual se constituye en la evaluación del 60% del puntaje total para ser merecedor de un Congo de oro como máximo galardón de una agrupación del carnaval.
- **Estado físico,** por ejemplo tener resistencia ya que es bien sabido que los desfiles requieren de una capacidad física por parte de los integrantes que le permita bailar durante dos horas y media un trayecto de cuatro kilómetros en la vía 40.

Sobre las danzas tradicionales del carnaval de Barranquilla

Danza es un término que, abordado desde las artes, es la forma de expresar sentimientos y emociones con la utilización de una técnica consciente de ejecución. Sin embargo, en el contexto del carnaval es definido a la luz de los fenómenos propios de las comunidades, de la cultura y del legado que va de generación en generación; en este sentido, la “danza” es sinónimo de “tradición” y de una ancestralidad que se enriquece desde el seno familiar, posibilitándose un relevo generacional que la ha vivenciado encontrándole coherencia y significado.

En el carnaval de Barranquilla existen alrededor de 869 agrupaciones inscritas para participar de los eventos del carnaval¹, conformados por un sinnúmero de comparsas, letanías, comedias, disfraces y, por supuesto danzas, las cuales alcanzan a ser alrededor de 207 agrupaciones. De estas hacen parte:

- ▶ **Congos**
- ▶ **Garabatos**
- ▶ **Mapalés**
- ▶ **Cumbias**
- ▶ **Danzas especiales y de relación**

Tomando en consideración esta población tan diversa, se realizaron acercamientos con 14 agrupaciones, las cuales poseen sus propias particularidades de acuerdo con la modalidad en la que se encuentran inscritas, es decir:

- ▶ **Cuatro danzas de Congo**
- ▶ **Una danza de relación: Los Coyongos.**
- ▶ **Dos danzas de mapalé.**
- ▶ **Dos danzas de garabato**
- ▶ **Dos danzas especiales: micos y micas, y las farotas**
- ▶ **Dos cumbias**
- ▶ **Una danza de son de negro.**

¹ Datos de inscritos para participar oficialmente en el Carnaval, suministrados por la organización Carnaval de Barranquilla S. A., en mayo de 2014.

Lo general para estas agrupaciones, es que sus procesos de enseñanza se dan en el marco de los ensayos o encuentros de prácticas con los integrantes, sus directores, asistentes o personas contratadas para tal fin, donde los miembros de la agrupaciones son formados a partir de unas intervenciones verbales que son generalmente muy breves completadas por un modelo visual. Lo cual quiere decir que el canal de transmisión utilizado principalmente es el verbal y el verbal demostrativo, centrándose principalmente en la ejecución del movimiento.

Aunque pudiera parecer que sus procedimientos o métodos de formación distan de los modelos ideales, lo cierto es que por años han sido estrategias que les han funcionado, generando de esta manera unos resultados que, por el mismo procesos de transmisión de generación a generación, han reflejado una apropiación del conocimiento, que luego es reproducido simbólicamente en el marco del desarrollo de los eventos festivos propios del carnaval. Pensar en aspectos como la optimización del tiempo de trabajo, la programación, la evaluación y la retroalimentación no se hacen visibles de la manera como convencionalmente se acostumbra; sin embargo, de manera empírica y natural se realizan actividades como las de pausa o descanso, las cuales son espontaneas y se dan en cualquier momento del ensayo; la evaluación se da según los resultados que se reflejen en los diversos concursos y participación en desfiles; por otra parte, podría ir en contravía a los procesos de comunicación, los cuales son claramente unidireccionales.

Los métodos de enseñanza que condicionan el comportamiento de algunos de los directores de danza de los grupos tradicionales, se centran en el uso de la demostración y destrezas verbales y no verbales para la presentación y explicación de las coreografías. Esto, en buena medida, se encuentra condicionado por la predominancia de técnicas magistrales y la aplicación del modelo teórico instruccional, lo cual, más allá de querer generar pensamiento crítico, propicia el condicionamiento y no se generan espacios para la participación democrática, donde las instrucciones generan órdenes que no pueden ser contradichas y deben ser acatadas, sin ningún tipo de cuestionamiento.

En la actualidad, la mala aplicación de los modelos teóricos de enseñanza es considerada como uno de los factores que más afectan a la propia enseñanza

y está considerado como uno de los elementos indispensables en la enseñanza de las actividades físicas. Esta didáctica de enseñanza de la danza busca definir elementos técnicos para construir el qué enseñar para la adquisición de conocimiento y construcción de aprendizaje; intenta explicar cómo ocurren a nivel corporal, motor (su punto de vista) este proceso; para ello, una de las competencias básicas que los instructores deberían trabajar en danza es “aprender a aprender”, estableciendo puentes que permiten al danzante integrar los conocimientos para su futura práctica, para que después pueda enseñar de manera eficaz.

Gran parte de las agrupaciones de danza que se tomaron como muestra en la presente investigación, manifestaron que la danza se enseñaba a partir de un modelo demostrativo (danza imitativa) y en otros casos, sin modelo (danza creativa). En el primero de los casos valoran la perfección en la ejecución y el

Danza Congo infantil Alegría y su directora Esther Hernández de Soto.



virtuosismo; en el segundo caso, la capacidad de crear, inventar o proponer nuevas cosas; claro está, sin salirse de los patrones básicos de interpretación. En este punto de “los patrones básicos”, se entiende que son aquellos pasos y figuras propias de las danzas, las cuales permanecen como la impronta que las identifica y diferencia de las demás danzas.

Si bien una danza, como la del Congo, se caracteriza porque su patrón básico se sustenta en una especie de marcha, donde los hombres van emparejados, esta también posee ciertos momentos coreográficos que les son propios como los estacionarios y los que se llevan a cabo para desfiles, y es allí donde los directores aclaran a sus integrantes que es posible que durante los recorridos puedan proponer y ejecutar libremente las direccionalidad de figuras como “la culebrilla”, “la mariposa”, etc.; la cual es una trayectoria que no deba ser siempre fija, sino que debe variar teniendo en cuenta las circunstancias del desfile; y es aquí donde la creatividad de los líderes y miembros es fundamental.

Así pues, se observó que la danza se asume como un elemento de desarrollo tanto de la capacidad de análisis como de la creatividad para la composición coreográfica grupal, basada en un trabajo previo de análisis de una o varias ideas por representar.

En pocos casos, el diseño y aplicación de actividades son planificadas y siguen un esquema previamente elaborado; en otros casos, los ensayos son realizados improvisadamente y con ausencia de elementos convencionales de carácter didáctico y pedagógico.

Un director de una agrupación tradicional es por convicción un líder, un poseedor del conocimiento que le ha legado su familia y entiende que debe comportarse como un portador responsable para asumir y continuar con el legado que le ha sido depositado.

Los grupos tradicionales cuentan habitualmente con gran reconocimiento e identificación por parte de la población en general; por ello, en cuanto a las estrategias de vinculación de personas a sus agrupaciones, realizan pocos esfuerzos para el reclutamiento del personal que desean vincular, ya que para los carnavales cuentan con entusiastas bailarines que desean hacer parte de estos selectos grupos.

Pasado los carnavales, gran parte de estos grupos tradicionales se mantienen en receso y los que se logran seguir activos durante todo el año disminuyen el número de integrantes y la frecuencia de ensayos. Es en época de carnavales cuando reciben el mayor número de participantes, los cuales son atraídos generalmente por el deseo de participar activamente en los eventos propios de estas festividades; estos grupos por lo general no poseen un número límite de integrantes; sin embargo, tienen unos requisitos indispensables que todo aspirante debe cumplir si quiere hacer parte del grupo de danza, cuales son principalmente el amor a la cultura, al baile y al carnaval.

En cuanto a los requisitos de edad y género, solo en uno de los grupos entrevistados la danza tradicional está condicionada solo para hombres, por la naturaleza misma del baile, como lo es “la Danza de las Farotas”; en los demás grupos tradicionales, hombres, mujeres y niños pueden hacer parte de ellos. En algunos de estos grupos existen jerarquías determinadas por la antigüedad de los miembros, quienes por esto poseen un estatus que les brinda una posición privilegiada dentro del grupo.

Las agrupaciones de danza que presentan una estructura organizativa con fundamentos legales, que expresan en sus estatutos una razón social como fundación, asociación o corporación, poseen unas políticas claras de vinculación y están organizados de tal forma que las personas que deseen ser parte de ellos, deben ser invitadas inicialmente por un socio activo y dar un aporte, contribución que los convierte en socios activos de la organización, la cual como entidad privada debe funcionar con gran organización administrativa y financiera. En los demás grupos tradicionales, el ingreso es más flexible y sin ningún tipo de condicionamiento económico.

Son también notorios los condicionamientos y reglamentos de los directores en el campo específico de la danza. La valoración de las conductas de los participantes juega un importante papel. En algunos grupos se realiza con base a criterios de su desempeño en la presentación y en algunos ensayos: como la fuerza para mantener el ritmo mientras lleva su vestuario y la velocidad en los cambios de ritmo y su desempeño general en la realización de la coreografía. Algunas agrupaciones tienen sanciones y suspensiones para quienes muestren un bajo desempeño, como por ejemplo, quedar por fuera de los desfiles del carnaval o presentaciones extras.

En los grupos adscritos a las escuelas y academias de danza, en todo momento y en todo lugar se está evaluando, puesto que una mala actuación puede poner en riesgo el nombre de la institución. Así que, tanto fuera como dentro de los entrenamientos, hay un comité evaluador que está al tanto de todo, el cual hace descargos trimestralmente; cuando un integrante comete una falta grave, el director puede castigar no solo al infractor con la expulsión, sino que también, puede multar por este motivo al socio que lo invitó; cuando la falta es leve, si lo amerita, además de la amonestación, el bailarín puede ser suspendido por un baile o presentación.

Algunos criterios de evaluación son la asistencia, la colaboración, la puntualidad y la participación en el diseño de las coreografías. En cuanto a lo relacionado con el nivel de progreso adquirido por los participantes en el ámbito específico de la danza, se puede determinar que los danzantes con peores resultados dediquen un mayor porcentaje de tiempo a superar las debilidades.

Los grupos tradicionales que cuentan con mejor organización cuidan la calidad de los diseños y fabricación del vestuario, mientras que las agrupaciones que carecen de solvencia económica realizan esta actividad de manera individual, motivo por el cual, en algunos casos, se aprecia mucha diferencia en los materiales, tonos y colores, lo cual disminuye su valor artístico y armónico.

En el ámbito de las escuelas de danza

Partiendo de la observación, entrevistas y acercamiento a diferentes escuelas de danza, principalmente de la ciudad de Barranquilla (pero cuya caracterización se asemeja a otros espacios formativos del resto del país), se puede deducir que en el país la mayoría de estas entidades son privadas, que poseen una directora o director que ha sido formado en una técnica danzaria en particular y que de ello depende la impronta que posea su institución. Actualmente, aunque cada escuela se caracteriza por el fuerte de su proceso formativo, también es común que aborden o manejen distintos géneros, tendencias y lenguajes de la danza, sobresaliendo en mayor número la danza folclórica, la danza popular, algunas danzas internacionales y, en un segundo plano, la danza clásica y contemporánea.



Mapalé - Escuela de Danzas Mónica Lindo



Danza Son de negro.

Tabla 5. Caracterización de los procesos formativos en las agrupaciones de danza tradicional del carnaval de Barranquilla (Información sumistrada por el Semillero Danza y Educación. Grupo Cedinep)

GRUPOS CATEGORÍAS	DENOMINACIÓN DEL PROCESO FORMATIVO	LUGAR DONDE SE LLEVA A CABO EL PROCESO FORMATIVO	TEMPORALIDAD O FECHAS EN LAS QUE SE LLEVA A CABO EL PROCESO FORMATIVO	PROCEDIMIENTOS O MOMENTOS	RECURSOS	EVALUACIÓN
<p>DANZA DE LOS COYONGOS</p> <p>Considerada una danza de relación, por cuanto su contenido se apoya en la utilización de narración, o versos.</p>	<p>Practica</p>	<p>Espacios del Parque Principal del –Barrio Ciudadela Metropolitana de Barranquilla.</p>	<p>En temporada de carnaval, y ocasionalmente cuando alguna persona o ente esté interesado en alguna presentación del grupo.</p>	<p>FASE INICIAL: Inicia con ejercicios de estiramientos realizados sin progresión y de manera espontánea.</p> <p>FASE CENTRAL: La realización de los pasos básicos de la danza, acompañados durante toda la practica con la música propia de la danza que ejecutan, proceden a la realización del esquema coreográfico del Baile</p> <p>FASE FINAL: Culminan con la repetición en su totalidad de la rutina diseñada.</p>	<p>TÉCNICOS: Grabadora al principio de los ensayos. Cuando se aproxima las presentaciones lo ejecutan con música en vivo.</p> <p>HUMANOS: Además de los integrantes de la agrupación de danza, en época de carnaval, contratan a un grupo de percusionistas.</p> <p>FINANCIEROS: El sostenimiento financiero de la agrupación se sustenta en la autofinanciación a través de rifas, bingos, colaboraciones a entidades privadas, venta de libros, de máscaras. Etc.</p> <p>El carnaval por ser un grupo de tradición y en vía de extinción les colabora con una cuota para mantenimiento y sustentación.</p>	<p>CRITERIOS DE EVALUACIÓN: La realiza con base a criterios de su desempeño en la presentación y en algunos ensayos: como la fuerza para mantener el ritmo mientras lleva su vestuario y la velocidad en los cambios de ritmo.</p> <p>RESPONSABLE: La evaluación está a cargo de su Director</p>
<p>DANZA DEL CONGO</p> <p>La danza del Congo se caracteriza por su carácter guerrero, deviene de los rituales propios de las antiguas tribus congoleas africanas.</p>	<p>Práctica</p>	<p>La sede de la agrupación, considerada como casa cultural de la danzase ubica en el barrio San Roque de la ciudad de Barranquilla</p>	<p>Muy regularmente se reúnen dentro del año, en ocasiones 3 o 4 veces. Pero principalmente en época de carnaval y como pasa en la mayoría de los grupos pertenecientes al carnaval comienza con pocas parejas y llegando a los carnavales se cuenta con el grupo en general</p>	<p>FASES Como es una danza que lleva en el carnaval más de 100 años de participación ininterrumpidos, mantienen una misma secuencia coreográfica manteniendo siempre su mismo estilo que los caracteriza como una tradición.</p>	<p>TÉCNICOS: Cuentan con una amplificación de sonido, algunos elementos de percusión, tienen registros físicos de coreografías guardados en CD, para ayudas.</p>	<p>CRITERIOS DE EVALUACIÓN: Coordinación en los movimientos, cambios de ritmos, uso de los instrumentos del vestuario de forma armónica.</p> <p>RESPONSABLE: La evaluación está a cargo de su Director</p>

GRUPOS...	DENOMINACIÓN...	LUGAR...	TEMPORALIDAD...	PROCEDIMIENTOS...	RECURSOS...	EVALUACIÓN...
				<p>FASE INICIAL: Inicia con calentamiento ejercicios de estiramiento individuales sin ningún orden.</p> <p>FASE CENTRAL: La realización de los pasos Básicos de la danza, acompañados durante toda la practica con los acordes musicales proceden a la realización del esquema coreográfico del Baile</p> <p>FASE FINAL: culminan con la repetición en su totalidad de la rutina diseñada.</p>	<p>HUMANOS: Este grupo cuenta con una tradición de percusionistas, que pertenecen al núcleo familiar siendo esto un punto a favor y clave para llevar a cabo estas manifestaciones.</p> <p>FINANCIEROS: El Carnaval le da una donación de mantenimiento y sustentación por tradición, Además realizan algunas actividades para recoger fondo.</p>	
<p>DANZA DE MAPALÉ</p> <p>Pertenece a la modalidad de los bailes negros, con un alto contenido afrocaribeño, ejecutan ritmos como el mapalé, afro, seresésé y afines.</p>	Ensayo	En la casa de la agrupación que se encuentra ubicada en el barrio San Francisco, y en época de carnaval en el parqueadero de un centro comercial cercano a la sede	Esta agrupación se reúne de manera regular durante el año, puesto que atienden invitaciones a participar en eventos locales e nacionales e internacionales.	<p>FASE INICIAL Cuentan con un coreógrafo, y con un entrenador físico, que llevan a cabo una rutina planeada con anterioridad, Realizan rutinas de calentamiento de forma organizada y grupal.</p> <p>FASE CENTRAL Ejecutan movimientos básicos y específicos, de sus bailes afrodescendientes</p> <p>FASE FINAL: Terminan con una vuelta a la calma y estiramientos , mientras dan una charla o instrucciones de su próxima clase o encuentro</p>	<p>TÉCNICOS: Cuentan un amplio salón de danza que dotado con los elementos esenciales para el desempeño corporal, Elementos de percusión. Elementos de rutina física</p> <p>HUMANOS: Cuentan con: percusionistas coreógrafos, diseñadores.</p> <p>FINANCIEROS: La fundación carnaval de Barranquilla les aporta una donación para el mantenimiento y sostenimiento del grupo, realizan actividades para recoger fondos para el refrigerio, transporte y vestuario. Su director realiza un aporte económico significativo para el desarrollo de esta danza.</p>	<p>CRITERIOS DE EVALUACIÓN: Los criterios de evaluación son la asistencia, colaboración, participación en el diseño de los pases.</p> <p>Desempeño general en la realización de la coreografía. Tienen sanciones y suspensiones para los bailes del carnaval o presentaciones extras para quienes muestren un bajo desempeño.</p> <p>RESPONSABLE: La evaluación está a cargo de su Director, coreógrafos y en general de todos los instructores.</p>

GRUPOS...	DENOMINACIÓN...	LUGAR...	TEMPORALIDAD...	PROCEDIMIENTOS...	RECURSOS...	EVALUACIÓN...
<p>DANZA DEL CIPOTE GARABATO.</p> <p>Las danzas de garabato representan la lucha entre la vida y la muerte, el bien y el mal.</p>		Alrededores de un parque cercano a la sede de la institución ubicada en el Barrio Colombia.	Están en contacto a lo largo del año, porque se presentan en algunos eventos nacionales e internacionales, y en temporada de carnaval, se puede apreciar el grupo completo	<p>FASE INICIAL</p> <p>Cuentan con un coreógrafo, y con un entrenador físico, que llevan a cabo una rutina planeada con anterioridad, Realizan rutinas de calentamiento de forma organizada y grupal.</p> <p>FASE CENTRAL</p> <p>Ejecutan movimientos básicos y específicos, de sus bailes. Realizan el estudio de la planimetría, se organizan para su desarrollo, repiten los movimientos marcando el ritmo varias veces.</p> <p>FASE FINAL:</p> <p>Terminan con una vuelta a la calma y estiramientos, mientras, proceden a la retroalimentación grupal de los movimientos, las fortalezas y debilidades encontradas en el desempeño, mientras programan las actividades siguientes.</p>	<p>TÉCNICOS:</p> <p>Cuentan con un reproductor de sonido disponible en cada ensayo, en el trayecto del carnaval los acompaña un tráiler que lleva el sonido, refrigerio, percusionistas y enfermeros por si lo disponen.</p> <p>HUMANOS:</p> <p>Cuentan con una estructura organizativa a nivel empresarial bien diseñada en ella encontramos: presidente, fiscal, revisor fiscal, doctor, coreógrafo, fisioterapeuta, asesores comerciales, veedores, comité evaluador. Esto da como resultado en el proceso una excelente calidad artística, en cuanto a diseño y coreografía, lo vemos reflejado a lo largo de cada desfile del carnaval.</p> <p>FINANCIERO:</p> <p>Es un grupo auto-sostenible, cada miembro realiza aportes como miembro de esta</p>	<p>CRITERIOS DE EVALUACIÓN</p> <p>En todo momento y en todo lugar se está evaluando, puesto que no ponen en riesgo el nombre de la institución, sea fuera o dentro de los entrenamientos el comité evaluador está al tanto de todo, se hacen descargos trimestralmente, cuando es una falta grave, destituyen no solo al infractor, sino también se le acarrea una multa al socio que lo invito a la danza. Cuando son faltas leven lo amonestan de un baile si lo amerita.</p>
<p>DANZA DE MICOS Y MICAS</p> <p>Es una danza especial, por cuanto participa de forma minoritaria en el Carnaval de Barranquilla. Representan con sus atuendos y movimientos los gestos propios de los micos.</p>	Practica	En la calle Frente a la sede ubicada en el barrio primero de mayo de la ciudad de Barranquilla	Se encuentran solamente en temporada de carnaval.	<p>FASE INICIAL:</p> <p>No realizan ningún tipo de calentamiento, realizan una charla informativa para los nuevos integrantes, cuando los hay, de no ser así se procede a la rutina general de la danza</p> <p>FASE CENTRAL:</p> <p>La realización de los pasos Básicos de la danza</p> <p>FASE FINAL: culminan con la repetición en su totalidad de la rutina diseñada</p>	<p>TÉCNICOS:</p> <p>No cuentan ya que los sonidos que utilizan son de danzas que llevan alrededor del baile. Sus ensayos los realizan con alegorías propias o cualquier sonido ambiente.</p> <p>HUMANOS:</p> <p>Por ser una danza tradicional que representa movimientos de animal, sus ensayos son muy rudimentarios, su actual directora es la encargada de su organización. No cuentan con un equipo humano.</p> <p>Financiero: cuentan con el apoyo brindado por la Fundación Carnaval de Barranquilla el cual consideran que es insuficiente.</p>	<p>CRITERIOS DE EVALUACIÓN</p> <p>Solamente la realizan una semana antes del desfile de la vía 40, ya que no participan en otros eventos</p>

GRUPOS...	DENOMINACIÓN...	LUGAR...	TEMPORALIDAD...	PROCEDIMIENTOS...	RECURSOS...	EVALUACIÓN...
<p>DANZA DE LAS FAROTAS</p> <p>Es una danza especial, por cuanto participa de forma minoritaria en el Carnaval de Barranquilla. Representan la burla que hacían los indígenas hacia los españoles que abusaban de sus mujeres.</p>	Práctico	En los solares de los patios de su sede en Talaigua, espacios de colegios y casas de familia.		<p>FASE INICIAL: Llegada, saludo entre los integrantes, músicos que empiezan a entonar sus instrumentos.</p> <p>FASE CENTRAL: La realización de los pasos Básicos de la danza, recorderis de las figuras.</p> <p>FASE FINAL: Culminan con la repetición en su totalidad de la coreografía con la ejecución de sus figuras características como: saludo, son del perillero, son de lavada, son de farota.</p>	<p>TÉCNICOS: La música es en vivo con instrumentos como el tambor alegre, llamado, la tambora, las maracas y la flauta de millo.</p> <p>HUMANOS: Por ser una danza tradicional que representa movimientos propios del carácter de la danza.</p> <p>FINANCIEROS: Cuentan con el apoyo brindado por la Fundación Carnaval de Barranquilla el cual consideran que es insuficiente.</p>	<p>CRITERIOS DE EVALUACIÓN Se intensifican en época de pre carnavales.</p>

Danza de las farotas de Talaigua durante su presentación en el evento de Festival de Danzas en el Carnaval de Barranquilla.



El mecanismo de ingreso para la mayoría de las escuelas (exceptuando una de ballet) solo requiere del acercamiento de los padres o acudientes a la institución, la presentación de unos documentos y el lleno de una hoja de matrícula, así como los respectivos compromisos económicos que deben cumplir. Los estudiantes por lo general son ubicados en grupos o niveles de acuerdo con sus edades, o según la antigüedad que tienen en su proceso formativo dentro de la institución. Los niños casi siempre son recibidos en una edad promedio de tres años en adelante, cuando se considera que presentan cierta independencia de sus padres que les permite socializar con otros niños y niñas de su edad. Aunque el común denominador es la afluencia masiva de niñas y no de niños, en algunas escuelas dedicadas a la enseñanza de folclor se alcanza a constatar la presencia de un reducido número de varones, a diferencia de las escuelas de ballet o de danzas contemporáneas.

Las escuelas hacen énfasis cada una en su género, sin desconocer los demás, evidenciando el estilo que realizan en el trabajo corpóreo, motriz y creativo de los nacientes artistas de la danza. En esta experiencia los pequeños reciben por lo general, en su etapa inicial, una gran formación relacionada con el pre-ballet, por cuanto a través de esta técnica desarrollan el sentido de postura, equilibrio, extensión y verticalidad. Aunque este es el común denominador en todas las escuelas, algunas lo toman como un simple método para lograr adquirir los beneficios corporales ya mencionados; para otras, el ballet es el objetivo principal. Existen escuelas que poseen clases personalizadas, cursos colectivos y ofertan cursos dependiendo de las necesidades del entorno, impartiendo conocimientos específicos, dependiendo del nivel o curso de danzas como tal; ejemplo: el garabato, la cumbia, para el caso del folclor; árabe y flamenco, los que hacen énfasis en las danzas internacionales; y la danza popular, que es de mucho atractivo entre la población infantil y juvenil.

Los actos pedagógicos en la mayoría de las escuelas de danza tienen una duración que oscila entre la hora y media y dos horas. En la mayoría de los casos los instructores o coreógrafos, aunque no son personas certificados como profesionales de la educación, o licenciados, o instructores técnicos en danza, poseen una gran experiencia en el campo que desarrollan; son personas que han formado y cimentado su conocimiento en el quehacer diario dentro de la danza y por su pericia ocupan ese cargo; solo en casos muy específicos, cuentan con talleristas en algunas de las danzas que imparten dentro de las escuelas, y generalmente una gran número de instructores están certificados en carreras diferentes a la danza.



En la mayoría de las escuelas las rutinas y ensayos cambian según las metas a cumplir.

En cuanto al desarrollo del momento formativo, las clases se inician con un calentamiento, el cual puede ser articular; algunos hacen énfasis en posiciones básicas y elementales del ballet; luego pasan a la danza que corresponda, según el programa que se lleve y a la época del año, pues al iniciar clases se instruye de manera teórica y luego práctica. Cabe anotar que la mayoría de las escuelas dedican parte del año a preparar lo que será la clausura de fin de año; en ese caso, las rutinas y ensayos cambian; los montajes de clausura son la meta a cumplir, como una forma de socializar con los padres y la comunidad, los logros y avances adquiridos por los estudiantes.

Dentro de las particularidades, se puede develar también que existen escuelas en las cuales el rol de instructor es asumido por la misma directora, que es la que desarrolla todos los cursos; mientras hay otras, muy pocas, donde cada curso dispone de una instructora o instructor especializado. No obstante, en todos los casos se evidenció unos momentos claves que son reiterados en todos los cursos, verbigracia:

- ▶ Los aplausos al final de la clase.
- ▶ Juegos que ayudan a la motivación.
- ▶ Estimulación mediante la ubicación espacial dentro de la coreografía de acuerdo con el desempeño.

La metodología que utilizan las escuelas de danza varía dependiendo del nivel, curso o ciclo desarrollado; sin embargo, se encontró que los primeros niveles coinciden en la metodología aplicada a partir de la imitación y la lúdica; en el nivel subsiguiente, que llamaremos intermedio, la metodología que utilizan es mucho más guiada, llegando a lo instruccional, en la cual los niños aprenden a partir de la guía que el profesor imparte con respecto a cada una de las danzas. En el proceso con los jóvenes, la metodología utilizada está dada por los espacios creativos que pueden desarrollar los jóvenes, a partir de preconceptos y derroteros hechos por el profesor o instructor.

En el caso de las escuelas de ballet, los actos pedagógicos son muy metódicos y rígidos, sistemáticos, difiriendo mucho de las escuelas en donde el folclor o lo urbano son más predominantes, ya que en estas los actos pedagógicos son más espontáneos por parte de los aprendices sin dejar de ser disciplinados y rigurosos. Esta tradición metodológica en la enseñanza de la danza clásica proviene de su misma génesis, donde la rigurosidad de la técnica se hace necesaria para ejecutar en la escena grandes obras y puestas en escena.

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede decir que los procesos de enseñanza se caracterizan según el devenir del acto pedagógico pues, a pesar de que cada institución tiene sus propias tendencias, se nota que el acto pedagógico en las escuelas está dado por unos momentos claramente determinados: el inicio o calentamiento, por la parte central que sería el recuerdo de los pasos o desarrollo de coreografías y la parte final, en donde se llama a lista, se ejecuta un juego o se hace una charla reflexiva.

Las escuelas tienen propósitos de formación distintos, pues mientras en algunas instituciones se enseña la danza para formar artistas, desde temprana edad, es decir, formar bailarines profesionales; en otras, se realiza el trabajo danzario con el fin de divertir, o simplemente proyectar e impulsar artistas. Teniendo en cuenta que el trabajo pedagógico que se realiza no es el mismo y que las exigencias y los contenidos enseñados son diferentes, las escuelas de danzas se pueden clasificar en:

- ▶ Instituciones que forman artistas desde pequeños.
- ▶ Instituciones que proyectan y promueven bailarines.
- ▶ Instituciones que realizan trabajo danzario por divertimento.

Cuando se hace referencia al proceso de enseñanza en el marco de una entidad dedicada a la formación en danza, se hace alusión al conjunto de transformaciones que se suscitan en los individuos, constituyéndose así en un mecanismo gradual, progresivo y tendiente a la transformación. El docente es consciente de la evolución de sus estudiantes que parten de un nivel inicial de desarrollo hasta lograr su perfeccionamiento, o el logro de competencias motrices apropiadas, en aras de su beneficio o bienestar emocional o biológico.

Los procesos de enseñanza tienen un punto de partida y una premisa pedagógica general en sus objetivos. Ellos determinan los contenidos, los métodos y las formas organizativas de su desarrollo, en correspondencia con las transformaciones planificadas que se desean generar en el individuo que recibe la enseñanza. Tales objetivos sirven, además, para orientar el trabajo, tanto de los maestros como de los educandos en el proceso de enseñanza, y constituyen, al mismo tiempo, un indicador de primera clase para evaluar la eficacia de la enseñanza.

En el desarrollo de la investigación, cabe destacar las respuestas a ciertas preguntas formuladas a los maestros entrevistados. Por ejemplo, respecto a su opinión frente 'al qué' y 'cómo se enseña la danza' en las escuelas de danza de la ciudad de Barranquilla, cada uno de los expertos encuestados dio su opinión desde su perspectiva, teniendo como guía la experiencia desarrollada en su escuela, ya que muy pocos conocen lo que otros desarrollan; no obstante, todos concluyeron en que sí creen que la danza en Barranquilla se

enseña de manera adecuada, sobre todo en las escuelas, pues cada una tiene sus programas de formación, independiente una de otra, y que cada uno de ellos, como directores, están en constante capacitación para estar al día en metodologías, tratando, a través de sus puestas en escena, ser original, dar a conocer su trabajo y así poder transmitirlo.

Al hacer referencia sobre si considera la danza como una actividad creativa e innovadora y por qué, los maestros coincidieron en resaltar que la danza es una actividad muy placentera y motivadora, que posee muchos elementos para transformar al individuo, pero de los cuales, el más importante es la creatividad, ya que esta estimula al ser humano a ir más allá de lo básico, lo lleva a hacer un aporte más y ponerle su sello personal; además, dentro de la danza hay elementos como la música y la expresión corporal que contribuyen fisiológicamente al estímulo creativo. Y que su importancia radica en que...

- ▶ incentiva al estudiante a investigar;
- ▶ despierta el interés de descubrirla y explorar su cuerpo a través de la expresión corporal;
- ▶ hace parte de todos los procesos del ser humano, pero, en especial, del proceso creativo.

Ante la pregunta de si se reconoce la danza como una estrategia pedagógica para el desarrollo del proceso creador, los expertos respondieron que:

- ▶ Induce a la creación, debido a que la danza permite descubrir distintas habilidades y destrezas.
- ▶ Es un estímulo grandísimo en los procesos de desarrollo del ser humano.
- ▶ A través de la música, la danza enriquece la capacidad motriz.

De igual forma, los directores o maestros de danza de las escuelas expresaron que la danza es considerada una estrategia pedagógica para el desarrollo del proceso creador, debido a que en la educación, esta es un vehículo para la formación integral del alumno y contribuye al aprendizaje de las demás áreas del conocimiento. Así, de manera afirmativa, la danza es una



La danza ejercita los procesos creativos.

estrategia apropiada para el desarrollo de procesos creativos por las siguientes consideraciones:

- ▶ **La danza les permite mejorar el rendimiento académico.**
- ▶ **La danza exige responsabilidad y concentración y mejora sus relaciones sociales.**
- ▶ **La danza estimula la motricidad, la coordinación y la fluidez.**

De esta manera, se deduce que la danza permite desarrollar la capacidad creadora y los procesos de socialización, siendo guía en los procesos autónomos de creación y exploración activa; utiliza el cuerpo humano a través de técnicas corporales específicas para expresar ideas, emociones y sentimientos, siendo condicionada por una estructura rítmica.

El estímulo primordial de la danza se ve reflejado en los cambios de conductas y en el desarrollo de la formación integral. Permite además, una mejor ubicación en el espacio físico, en un espacio cultural donde aprende a través de ciertas tendencias que se le muestran a través de la danza y que les permite desenvolverse de diferentes formas, expresándose libremente; así que la danza posee diferentes elementos que desarrollan la imaginación y la habilidad para tomar decisiones a través de la creación de nuevos movimientos dancísticos y ser complemento en la formación académica de las otras áreas.

Sin embargo, es importante anotar algunas conclusiones relacionadas puntualmente con los procesos pedagógicos. Si bien las escuelas de danza realizan en su mayoría pasos metódicos y ordenados en sus programas formativos, la conciencia frente a la denominación de sus modelos pedagógicos es débil; no obstante, existe una marcada tendencia en una práctica pedagógica de corte instruccional y conductista.

Finalmente, se pudo encontrar que existe una marcada tendencia en la práctica de la danza tradicional o folclórica, mientras que la práctica de la danza contemporánea se da en forma minoritaria.

TENDENCIAS EN LA PRÁCTICA DE LA DANZA

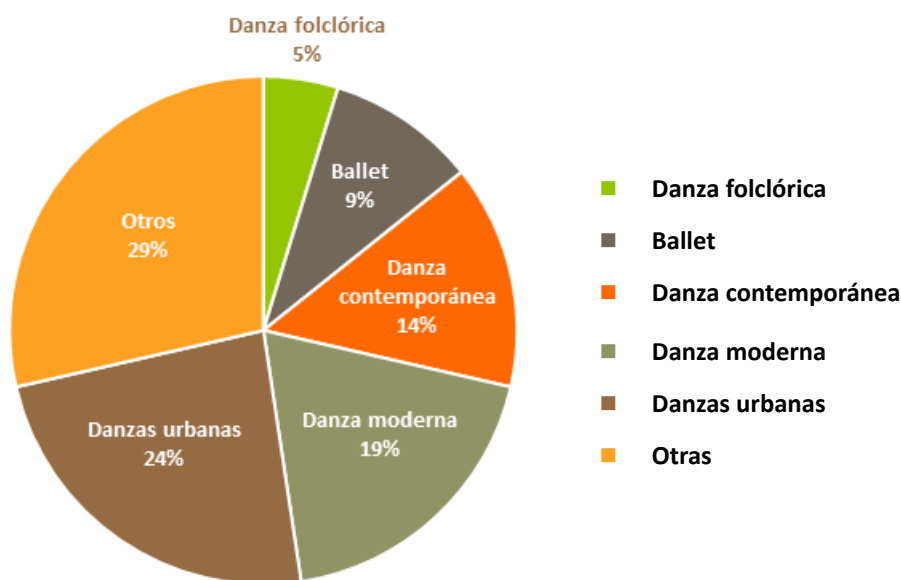


Gráfico 7. Tendencia en la práctica de la danza en Barranquilla.

Nota: Solo un 5% de las escuelas de danzas en Barranquilla se dedican a la enseñanza de la danza folclórica. Se observa un predominio de las danzas académicas y populares. **Fuente:** Liñán, S. & Gutiérrez, N. (2013). *Qué y como ensayan y aprenden mis estudiantes... Los niños grandes deben poner el ejemplo.*

La información que se refleja en el gráfico, se tomó a partir del censo que la autora en apoyo con el semillero de investigadores CEDINEP, realizó en la ciudad de Barranquilla, donde se devela la existencia de las siguientes instituciones catalogadas como escuelas de danza:

- *Academia de Danzas Gloria y Gacho Peña.*
- *Escuela de Arte Marleny Cortés*
- *Escuela de Danzas Julie H. de Donado.*
- *Corporación Folklórica Palma Africana.*
- *Corporación Cultural Barranquilla.*
- *Centro Artístico Mónica Lindo.*
- *Escuela de Danzas de Judy Rincón de Manotas.*
- *Academia de Artes Conchita Salcedo de Osorio.*
- *Fundación Ballet de Barranquilla,*
- *Academia de Danzas de Marlio Cortés.*
- *Academia de Danzas de Mary de Herrera.*
- *Ballet Contemporáneo de Rossana Lignarolo.*
- *Danza Libre de Martha Ligia Gómez.*
- *Corporación Folklórica Estefanía Caicedo.*
- *Academia de Danza Féderman Brito.*
- *Fundación Artística Iván Cisneros Cano.*
- *Shamsia Belly Dance.*
- *Academia de Ballet Making Dance.*
- *Fundación Ballet del Atlántico de Mary de Herrera.*

Para las escuelas de danza, resulta importante como complemento de la formación en danza, los diferentes espacios de proyección, lo cual se consideran insuficientes si se tiene en cuenta el gran potencial de bailarines y bailadores que se gestan en Barranquilla.

Dentro de los espacios físicos que más se frecuentan para el desarrollo de la proyección danzaría se encuentran:

- ▶ **Teatro Amira de la Rosa.**
- ▶ **Teatro de la Universidad Simón Bolívar José Consuegra Higgins.**
- ▶ **Teatro de Bellas Artes.**

Sin embargo, muchas instituciones educativas cuentan con teatros donde se desarrollan eventos internos relacionados con danza. Por otra parte también se hace uso de otros escenarios no convencionales tales como:

- ◆ *Parque Sagrado Corazón*
- ◆ *Concha Acústica del Parque Almendra.*
- ◆ *Parque de los Fundadores.*
- ◆ *Plazoleta del Barrio 7 de Abril.*

Los procesos de formación en danza en las instituciones educativas

Teniendo en cuenta la naturaleza de las instituciones educativas de básica primaria y secundaria, en la cual su cotidianidad se configura a partir de lo contemplado en el proyecto educativo institucional, el cual refleja claramente la misión y visión que direcciona los procesos, en la realidad es posible determinar que la existencia de un profesional de la danza dedicado a este componente en los colegios es bastante restringido, sobre todo si se trata de entidades públicas.

Las personas que asumen estos procesos de formación por lo general son docentes de otras asignaturas, exbailarines o instructores de educación física, o personas que por alguna circunstancia reflejan habilidades para el baile, aunque no posea los conocimientos apropiados para enseñar este arte. Por ello, la perspectiva, concepción de realidad y modelos pedagógicos con los cuales se forma resulta variable y a veces inexistente. Algunas instituciones, en muchas oportunidades, vinculan a un coreógrafo, que por lo general es contratado para fines específicos, como la conformación de un grupo de danza



Escenario del Barrio 7 de abril administrado por la comunidad religiosa Cirilo.

Grupo de danza infantil desfilando en el Carnaval de los Niños.



que pueda representar a la institución en eventos, como festivales escolares de danza, los cuales abundan en la ciudad de Barranquilla, sobre todo en los meses de octubre y noviembre, con ocasión de la realización de festivales intercolegiales que estimulan la práctica danzaria en diferentes edades.

Muchos de quienes asumen esa responsabilidad tienen conocimientos por ser bailarines o porque se han ilustrado y documentado a partir de la información que se encuentra en el internet, donde por lo general la observación de videos es la principal herramienta de reproducción del conocimiento. En la parte de los contenidos programáticos muchos docentes los ejecutan, solo para cumplir el requisito de la institución; pero, a la hora de ejecutar cada tema, no lo llevan en su orden y cada clase es preparada en el mismo salón de clases.

Para muchas instituciones, la danza se combina con las clases de educación física y es utilizada fundamentalmente para animar espacios como los actos cívicos o la celebración de fechas especiales. De hecho, no se toma como un elemento importante en el desarrollo integral desde temprana edad, sobre todo si se trata de entidades públicas.

¿Cómo se enseña en las instituciones educativas que poseen programas formativos en danza?

La gran mayoría de profesores de danzas utilizan el método del *mando directo*, el cual es propio de la pedagogía tradicional, revestido de una intencionalidad formativa unidireccional, donde el estudiante solo está para recibir órdenes del docente. También existen otros docentes que usan el mando directo ligado a la libre exploración, a fin de darle mayor participación al estudiante; es decir, aquí el docente lleva también el control, pero en ocasiones permite, con acciones participativas, que los estudiantes aporten sus ideas y conocimientos. Un gran porcentaje realiza sus clases teóricas-prácticas y otros, las realizan solo privilegiando el hacer, es decir, el componente práctico.

Por lo general, las clases se dividen en tres momentos, cada uno de ellos con unas actividades que suelen realizarse y se convierten en el común denominador de todos los encuentros formativos de este tipo en las entidades educativas:

INSTITUCIONES QUE POSEEN PROGRAMAS DE FORMACIÓN

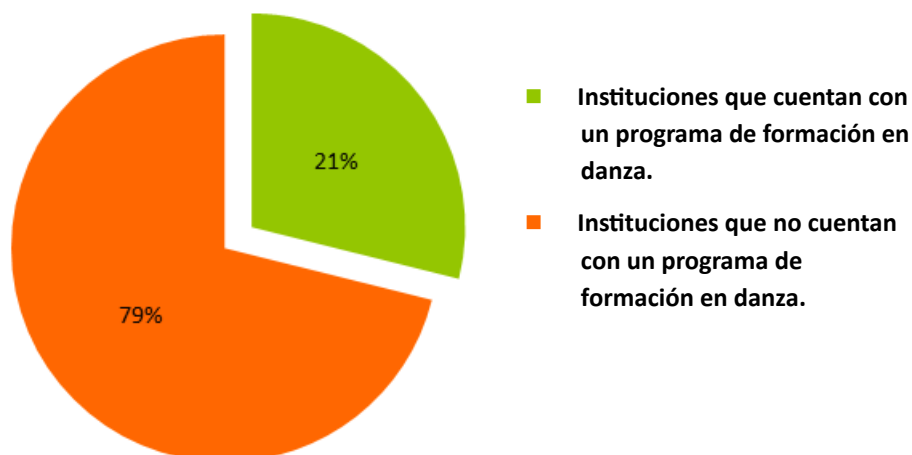


Gráfico 8. Porcentaje de escuelas del suroccidente de Barranquilla que poseen programas de formación.

Nota: El 79% de las escuelas del suroccidente de Barranquilla no poseen un programa de formación en danza. **Fuente:** Semilleros de Investigación Universidad del Atlántico.

En el caso de las entidades que poseen agrupaciones de danza, los aspirantes ingresan teniendo en cuenta varias condiciones, a saber:

- ▶ **Deben tener actitudes y aptitudes para la danza.**
- ▶ **Que sus padres puedan asumir el gasto del vestuario para las presentaciones.**
- ▶ **Que posean buen rendimiento académico en las asignaturas**
- ▶ **Que tengan la disponibilidad de tiempo para los ensayos en horas extras a las ya convenidas para sus clases habituales de su plan de estudios.**

Tabla 6. Actividades que suelen hacer se en clase de danza.

Momentos de la clase	Actividades que suelen realizarse
Inicio	Llamado a lista Estiramiento Marcación de coreografía ya ejecutada Aeróbicos Movimientos libres con música
Parte central	Desarrollo de la coreografía Montaje de la coreografía.
Conclusión	Llamado a lista Estiramiento Informaciones generales.

Ha sido amplia la experiencia que a nivel nacional existe en materia de investigación en el contexto escolar, se ha logrado evidenciar que aunque es política de Estado propiciar las condiciones para que los niños sean formados desde temprana edad en su integralidad, las prioridades de muchas instituciones se centra en el conocimiento formal de las áreas llamadas básicas y fundamentales, donde las artes pasan a ocupar un sitio de poca o nada importancia, reflejado, incluso, en la ocupación de esos espacios formativos a actividades de carácter extracurricular como reuniones, actos cívicos, capacitaciones, etc.

Se revela claramente una realidad contrastante: mientras en las instituciones públicas las artes son de poca importancia o asignaturas de relleno, tanto que en muchos casos los estudiantes (o padres de familia) tienen que reunir una cuota para el pago de su profesor de danza, en las instituciones privadas los deportes, la música y la danza adquieren un papel importante en la formación, adelantan un proceso donde la interdisciplinariedad con los otros profesionales y áreas del saber es vital.



Grupo de danza juvenil presente en el Carnaval de los Niños..

Grupo de danza escolar de San Andrés Islas y Providencia.



*Estudiante de la Escuela de Danza ►
Mónica Lindo*





5. HACIA UN MODELO IDEAL DE ENSEÑANZA DE LA DANZA DESDE UNA PERSPECTIVA CRÍTICA

Un modelo ideal, en el campo de lo educativo, es aquel que genera un equilibrio y coherencia entre discurso y acción, el que propicia la reflexión, el análisis, el desarrollo del pensamiento crítico, la autonomía, el liderazgo y la innovación de forma consciente y argumentada. Incluye un cambio de paradigma frente a las tradicionales formas de hacer las cosas, un encuentro con el estudiante o bailarín, donde se le permita a este expresarse en toda su plenitud, donde la “obediencia” no sea el propósito fundamental y la disciplina no se entienda en términos de sumisión y sometimiento. De allí que se considere importante, en una propuesta alternativa, partir de un análisis que en primera instancia permita comprender que los seres humanos deben desarrollarse en el marco de la libertad y la comunicación asertiva.

◀ *Miembros de la Compañía de Danzas Mónica Lindo en la interpretación del Paloteo en la ciudad de Montoire (Francia) 2013*

Teoría crítica y danza

Para abordar las particularidades inmersas en la teoría crítica, se hace necesario partir del reconocimiento de sus antecedentes, los cuales se fundamentan en la aparición misma de la *Ilustración*, movimiento intelectual desde el cual se hizo posible la comprensión de un mundo y de la relación del hombre y la naturaleza, apartado de los convencionalismos religiosos y de la explicación mítica de los fenómenos que rodean al hombre, en una clara oposición a la tradición y a los dogmas y prejuicios que por siglos dieron respuesta a la humanidad y trazaron los principios fundamentales de la vida en sociedad.

En este sentido, los aportes de filósofos y pensadores de aquella época apuntaron a la reflexión del mundo a partir de la lucha por el valor supremo de la tolerancia, la libertad, la fraternidad y el respeto, no solamente como una actitud de convivencia social y política sino, también, como *postura ética y moral* (Borque, 2009); entre ellos, John Locke (1632-1704), David Hume (1711-1776), Adam Smith (1732-1790), el francés Le Bruyere (1645-1696), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Montesquieu (1689-1755) y Voltaire (1694-1778); aportes que derivaron en la construcción de un proyecto de modernidad, el cual inspiró, años más tarde, la construcción de paradigmas críticos que fundamentaron las principales teorías sociales críticas.

La danza y la concepción de la realidad

La práctica de la danza le permite al ejecutante representarse; posibilita a la persona que danza el reconocimiento consigo mismo o con el otro que está a su lado, con el que lo observa desde un palco, con la cámara de televisión que se aproxima; lo cual da estatus, posiciona, es una forma de sentirse importante, de obtener un reconocimiento social. El que baila expresa un sentimiento; lo hace conforme a su vivencia particular y colectiva, y refleja una particularización en medio del concepto de género, edad, condición social, intereses y vivencias.

Se ha podido vislumbrar, entonces, que con el recorrido histórico efectuado en relación con el concepto cuerpo, se devela en cada época una forma particular de representarlo y da cuenta también de unos procesos formativos que derivan en la forma como son ejecutadas las prácticas corporales, entre

ellas la danza. De allí que los estudios y las conceptualizaciones que existen alrededor de la educación corporal, responden a las perspectivas o intereses y a la concepción de realidad de quien la toma como objeto de estudio, o como conjunto de conocimientos que alimentan una práctica pedagógica desde diferentes teorías o áreas del saber. Por ello, bien podría definirse la educación corporal no solo en relación con el concepto y la representación misma del cuerpo, sino desde la mirada generada en los distintos campos del saber, entre ellos la medicina, la antropología, la filosofía o la pedagogía; pero, también, desde los intereses, las ideologías y la concepción de realidad de quien la enseña, la reproduce o la asume e, incluso, del sistema dominante que a nivel educativo o político rige en una sociedad.

En ponencia realizada en el II Encuentro de Investigación en Danza, realizado en Bogotá en el 2013, titulada “**La educación corporal, un acercamiento desde perspectiva crítica**”, la autora hizo referencia a los factores que influyen en los procesos de educación corporal, la educación en la danza:

Todos los seres humanos en su relación con los demás, no importa cual sea el espacio geográfico en el que habite, reflejan sus formas particulares de ver el mundo, evidencian su concepción de realidad, la cual está íntimamente ligada a intereses particulares que van trazando el camino por el cual se configura una identidad. De allí que desde los espacios familiares y escolares el cuestionamiento sobre **el porqué y para qué**, al momento de realizar una acción, debería ser una constante, de tal forma que se pueda estimular la capacidad argumentativa, incentivando la generación de sujetos pensantes y sensibles a su entorno social.

Sin embargo, aunque son los gobiernos los que demarcan e instauran las políticas que direccionan los procesos en la educación, la mayor parte del tiempo estos caminos se ven afectados por los cambios que en cada periodo legislativo se generan, así como por los aspectos que cada gobierno considera como prioritario en su mandato; bien sea para cumplir con indicadores de gestión, o para dar cuenta de unos estándares que generalmente son traídos de experiencias externas y que no son nacidas en el seno de las mismas comunidades. De allí los nefastos resultados que suelen acontecer cuando se

miden niveles de desarrollo cognitivo que solo pueden darse como resultado de modelos pedagógicos que permitan el desarrollo del pensamiento, y no pretender generar líderes, seres reflexivos y pensantes cuando aun en las instituciones educativas el conocimiento sigue estando en poder de los docentes que, aunque en el discurso dicen ser participativos, en la acción conservan el esquema unidireccional de enseñanza-aprendizaje.

En el arte es necesario incentivar el espíritu creativo de la mano de un desarrollo de las habilidades técnicas y estéticas desde temprana edad, así como de una conciencia del cuidado corporal, de la importancia de la actividad física para la salud, no importa cuál sea el fin último (artístico, recreativo, formativo o competitivo) y esto solo puede lograrse con la implementación de modelos pedagógicos que contemplen como prioridad al estudiante como sujeto pensante no repetidor.

En los inicios de la educación en Colombia como en muchos países de Latinoamérica el modelo pedagógico tradicional centrado en la pedagogía católica tenía como fin último generar estudiantes obedientes. La forma como se disponían los asientos y el lugar del profesor son solo algunos rituales heredados aun en la educación moderna y que hablan de una relación poco recíproca donde el docente sigue siendo el protagonista ubicado en un sitio importante, quien tiene el control y el poder de promover o reprobar a quien no cumple con los objetivos de formación.

Cada momento histórico trae consigo formas particulares de abordar los procesos educativos y, en particular, sobre la educación corporal. Por ello, desde la danza sería importante reflexionar sobre cuál es ese tipo de modelo educativo que los niños necesitan hoy día, y sobre cuál es el tipo de bailarín y bailarina que se quiere formar; lo cual conlleva a pensar también, cuál es el tipo de formación que un docente debe poseer para asumir responsablemente la formación de estas nuevas generaciones. Estos interrogantes solo pueden ser resueltos en la medida en que los docentes sean capaces de autoinvestigarse, de describir sus propios actos pedagógicos y determinar las debilidades y fortalezas en la enunciación de sus discursos

Bill Gates, en la presentación de su último gran proyecto, *Measures of Effective Teaching* (Medidas para una enseñanza eficaz), ante la cuestión de cómo se identifica realmente la buena enseñanza, expresó lo siguiente:

"... la mejor forma de evaluar al profesorado pasa por tener en cuenta tres variables: el desempeño de los estudiantes en exámenes estandarizados, la observación del trabajo en el aula (a través de múltiples inspectores) y la valoración que de los propios maestros hagan los alumnos". (Gate citado por Ayuso, 2013, ¶ 4)

Lo cual quiere decir que la única forma de elevar la calidad de la educación es posibilitando que cada docente pueda registrar sus encuentros con los estudiantes; es decir, las clases a través de videos, que luego mediante un programa especial le fuese posible determinar las acciones positivas, asertivas y convenientes para continuar desarrollándolas en aquellos, así como las acciones que debía mejorar. Con esto lo que quería decir era que la observación de las propias actuaciones pueden contribuir a un replanteamiento de las prácticas formativas.

La educación en la danza requiere de una claridad frente a la concepción de realidad presente en los actores de la educación. Para ello es preciso tener en cuenta que esta, la realidad, es un concepto histórico-social, pues para todos es sabido que el hombre no sólo está en la realidad y forma parte de ella, sino que él es también la realidad misma, por lo que está obligado a conocer tanto la realidad circundante como su propia realidad, la de su propio conocer. Y para conocer su propia realidad debe permear todas las acciones humanas, las relaciones entre sujeto y objeto, entre docente y estudiante, para nuestro caso, maestro y bailarín, lo cual ha sido objeto de numerosas reflexiones, desde los imaginarios hasta el idealismo absoluto.

La realidad, expresan los filósofos, es una cualidad propia de los fenómenos que reconocemos como independientes de nuestra propia volición. «La realidad se organiza alrededor del "aquí" de mi cuerpo y el "ahora" de mi presente» (Berger y Luckmann, 2011, p. 37). Sin embargo, abarca fenómenos que no están presentes. Se legitima en las relaciones humanas donde los procesos de comunicación son importantes. Se construye socialmente.

En Colombia, los lineamientos curriculares en educación artística contemplan, dentro de los objetivos, que es importante la educación del movimiento, así como el cultivo de las competencias expresivas, lúdicas, recreativas. Sin embargo, en un gran número de entidades educativas esto no se tiene en cuenta; bien sea porque los directivos de las escuelas reducen el

horario de la enseñanza de las artes y de la educación física y utilizan este tiempo para otras actividades (privando a los niños de la oportunidad de vivenciar el arte y el movimiento con la rigurosidad que se exige, por ejemplo, en la enseñanza de las matemáticas o las ciencias); o porque no cuentan con el personal docente preparado para desarrollar estas áreas. Sea cual fuera la razón, los únicos perjudicados son y seguirán siendo los niños que al hacerse adultos cargarán con las fallas de una educación que no se preocupa por cultivar el amor por su cuerpo, por su cultura y por el arte en general.

En la ponencia anteriormente señalada, se puntualizaba unas reflexiones críticas sobre la educación corporal que vale la pena recordar, pues, más allá de los propósitos que le son inherentes, la educación corporal aborda la comprensión o construcción de unos principios educativos motrices en los que el contexto, como las relaciones sociales y comunicativas, en las que se desenvuelven los seres humanos, hacen parte de las variables susceptibles de ser estudiadas para llegar a una verdadera comprensión del cuerpo como concepto. Por ello se debe tener en cuenta lo planteado por Miguel Vicente Pedraz (2006), quien expresa la existencia de dos miradas desde las cuales se explica y define la naturaleza del movimiento, el cuerpo, la actividad física, la recreación y el deporte; se trata del abordaje desde una mirada “acrítica” y de una mirada “crítica”, para referirse a las formas como puede abordarse su estudio y comprensión (Lindo, 2012, ¶ 32):

En primer lugar los estudios acrícos que en general se ocupan de describir, interpretar y explicar los fenómenos... (Refiriéndose a las prácticas corporales)... Se trata de una perspectiva que obedece a un planteamiento epistemológico según el cual el científico observa y describe la realidad, pero no la transforma... La perspectiva crítica por su parte, se ocupa de describir, interpretar y explicar el fenómeno desde una postura menos inquisitiva y muchas veces contestataria... la cual pretende ir más allá de la descripción y análisis de la realidad... Busca transformarla. (Pedraz, 2006, p. 231)

Para afianzar esta tesis, el aporte que hace Jürgen Habermas (1999), desde su propuesta de la "Teoría de la acción comunicativa", que trae consigo interesantes reflexiones sobre la racionalidad comunicativa, poniendo en evidencia la ruptura epistemológica que tuvo como epicentro la famosa escuela de Frankfurt, desde donde se plantea que todo el accionar de los

seres humanos está intrínsecamente mediado por aspectos como el lenguaje, el trabajo y la interacción en el mundo de la vida; así mismo están permeados por unos intereses (técnico, práctico y emancipatorio), cada uno de ellos son parte constitutiva de unas ciencias o saberes, son ellos: *el saber empírico analítico, el saber histórico hermenéutico y el saber crítico social.*

Habermas se refiere al **saber empírico**, como aquel que pronostica utilizando para ello la observación controlada, suponiendo de manera legítima que el ser humano se relaciona con un tipo de razón instrumentalizadora, centrada en la racionalidad técnica y tecnológica,

Desde la experiencia de la educación corporal, el tipo de actuaciones que se desarrollan estarían centradas en el control, en una relación de verticalidad entre docentes y estudiantes, entre maestro y bailarín o bailarina (interés técnico); cada ejecución corporal es tratada como algo “enseñable”, algo que 'demuestro' para que el otro 'ejecute' como una verdad absoluta, convirtiendo al estudiante en un repetidor de aquellas actuaciones que durante la clase de danza el profesor o instructor, por ejemplo, ha demostrado. Por lo general estas actuaciones están alejadas de un análisis o reflexión consciente de las acciones ejecutadas, en la que sea el mismo estudiante quien proponga una definición desde su propia vivencia y no ciñéndose estrictamente a lo que los manuales, reglamentaciones y banco de ejercicios establecen, que aunque su propósito es demostrar la mejor y más eficiente manera de hacer una acción motora, derivan en una castración mental que no le permite al estudiante crear nuevas y diferentes formas de hacer las cosas, ni generar innovación, análisis, autocrítica, indistintamente de la finalidad del ejercicio o la práctica, sea esta de índole competitivo. Estético, recreativo o formativo.

El interés técnico podría develarse en las prácticas formativas de la educación corporal cuando se define la *cultura física* como ese componente de la cultura universal que sintetiza las categorías, las legitimidades, las instituciones y los bienes materiales creados para la valoración del ejercicio físico con el fin de perfeccionar el potencial biológico e implícitamente espiritual del hombre (López R., 1984). Y en la relación docente estudiante, sobre todo cuando el profesor, coreógrafo o maestro, se convierte en una persona calificada para instruir y enseñar ejercicios aeróbicos y anaeróbicos que le sirvan al estudiante para practicarlos por el resto de su vida.

De otra parte se encuentra **el saber histórico hermenéutico**, aquel que no solo centra su accionar en la descripción y la explicación, sino que interpreta los fenómenos. Bien expresa Dilthey (1995) que la hermenéutica se resume a la conjugación de tres palabras: *experiencia, expresión y comprensión*, lo que devela un interés práctico, por cuanto privilegia la interpretación de los fenómenos, no solo el control como ocurre con el saber empírico. Entonces, en este sentido, en los procesos de educación del movimiento, de la expresión corporal, la intencionalidad se centra en la comprensión del movimiento y su producción; así como la relación de este con los fenómenos sociales y culturales de los cuales deriva.

De la misma forma en que se puede dar cuenta de los usos del movimiento, sobre todo su razón de ser y forma de producción, de esta misma manera se puede educar, se pueden develar otros factores como la adquisición de competencias de todo nivel; sobre todo en el contexto escolar.

En los espacios universitarios, de los cuales han egresado por años profesionales en el campo de la educación artística, se pueden observar que dentro de sus experiencias investigativas hay un alto privilegio de temáticas que se asocian a las prácticas corporales como estrategias para darle respuesta a situaciones problemáticas como, por ejemplo, el déficit de atención o la poca asunción de valores, como el respeto a la tolerancia, entre otros; pero estos trabajos no llegan a completar una fase como la aplicación de las propuestas que se plantean; solo llegan a definir, explicar e interpretar los conflictos, sin llegar a interferir en la realidad para lograr su cambio; es decir, solo se refleja un interés práctico que solo les permite entender las situaciones.

Así es como en el campo de la formación corporal, los métodos empleados por docentes y estudiantes tienen en cuenta la relación recíproca; no obstante, el profesor, el coreógrafo y los instructores se constituyen en la única inteligibilidad posible.

La educación corporal entendida como una disciplina que tiene como campo de estudio la acción motriz, las capacidades físicas, cognitivas y afectivas de una manera integral, es asumida desde **el saber crítico-social** como el centro de la transformación de las sociedades y comunidades, en las que se hace posible innovar teniendo en cuenta las necesidades particulares y los conflictos existentes en cada uno de esas comunidades. En su definición

se apoya, por lo general, en los aportes que desde otros campos del saber se construyen, verbigracia, desde la sociología, la psicología, la lingüística, la semiótica o la antropología.

El papel del estudiante, tal y como lo entiende Baños (2002), es el de un activo constructor del conocimiento a través de la interacción con los demás y a través de las experiencias y oportunidades significativas, a veces compartidas y otras individuales. Es así como él /ella pueden llegar a descubrir, indagar sobre el mundo de la educación... Los estudiantes son más que meros receptores pasivos, son sujetos que contribuyen y coparticipan en la construcción crítica del conocimiento propio y de los demás capaces de tomar decisiones sobre procesos de adquisición del mismo.

Quien se ocupa de la enseñanza de la danza y decide asumir la práctica de la misma desde el enfoque crítico, encauza sus estrategias al desarrollo individual y colectivo, partiendo de la generación de una reflexión desde las actuaciones que como individuo se generan y las que surgen de la vivencia en colectividad.

Es importante y muy significativo en las instituciones educativas, en las escuelas de arte y, en general, en el contexto escolar, que quien enseña a investigar al menos haya tenido una aproximación o haya emprendido al menos un proceso de investigación; que quien enseña a pintar, haya pintado, obviamente; que quien enseñe a bailar, al menos haya vivenciado la experiencia de bailar, a fin de poder convertirse en un referente importante para poder crear estrategias formativas distintas a la instruccional o magistral, ya que la imitación o la repetición de contenidos, no contribuiría con la generación de procesos de reflexión e innovación.

Ante la pregunta sobre el tipo de ciudadano que cada país necesita; o del tipo de estudiante que una escuela forma, vale también pensar en el tipo de artista que una sociedad anhela; tal vez se pretenda contar con sujetos con un alto nivel de sensibilidad frente a su entorno y sobre todo que sea capaz de asumir los retos de una sociedad globalizada donde la autonomía y la capacidad de innovar sean fundamentales para poder encontrar un verdadero desarrollo profesional que impacte positivamente en el entorno en el cual habita.



La educación en danza involucra aspectos del cuerpo como lo orgánico, lo simbólico y lo vivencial.



Hacia un modelo ideal de enseñanza de la danza desde la perspectiva crítica

Desde la perspectiva crítica, la reflexión va más allá de qué se enseña, hasta el cómo se enseña y cuáles son esas didácticas empleadas que propician una apertura de pensamiento de los estudiantes como una invitación a construir nuevas formas y cambiar paradigmas. Para lograr que un estudiante desarrolle su pensamiento crítico es necesario, en primera instancia, incrementar sus competencias comunicativas; obviamente el docente debe haberlas desarrollado de manera efectiva, así es como llega a desarrollar las competencias relacionadas con la educación del movimiento, con la danza y con el cuerpo.

Para poder encontrar ese sujeto pensante, autónomo y crítico es importante sumergirse en la esencia de otros tipos de modelos pedagógicos, en especial de una teoría pedagógica que sea capaz de abrir el camino a la comprensión y transformación de sí mismo, en primera instancia y, luego, la de su comunidad. La pedagogía crítica se centra en una nueva manera de leer la realidad, capaz de responder a las problemáticas sociales del mundo moderno; la pedagogía crítica es como una pedagogía respondiente, porque implica una reacción generada desde una reflexión consciente y responsable (Giroux, 2009).

Sumado a los factores relacionados con la educación del cuerpo y del movimiento, existe una intrínseca relación con la investigación, con la correspondencia entre las didácticas y el desarrollo de una pedagogía crítica, la cual, según Sicilia & Fernández (2005), también se centra en una construcción de sociedad a partir de un proyecto político basado en la ética de proyectos desde lo ético, desde la equidad, la justicia y la igualdad.

Para el desarrollo del pensamiento crítico se requiere que los estudiantes, bailarines e intérpretes hayan ejercitados sus capacidades para cuestionar, dudar, analizar, interpretar, preguntar y transformar, con un sentido crítico, a partir de aspectos tan cercanos como su cotidianidad familiar, social, recreativa y artística; requiere que el estudiante pueda generar contraste, comparaciones, abstracciones o lo que bien relaciona Keating y Sasse (1996):

«implica la transformación del conocimiento más que la mera aplicación de rutinas conocidas y que lleva la idea de un pensamiento propositivo guiado, es decir, con un fin», lo cual es coherente con los tipos de pensamiento que facilitan el juicio basado en criterios.

El bailarín requiere ejercitar sus competencias observacionales, de descripción, análisis, síntesis, reflexión y proposición en los que emplee no solamente el componente cognitivo y cognoscitivo sino afectivo y motor.

Los sistemas políticos, al decir de Gutiérrez (2003), así como los preceptos de la Iglesia católica, la organización militar y la aparición de las primeras industrias y empresas permearon la cotidianidad y las actuaciones humanas en sociedad. En esta dinámica se empezaron a emplear ciertos códigos para denominar las acciones relacionadas con las disciplinas corporales (“entrenamiento”, “rigor”, “dirección”, “control”, “rendimiento”), los cuales requieren ser resignificados en la actualidad, por las mismas características de los sistemas educativos y de las nuevas generaciones (Lindo, 2013).

Resultaría incomprensible manifestar que se planean procesos formativos en el marco del constructivismo cuando manejamos códigos en clase como “obediencia”, “adiestramiento”, “dirección”, “control”, “rendimiento”.

Es importante que docentes, directores, coreógrafos y todos aquellos encargados de la educación corporal de los seres humanos desde temprana edad, estén abiertos a procesos de autoevaluación, a través de los cuales puedan caracterizar sus prácticas formativas, develar la intencionalidad que ellas se generan, analizar su discurso pedagógico, reflexionar alrededor de la representación que del cuerpo le es inherente a sí mismo y las que poseen sus estudiantes o bailarines; lo cual debe devenir en la construcción de procesos de innovación y cambio contextualizados con la sociedad actual, que signifique la construcción permanente de un discurso que conlleve a la reflexión del ahora para transformarlo y generar un mejor mañana.

El desarrollo del pensamiento crítico conlleva la autonomía, el liderazgo y la actitud propositiva. ➤



El modelo pedagógico vivencial, intercultural y participativo

Las experiencias que el sociólogo Orlando Fals Borda en el campo de la investigación acción participativa vivenció en la década de los 70, donde el trabajo en comunidad, en especial con los campesinos y el planteamiento de soluciones colectivas que contribuyeran a la transformación de los entornos sociales, se constituyó en el propósito fundamental de su trabajo. De allí surgió un colectivo de docentes investigadores, entre ellos Hernando Romero, quien empezó a generar nuevas propuestas desde el campo de la sociología y la pedagogía, que contribuyeron con la generación de diferentes maneras de abordar el proceso formativo en las escuelas; centrado, más que en el docente o en el estudiante, en la dinámica misma que se genera en el entorno educativo, donde la reflexión, la auto investigación, la caracterización del accionar pedagógico y, sobre todo, la proposición y realización de nuevas formas, es la clave fundamental para aportar a la construcción de seres realmente autónomos y críticos, capaces de transformar su entorno educativo y, por ende, la sociedad.

Los talleres de auto investigación vivencial se convierten en la estrategia fundamental para incentivar el pensamiento autónomo y propositivo.



Este modelo, al cual lo ha denominado "Modelo pedagógico vivencial, intercultural y participativo" (Romero et al., 2012), plantea dentro de su tesis la importancia de construir una nueva actividad educativa, vivenciadora y simbolizadora sobre la que existe como predominante, contribuyendo así a la generación del pensamiento autónomo y crítico en los estudiantes, con una prospección hacia la innovación y el cambio, acorde con el proyecto político de nación que se aspira. Este modelo, el cual se encuentra en fase de experimentación inicial en espacios académicos, como el programa de Cultura Física, Recreación y Deportes de la Universidad del Atlántico, surgió en el campo de la sociología y está cimentado en una teoría pedagógica crítica, constituyéndose en un referente importante y acorde con el momento histórico actual.

La aplicación de nuevas propuestas metodológicas y de modelos pedagógicos innovadores, siempre han generado resistencia por parte de los docentes, a quienes les es más fácil actuar en el marco de lo ya conocido en sus modelos tradicionales, con los cuales fueron formados (zona de confort), que adentrarse en la asunción de nuevos códigos y en una praxis formadora que esté acorde con un nuevo proyecto de sociedad. Este caso aplica a todos los campos laborales y a todas las profesiones, por cuanto a la mayoría de los seres humanos la llegada de los cambios les genera crisis y, por lo tanto, temores frente a la incertidumbre. Por ello, querer emprender dinámicas transformadoras de las habituales formas de enseñar, ya sea en una escuela de danza, en un grupo profesional o en una institución educativa, se convierte en un interesante reto y, a la vez, en una excelente oportunidad, por cuanto el abordaje del arte y de la danza, en particular, debería estar aunado a la amplitud del pensamiento y de las distintas formas de ver el mundo y sus complejidades.

La danza, por ser en sí misma un campo vivencial que posibilita la comprensión de las emociones y el entendimiento del movimiento como viabilizador de los procesos creativos que se cimientan en bases sólidas de reflexión, análisis, comprensión y proposición, es un campo amplio en el cual se pueden experimentar, desde la pedagogía crítica de la transformación, cristalizando actos pedagógicos que posibiliten la observación, la descripción, la interpretación, la proposición y la transformación, no solo del entorno, sino partiendo de las vivencias de los mismos individuos, lo cual puede concretarse en la realización de talleres de auto-investigación vivencial, los cuales se definen como...

... Microacontecimiento formativo, en donde el profesor posibilita a los estudiantes las simbolizaciones significadoras de sus vivencias, denunciándolas para debatirlas, reflexionarlas colectivamente, proponer y recibir informaciones que les ayude a producir pensamientos críticos que se les constituyan en guías para su actuación, de denuncia y anunciación, para ellos; existe como un tipo de praxis didáctica. (Romero et al., 2012).

Lo anterior se desarrolla en varias actividades:

- ◆ *Programación*
- ◆ *Vivencia de los momentos prospectados*
- ◆ *Conclusión*
- ◆ *Recomendaciones finales*

Estas actividades requieren de una planeación consciente por parte del docente, quien de la mano de los estudiantes determina el camino a seguir, los conflictos por resolver y el contexto a transformar, en una acción recíproca donde ni el docente ni el estudiante son protagonistas: son parte de un proceso de construcción de una práctica llamada *danza*.

Cualquiera que sea la danza requiere de una planeación consciente por parte del docente





Los talleres de auto investigación vivencial se convierten la estrategia fundamental para incentivar el pensamiento autónomo y propositivo.

El taller de autoinvestigación como espacio formativo de la danza

El taller es un acto en el cual cada estudiante hace un trabajo personal de reproducción simbólica y significadora de sus vivencias; en este caso, de su práctica corporal, danzada, o sobre cualquier acontecer cotidiano de su vida. En tal sentido, es *auto* por ser hecho por sí y sobre sí mismo: su actuación; donde la reproducción se acompaña de la interiorización que se produce al determinar en ella las cualidades, propiedades, pertinencia y viabilidad; y visiona, de igual manera, otras formas de efectuarlas, modificándolas, innovándolas. Esta prospección innovadora puede llegar a concretizarse en la realidad a fin de enriquecer la vivencia y repensarla colectivamente.

Todo este proceso conlleva a que el estudiante no solo genere y desarrolle pensamiento, sino que pueda intervenir sobre él mismo y en el entorno que lo rodea, con formas innovadoras en pro de su propio desarrollo cultural y de su grupo social. Este proceso debe convertirse en una experiencia lúdica, motivadora, donde los significados, conceptos, nociones y leyes se construyan a partir de la relación vivencia-realidad. Esto conlleva a un incremento en las dimensiones cognitivas, cognoscitivas, lingüísticas y corporales de los participantes del proceso formativo danzario.

En la construcción de un taller de autoinvestigación es importante tener en cuenta algunos pasos que orientan la programación y el desarrollo del mismo, estos son:

- ▶ **Identificación institucional:** En la cual se contemplan los aspectos básicos que orienten sobre el lugar, los responsables, la intensidad horaria y el tipo de población con la cual se trabajará.
- ▶ **Proyecto pedagógico del curso:** Un resumen de los aspectos más importantes del proyecto de danza que se desarrollará durante un periodo de tiempo; sea mes, año, semestre, etc. Este proyecto debe contener aspectos tan relevantes como los propósitos formativos, la misión y visión, los fines institucionales, hacia qué tipo de desarrollo personal se quiere formar, las competencias que se manifestarán, los procesos corporales que deben evidenciarse, las coreografías o pasos que se aspiran a desarrollar y las bases conceptuales sobre las cuales se sustenta el proyecto.

- ▶ **Sentido buscado:** Se constituye en ese horizonte o meta a la cual se desea llegar, ya sea de nivel institucional o individual; son los propósitos de formación que direccionan todo el proceso. Ejemplo: Vivenciar las danzas populares tradicionales de carácter indígena del Caribe colombiano a fin de consolidar la identidad regional.
- ▶ **Campos de saber formativos:** Este está centrado en el planteamiento de preguntas que serán esos campos singulares de investigación que se desarrollarán, ya sea desde el punto de vista vivencial o desde lo teórico. Ejemplo vivencial: ¿Cuáles son los patrones básicos del movimiento de las danzas afrocolombianas? Ejemplo teórico: ¿Cuáles son los códigos elaborados, propios de la cultura carnavalera?, o ¿qué teorías de las ciencias sociales explican el fenómeno festivo?
- ▶ **Metodología:** Se debe reflejar la forma como se organiza el espacio de interrelación formativo, teniendo en cuenta que, en el desarrollo de un taller de auto-investigación vivencial de danza, es vital que se lleven a cabo los procesos de descripción espontánea, donde cada estudiante describirá las vivencias acorde con lo que considere importante resaltar de ella. Por ejemplo, la ejecución de un ejercicio físico, una muestra danzada, sea que la haya vivido él o que la vea ejecutada por otros; pero debe ser un modelo ideal. Luego el docente hará una descripción crítica apuntando a generar preguntas relacionadas con las propiedades de la vivencia (Por ejemplo: ¿Cómo se le denomina a ese tipo de instrumento que lleva la melodía en ritmos como la cumbia? ¿Qué tipo de instrumentos son? ¿Cómo lo llamas?). Esto generará unas ideas previas y espontáneas por parte de los estudiantes, lo cual es complementado con la descripción espontánea que ha efectuado. Luego se involucra en proceso de comparación entre lo que ha descrito espontáneamente con los referentes conceptuales y modelos ideales de actuación, a fin de generar una nueva descripción que refleje la claridad, comprensión e interiorización de lo vivenciado o visto. Este proceso se da en el marco de relaciones intersubjetivas compartiendo con otros grupos y confrontando lo dicho.
- ▶ **Decurso fáctico:** Los talleres de auto investigación requieren que el discente, al igual que el docente, también registre su proceso de construcción colectiva y la forma como se lleva a cabo el acto pedagógico; por ello, la reflexión de cómo fue el inicio, el transcurrir y el finalizar, así como los códigos elaborados y restringidos utilizados, son importantes.

- ▶ **Recursos:** Las estrategias empleadas para el desarrollo del acto pedagógico: grabadora, salón de danzas, barras, espejos, cedés, vestuarios, personas que intervienen en la actividad, etc.
- ▶ **Forma de evaluación o efectos que se generaron:** Es importante develar conscientemente los efectos que pudo haber producido el desarrollo del acto pedagógico de danza tanto en los estudiantes como el docente. Estos efectos intervienen en los aspectos corporales y cognitivos, lo cual conduce a la generación de nuevos interrogantes. También se deben establecer las estrategias que se emplearán para llegar al cumplimiento del sentido buscado y las competencias que deben demostrar el estudiante.
- ▶ **Bibliografía:** Los textos, documentos y, en general, las referencias que se recomendarán a los actores del proceso formativo, a fin de que puedan soportar y confrontar sus descripciones espontáneas con los códigos elaborados propios de lo descrito; así como para que consulten y amplíen el significado sobre los grupos de códigos elaborados.

El modelo pedagógico vivencial, interciencial y participativo permite que el estudiante pueda intervenir sobre él mismo y sobre su entorno de manera innovadora.



Otros aspectos a tener en cuenta en la formación danzaría

Conforme a lo anterior, se puede concluir que la pedagogía crítica deriva de un modelo pedagógico vivencial, interciencial y participativo, que a su vez se concretiza en actos pedagógicos que se llevan a cabo empleando los talleres de auto-investigación vivencial. En este sentido, también hay que considerar la edad, la técnica y la tendencia.

La edad

La danza se propone cultivar cualidades del movimiento, del desarrollo físico y psico-emocional del estudiante; son ambas proyecciones estéticas de la actividad, siendo ante todo la danza una disciplina artística. De hecho, como arte expresa sentimientos, ideas, visiones, relaciones y juegos del pensamiento y del corazón, mediante un lenguaje simbólico particular, para darle un sentido a la vida y a la condición humana. La educación en danza debe tener un sitio evidente en el proyecto educativo institucional.

La educación en danza favorece el desarrollo físico, emocional y artístico de los niños.



Si la variable que interesa es la de la edad, se pueden agrupar por edades:

- **De 0 a 2 años:** Es importante el proceso de exploración sensorial y la estimulación motriz, pues esta es la etapa en la cual los niños comienzan la exploración de su mundo propio y del mundo exterior. Es necesario hacer énfasis en el trabajo guiado y apoyado con el uso de elementos que ayuden al fortalecimiento de la identidad del niño, sus primeros controles motores y el acercamiento a los objetos físicos. Todo trabajo debe ser secundado por la música, ya que esta contribuye a la estimulación auditiva y rítmica de los niños
- **De 3 a 6 años:** En esta etapa se recomienda el trabajo dirigido a través del juego, la predanza y el desarrollo de sus destrezas y agilidades corpóreas, haciendo una exploración de sus primeras capacidades con miras al desarrollo de las motricidades. En este nivel es necesario hacer énfasis en:
 - ◆ El ajuste postural
 - ◆ La variación de posturas
 - ◆ El reconocimiento muscular segmentario
 - ◆ La contracción-extensión
- **De los 7 a los 12 años:** Los niños y niñas de esta edad, dentro de sus cotidianidades corpóreas, deben hacer énfasis en los conceptos de lateralidad, espacio, conciencia corporal y coordinaciones dinámicas. Aprenderán las primeras posturas básicas de la danza clásica, comenzarán la identificación de las danzas y empezarán a imprimirle su creatividad y estilo a los movimientos. Es una edad propicia para la exigencia corporal, para el desarrollo de los aspectos cognitivos y la identificación de los códigos elaborados propios de la actividad dancística.
- **De 13 a 16 años:** En este punto de su educación, los jóvenes poseerán una serie de herramientas y preconceptos que pueden utilizar en el proceso de formación, ya que este se encamina al fortalecimiento de elementos técnicos, dancísticos y corporales con miras a formar un artista-bailarín. Se evidencia, entonces, el modelo pedagógico constructivista, dado que los jóvenes entran en el proceso de creación de sus propios movimientos de



La danza impregna de sentido la vida

manera autónoma, con mayores posibilidades descriptivas, ya que poseen un dominio de los códigos propios de la danza, una conciencia corporal y un estilo propio.

La técnica

Así como la edad juega un papel fundamental, está también el tipo de técnica corporal de la danza a ejercitar. Esto tiene íntima relación con el propósito final de ese proceso de formación. De igual manera, con algunos aspectos relacionados con el desarrollo cognitivo, psicológico, físico y psicomotor de los estudiantes.

¿Cómo abordar la formación en danza contemporánea, moderna o en la danza clásica?, ¿cómo, sin perder la rigurosidad, se puede llegar a una interpretación de excelente calidad técnica?, son los interrogantes que deben ocupar diariamente la mente del docente.



Es posible que el tipo de pensamiento que se desarrolla en los estudiantes, en el marco de una clase de ballet o danza clásica sea restringido a causa de acciones repetitivas y la imitación de modelos de actuación que han sido históricamente lo preponderante. Entonces valdría la pregunta: ¿cómo se puede, desde esas mismas actuaciones, posibilitar el pensamiento crítico y la autonomía? Es un camino interesante por transitar y que requiere que el docente se piense así mismo, no como un dador de modelos existentes, sino como un posibilitador que estimule el pensamiento creativo a partir de la innovación y el argumento serio y responsable.

El estereotipo de que la “técnica” es un elemento propio de la danza clásica, pasa a ser revaluado cuando se evidencia que la rigurosidad con la cual se abordan otras modalidades danzarias dan cuenta de la existencia de unos procesos conscientemente contruidos, y que de igual forma tributan para la construcción de un cuerpo para la danza. De allí que la técnica sea entendida como la forma de emprender una acción de una manera eficiente, eficaz y dando como resultado la realización de una acción con el mínimo esfuerzo; esto implica un conjunto de procedimientos y acciones que se utilizan en particular en la danza, y que reflejan una gran habilidad en la ejecución motora.

La tendencia

La tendencia propia del acto formativo dancístico se debe definir en términos de su ejecución, entendiendo la tendencia como esa impronta o corriente artística que orienta la formación y que obviamente puede privilegiar algunos elementos y no otros, como el caso de la tendencia naturalista, o de la rítmica, cada una de ellas apunta a construir un camino sobre el cual transitar.

En el siguiente cuadro, la autora presenta una clasificación de esas tendencias.

- ◀ *Tener claridad en la técnica danzaria que se ejecuta es fundamental para poder proponer nuevas creaciones.*

Tabla 7. Tipos de tendencias en los actos formativos.

TENDENCIA	CARACTERIZACIÓN	EXPONENTES
EXPRESIONISTA	<p>Privilegia los sentimientos. “El movimiento debe ser expresión neta de sentimientos.” La danza debe ser natural y expresiva más que técnica y virtuosa.</p> <p>En cuanto al bailarín, debe poseer, según Noverre, una cultura general y amplia, incluyendo el estudio de la poesía, de la historia, de la pintura, de la música y de la anatomía¹.</p> <p>Ballet Romántico.</p> <p>El público debe conmovirse con la danza. (Ballet Romántico)</p>	<p>Jean George Noverre (1810), Francia</p> <p>Delsarte (1871), Francia</p>
NATURALISTA	<p>“Todas las partes del cuerpo deben responder a la naturaleza y cantar con ella” (¿?)</p> <p>Los movimientos deben hacerse de la manera más natural posible, “Los errores de nuestros movimientos provienen de imágenes motrices imperfectas” (¿?)</p>	<p>Isadora Duncan (1927), Usa.</p> <p>Hebert (1917) – Demeny (1956)</p>
RÍTMICA	<p>Se privilegia la conciencia rítmica, <i>sin ritmo nada puede existir</i>”.</p> <p>Los impulsores socializan la creación de un sistema para desarrollar en los niños el sistema métrico y el sentido rítmico, partiendo de la música popular.</p>	<p>Jacques Dalcroze (1950), Austria</p>
LÚDICA	<p>Fundamenta la enseñanza de la danza en el juego creador, “juego cuento”, donde el desarrollo de la imaginación es importante para incentivar el espíritu creador.</p>	<p>J. G. Thulin (1965), Holanda</p>
PSICOMOTORA	<p>Se presta especial atención al desarrollo psicológico y motor de los bailarines, su desarrollo biológico, muscular, cerebral, nerviosos.</p> <p>Dentro de esta misma tendencia se encuentra quienes privilegian el sentido visual y el sentido muscular o la función respiratoria.</p>	<p>Paul Chauchard (2003), Francia</p> <p>Steinhaus (1961).</p> <p>Medau (1950), Austria</p>
PSICOKINÉTICA	<p>Privilegia la educación del esquema corporal (lateralidad, espacio, niveles, disociación), conciencia de la ubicación de su cuerpo en relación con el espacio.</p> <p>Método de la psicokinética o educación por el movimiento.</p> <p>Esta educación ayuda al desarrollo de la persona y sirve como punto de partida de todos los aprendizajes.</p>	<p>Jean Le Boulch (2001), Francia</p>
EXPERIMENTAL	<p>Ley de la armonía en el espacio objetivizada en la figura del icosaedro. Los bailarines deben desarrollar un entrenamiento mental y físico, deben tener actitud para con el espacio, peso, flujo.</p>	<p>Rudolf Von Laban (1958), Hungría.</p>
INSTINTIVA	<p>Se busca la interpretación y la fascinación por la misma a partir del instinto, se privilegia la intuición creadora, la interpretación de los estados espirituales. (Tensión-relajación), tendencia espasmódica, danza acrobática, gimnástica: danza libre. Se debe partir de un trabajo físico intenso para luego poder expresarse.</p>	<p>Mary Wigmann (Alemania - 1875)</p>

Otras herramientas

En el desarrollo de los encuentros formativos, si bien los talleres de auto investigación son en sí mismo una oportuna herramienta metodológica que contribuye en la ejercitación de los procesos mentales. Existen aspectos puntuales que pueden ser considerados en el desarrollo de la praxis por su naturaleza vivencial e individual, tal y como ocurre con la **expresión corporal** como motor que impulsa la comunicación y la creatividad, entendiendo esta última como una «cualidad que se puede desarrollar y no un don que reciben algunas personas» (Antolín, 2013). El trabajo desde la expresión corporal conlleva a una conciencia del cuerpo más allá de la simple imagen física, ya que posibilita adentrarse en la confianza en las capacidades, en la conciencia de otras posibilidades sensoriales, sensitivas y sensibles, así como la integración

Danza creativa utilizando el modelo pedagógico vivencial, intercultural y participativo.



vivencial de habilidades expresivas en el comportamiento, la experiencia práctica y la reflexión como modo de adquirir vivencias. De igual forma es importante considerar dentro del mismo abordaje de la experiencia motora conceptos fundamentales como la conciencia corporal, el espacio y el tiempo.

Finalmente, la recomendación que se efectúa a los docentes —sea cual fuese el modelo pedagógico en el que se encuentra inmerso—, es el de centrarse en la contextualización del proceso formativo, teniendo en cuenta el tipo o características de la población estudiantil que se convertirá en copartícipe del acto pedagógico danzario.

Y no olvidar nunca que la danza, entre otros beneficios:

- ▶ **les posibilita una comprensión de sus cuerpos en todas sus formas,**
- ▶ **los induce a explorar el mundo que los rodea,**
- ▶ **les sirve de terapia para resolver sus problemas emocionales y de la vida social,**
- ▶ **les refuerza su autoestima y justiprecia el lugar que ocupan en la comunidad.**

La danza en Educación, se puede plantear a partir de los movimientos fundamentales, así se puede analizar los elementos que la componen.

Como trabajo de educación corporal de aplicación, parte de las habilidades perceptivas, de coordinación y de movimientos fundamentales.

El desarrollo de la danza está íntimamente ligado al los otros núcleos de contenido relacionados con el cuerpo y por ello deben abordarse conjuntamente.

REFERENCIAS

- Abadía, Guillermo. (1977). *Compendio General del Folclor Colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Academia de la Lengua Española. (2014). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/>
- Acuña, Ángel. (2004). *La cultura a través del cuerpo en movimiento*. Sevilla: Wanceulen.
- Agudelo, María. Redondo, Alberto & Torres, Ginger. (2000). *Tecnologías de la información y comunicación aplicada a la información*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- Aguirre, Edgardo. (2012). *Las comparsas del Carnaval de Barranquilla*. Barranquilla.
- Antolín Jimeno, Luis. (2013). *Expresión corporal. Fundamentos motrices*. Valencia: Universitat de València.
- Berdugo, Libardo. (2012). «Comparsas del carnaval de Barranquilla». En Orozo, Natalia. (Ed). *Programa de mano. Coreografías colombianas que hicieron historia (188-193)*. Bogotá: Alambique, IDARTES y Ministerio de Cultura de Colombia
- Berger, Peter y Luckmann, Thomas. (2011). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu. Buenos Aires
- Bernstein, Basil. (2000). *Hacia una sociología del discurso pedagógico*. Bogotá: Magisterio.
- Borquez Bustos Rodolfo. (2009). *Pedagogía Crítica*. Mexico: Trillas. .
- Bozzini, María. (1991). *Mi cuerpo es mi lenguaje*. Buenos aires: Ciordia.
- Brohm, J. M. (1982). *Sociología Política del Deporte*. México: Fce.
- Buñuel Heras, Ana (1994). *La construcción social del cuerpo de la mujer en el deporte*. Recuperado de <http://www.mujerydeporte.org/documentos/docs/la%20>

construcci%3%93n%20social%20del%20cuerpo%20de%20la%20mujer%20en%20el%20deporte.pdf

Camacho Coy, Hipólito, (2004). *Pedagogía y Didáctica de la Educación Física*. Editorial Kinesis

Cera, Claryvel. (2008). *Diagnostidanza*. Barranquilla: Portafolio de Estímulos, Secretaria de Cultura, Turismo y patrimonio de Barranquilla.

Código Civil Colombiano [CCC]. *Ley 57 de 1887*. Abril 15 de 1887 (Colombia).

Consejería para el Bicentenario de Barranquilla. (2013). *Cronología de la Historia de Barranquilla*. Recuperado de <http://barranquillabicentenario.blogspot.com/p/historia.html>.

Consejo de Estado, Sala de Negocios Generales. *Sentencia de agosto 21 de 1940, sobre las diferencias entre corporación y fundación*. Bogotá: Gaceta Judicial.

Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques & Vigarello, Georges. (2005). *Historia del cuerpo. Vol. III. El siglo XX*. España: Taurus Ediciones

Cross, Richard & Nina S. de Friedemann. (1979). *Ma Ngombe: guerreros y ganaderos en Palenque*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

Dallal, Alberto. (2001). *Cómo acercarse a la danza*. México: Plaza y Valdés.

Dilthey, Wilhelm. (1995). *Teoría de las concepciones del mundo*. España: Altaza.

Dropsy, Jacques. (1987). *Vivir en su cuerpo*. Buenos Aires: Paidós.

Egea, Maribel. (2009). *Identificación e investigación de la comparsa e en el carnaval de Barranquilla*. Barranquilla: Portafolio de Estímulos. Secretaria de Cultura, Turismo y Patrimonio de Barranquilla.

Un rumbón en 'La Pista'. (2012). El Heraldo de Barranquilla.

Escobar Zamora, Cielo Patricia () *Danzas folclóricas colombianas. Guía práctica para la enseñanza y aprendizaje*. Bogotá: Magisterio.

Espada, Rocío. (1997). *Mis cartas a María: resumen de las célebres «Cartas de Noverre sobre la danza y los ballets»*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz.

Flórez Ochoa, Rafael. (1997). *Hacia una pedagogía del conocimiento*. Bogotá: McGraw-Hill.

Foucault, Michel. (2000). *La hermeneùtica del sujeto*. Buenos Aires: Fondo de cultura Económica.

Franco Medina, Carlos Arturo. (1987). Bailes cantados en la Costa Atlántica. *Nueva Revista Colombiana de Folclor del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias*, 1 (2), 53 - 72.

- Friedemann, Nina S. (1989). *Criele criele son. Del Pacífico negro*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial.
- Fuentes Medrano, Álvaro. (2012). *El dramaturgista y la deconstrucción en la danza*. Icono: Bogotá.
- Gallego-Badillo, Rómulo. (1992). *Saber Pedagógico. Una visión alternativa*. Bogotá: Magisterio.
- Gélis, Jaques. (2005). *Historia del Cuerpo*. España: Taurus.
- Giroux, Henry. (2009). *Pedagogía Crítica*. Recuperado de <http://henry-giroux.blogspot.com/2009/05/pedagogia-critica.html>
- Guerra, Ramiro. (1999). *Coordenadas Danzarias*. La Habana: Ediciones Unión.
- Habermas, Jürgen (1989). *Teoría de la acción comunicativa*. Volumen I y II. Madrid: Cátedra.
- Keating & Sasse. (1996). *Psicología educativa*. Descargado de: http://html.rincondelvago.com/psicologia-educativa_5.html
- Konstantinov, N. A. (1964). *Problemas fundamentales de la pedagogía*. La Habana: Editorial Nacional de Cuba.
- Laban, Rudolf. (1991). *Danza Educativa Moderna*. México: Paidós.
- Labarrere Reyes, Guillermina & Valdivia Pairol, Gladys E. (2001). *Pedagogía*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Le Goff, Jacques & Truong, Nicolás (2010). *Una historia del cuerpo en la edad media*. Barcelona: Paidós.
- Lepe, Patricio (2008). *La Teoría Crítica de la Sociedad de Habermas de Enrique M. Ureña*. Recuperado de http://www.filosofia.net/materiales/resenas/r_4.html
- Ley 1064 de 2006. Ley de la educación para el trabajo y el desarrollo humano. Publicada en *Diario Oficial* No. 46.341.
- Ley 397 de 1997 (agosto 7). Ley General de Cultura. En *Diario Oficial* No. 43102.
- Lindo de la Salas, Mónica. (2010a). *Danza, conceptos y reflexiones*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- Lindo de las Salas, Mónica. (2013b). *La educación corporal, una acercamiento desde perspectiva crítica*. Ponencia en el II encuentro de investigación en Danza, realizado en Bogotá. Recuperada de <http://formacionendanza.blogspot.com/>

- López Rodríguez, Alejandro . (2010). *¿Qué entender por Ciencias de la Cultura Física y el Deporte?* Recuperado de <http://www.efdeportes.com/efd149/que-entender-por-ciencias-de-la-cultura-fisica-y-el-deporte.htm>
- Meléndez, María del Carmen. (1996). *Didáctica del Folklore Caribe*. Barranquilla: Grafimpresos Donado.
- Ministerio de Cultura. (2009). *Lineamientos. Plan nacional de danza para un país que baila 2010-2019*. Bogotá: Magisterio.
- Ministerio de Educación Nacional (dic. 16 de 2009). *Decreto 4904 reglamenta el funcionamiento*. Bogotá: Autor.
- Ministerio de Educación Nacional. (2000). *Lineamientos curriculares de la Educación Física, recreación y deportes*. Bogotá: Magisterio.
- Ministerio de Educación Nacional. (2000). *Lineamientos curriculares de la Educación Artística*. Bogotá: Magisterio.
- Noverre, Jean George. (1997). *Mis cartas a María III*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz S.L.
- Orozco Cantillo, Martín & Soto Mazonett, Rafael. (1993). *Carnaval: Mito y tradición*. Barranquilla: Editorial Antillas y Publicaciones Cultura Caribe.
- Orozco Cantillo, Martín & Soto Mazonett, Rafael. (1999). *Danza El Torito: ritual de tradición y magia en el Carnaval*. Barranquilla [Colombia]: Comfamiliar Atlántico
- Ossona, Paulina. (1984). *La educación por la danza*. Madrid: Paidós.
- Pajares, Fidel. (2005). *La danza contemporánea cubana y su estética*. La Habana Ediciones Unión.
- Pascual Baños, Carmina. (2002). La pedagogía crítica en la formación del profesorado de educación física, sobre todo una pedagogía ética. En *Revista Interuniversitaria de Formación de Profesorado de la Universidad de Zaragoza*, (43), 123-135.
- Pedraz, Miguel Vicente. (2006). *Arqueología de la Educación Física y Otros ensayos*. Armenia: Editorial Kinesis.
- Presidencia de Colombia. *Constitución Política de Colombia de 1991*. Bogotá: Secretaría Jurídica
- Rey Sinning, Édgar. (2004). *Joselito Carnaval*. Bogotá: Plaza y Janes.

- Romero, H. A., Lindo, M., Jinete, M., Arteaga, A., & Tobo, M.E. (2012). «La autoinvestigación vivencial intercultural y participativa: Actividad simbolizadora de la actividad social democrática participativa». *En Revista Auto investigación vivencial*. Universidad del Atlántico.
- Salinas, L. & Buñuel, A. (1994). *La construcción social del cuerpo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Sicilia, Álvaro & Fernández, Juan Miguel (2005). *La otra cara de la enseñanza. La educación Física desde una perspectiva crítica*. Zaragoza: Inde publicaciones.
- Silva, Marcela. (2012). *La danza en la edad media*. Recuperado de <http://www.elamanecerdelapoesia.com/t523-la-danza-en-la-edad-media>.
- Soca, Ricardo. (2012). *La fascinante historia de las palabras*. Buenos Aires: Interzona.
- Soto Mazenett, Rafael & Orozco Cantillo, Martín. (2014). *Danza El Garabato*. Barranquilla [Colombia]: Publicaciones Cultura Caribe.
- Vahos, Oscar. (1997). *Danza ensayos*. Medellín, Infinitivo Producciones.
- Von Laban, Rudolf. (1991). *La danza educativa moderna*. Mexico: Paidós.

BIBLIOGRAFÍA

- Abadía Morales, Guillermo. (1996). ABC del folkllore colombiano. Bogotá: Panamericana.
- Agudelo, M., Redondo, A. & Torres, G. (2000). Tecnologías de la Información y Comunicación aplicada a la información. Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- Ávila Penagos, Rafael. (1994). Pedagogía y autorregulación cultural. Bogotá: Antropos.
- Ávila Penagos, Rafael. (2001). La Cultura. Modos de comprensión e investigación. Bogotá: Antropos.
- Ayuso, Miguel. (2013, julio 12). Los planes de Bill Gates para lograr una educación pública eficiente. *El Confidencial*. Recuperado de <http://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2013/01/14/los-planes-de-bill-gates-para-lograr-una-educacion-publica-eficiente-112663>.
- Berian, Josexto. (1988). Representaciones colectivas y proyectos de modernidad. Barcelona: Antrophos.
- Bernstein, Basil. (1993). La construcción social del Discurso Pedagógico. Bogotá: EL Griot.
- Cohan, Roberto. (2000). El Taller de danza. Madrid: Plaza & Janes.
- Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques & Vigarello, Georges. (2005). *Historia del cuerpo. Vol. I. Del Renacimiento a la Ilustración*. España: Taurus Ediciones.
- Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques & Vigarello, Georges. (2005). *Historia del cuerpo, Vol.II. De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*. España: Taurus Ediciones
- Dallal, Alberto. (1984). El dancing Mexicano. México: Oasis.
- Dallal, Alberto. (1993). La danza Contra la muerte. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- De Zubiría, Miguel (1997). Fundamentos de Pedagogía Conceptual. Bogotá: Plaza y Janes.

- De Zubiría, Miguel (2005). Enfoques Pedagógicos y didácticas contemporáneas. Bogotá: Fidec.
- Foucault, Michel. (2011). La hermenéutica del Sujeto. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Giddens, A. Un mundo desbocado. (2000). Los efectos de la globalización. Madrid, España: Taurus.
- Giddens, A. & Habermas, J. (1994). Habermas y la modernidad. Madrid: Cátedra.
- Giménez, Gilberto. (1982). Para una concepción semiótica de la cultura. México: Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.
- Gómez, Ángela. (1990). Lineamientos de danza. Conferencia dictada en el Primer Encuentro latinoamericano de danzas por pareja. Recuperado de http://eldanzador.blogspot.com/2010_03_01_archive.html.
- Guedez, Víctor. (1987). Educación y proyecto histórico pedagógico. Caracas: Universidad Nacional.
- Habermas, Jürgen & otros (1994). Habermas y la modernidad. Madrid: Cátedra.
- Heller, Agnes. (1985). Historia y vida cotidiana. México: Grijalbo.
- Labarrere Reyes, G. & Valdivia Pairol, G. E. (2001). Pedagogía. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Le Breton, David (2002). La sociología del cuerpo. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Marine, Valentina. (2013). Globalización y Sociedad. Impacto y transformaciones. La Plata: Universidad Nacional de La Plata
- Max-Neef, Manfred. (1998). Desarrollo a escala humana. Conceptos, aplicaciones y algunas reflexiones. Montevideo, Uruguay: Ed. Nordan Comunidad.
- Mélich, Joan-Carles. (1996). Antropología simbólica y acción educativa. Barcelona: Paidós Ibérica
- Muñoz, Blanca. (1989). Cultura y comunicación. Introducción a las teorías Contemporáneas. Barcelona: Barcanova.
- Orozco, Martín & Soto, Rafael. (2006). Carnaval, mito y tradición. Barranquilla: Cultura Caribe.
- Ortiz, Alexander. (2013). Modelos pedagógicos y teorías del aprendizaje. Bogotá: Ediciones de la U.
- Sánchez, Ileana. (2003). Elementos conceptuales básicos del proceso de enseñanza-aprendizaje. En Revista cubana de los profesionales de la información y la comunicación en salud. Habana: Acimed.

ÍNDICE TEMÁTICO

A

academias de danza 8, 79, 95, 121, 133
acto formativo 47, 179
actos pedagógicos 44, 125, 140, 141, 158, 159, 165, 170, 175
agrupaciones del carnaval 8, 30, 71, 96, 95, 98, 120
asociaciones de danza 8, 82

B

bailador 25, 30, 87
bailarín 3, 25, 30, 34, 62, 65, 96, 134, 155, 159, 163, 164, 165, 166, 177, 180

C

Caracterización de la danza 7, 69
Caribe colombiano 37, 42, 173
carnaval de Barranquilla 8, 42, 47, 85, 86, 89, 98, 112, 117, 123, 128, 136, 184
CEDINEP 2, 10, 11, 12, 15, 146
Centro Artístico Mónica Lindo 72, 83, 85, 146
clases 37, 40, 48, 125, 139, 140, 141, 149, 151, 152, 159

comparsas 8, 30, 40, 47, 71, 83, 84, 86, 87, 89, 95, 98, 99, 100, 101, 104, 105, 106, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 127, 128, 183

coreógrafos 35, 47, 86, 101, 104, 111, 136, 140, 168

Corporación Cultural Barranquilla 5, 40, 54, 122, 146

corporaciones 8, 61, 76, 82, 83, 84, 87, 122

Cuerpo 7, 19

cultura 10, 11, 12, 19, 27, 33, 34, 38, 40, 46, 51, 59, 72, 80, 105, 106, 118, 123, 128, 132, 162, 173, 180, 183, 185

cumbia 78, 87, 89, 101, 108, 109, 139, 173

D

danza 7, 8, 19, 69, 74, 135, 136, 137, 138, 146

danza escolar 58

danzas de carnaval 8, 42, 87, 98

danzas de relación 87

danzas especiales 87, 89, 129

danza tradicional 9, 11, 12, 13, 34, 67, 86, 133, 137, 138, 145

E

educación 7, 19, 121

educación corporal 19, 20, 26, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 182, 185

educación danzaría 32, 164

educación física 2, 51, 59, 185, 186

ensayo 47, 54, 66, 98, 117, 120, 125, 127, 128, 130, 137

ensayos 36, 66, 75, 112, 124, 125, 127, 129, 132, 133, 135, 137, 141, 152, 186

Entidades organizadoras 71

escuelas de danza 7, 8, 30, 41, 76, 77, 84, 96, 139, 140, 141, 143, 145, 146, 147

Eventos 7, 70, 71

F

formación 1, 7, 8, 9, 15, 22, 33, 34, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 65, 66, 70, 73, 75, 76, 77, 83, 96, 97, 98, 118, 119, 121, 122, 124, 125, 127, 129, 139, 142, 143, 144, 145, 147, 149, 150, 152, 157, 158, 160, 162, 165, 173, 175, 177, 179, 186

formadores 37, 39, 61

fundaciones 8, 76, 82, 83, 87, 122

I

instituciones educativas 8, 26, 30, 46, 48, 72, 96, 124, 147, 149, 151

L

La pedagogía y la danza 7, 43

lúdica 51, 63, 64, 75, 141, 160, 172

M

métodos 7, 9, 49, 52, 53, 55, 66, 97, 98, 124, 126, 129, 130, 142

métodos de enseñanza 7, 52, 130

modelo pedagógico 8, 46, 47, 48, 49, 52, 53, 55, 56, 57, 63, 169, 175, 177, 182

modelo pedagógico integrado 55

modelo pedagógico tecnocrático o dominante 53

modelo pedagógico vivencial, interciencial y participativo 8, 169, 175

Modelos pedagógicos 7, 46, 55, 186

Modelos pedagógicos participativos 55

P

Pedagogía 7, 29

pedagogía crítica 55, 165, 170, 175, 186

pedagogía danzaría 32, 58

perspectiva crítica 8, 46, 155, 157, 160, 165, 185

prácticas formativas 15, 44, 52, 158, 159, 162, 168

procesos de formación en danza 1, 7, 8, 57, 149

procesos formativos 9, 10, 11, 12, 13, 34, 44, 47, 49, 70, 106, 112, 114, 117, 118, 124, 156, 168

procesos pedagógicos 30, 145

proyecto educativo institucional 47, 122, 149, 176

R

región Caribe 40, 78, 84, 98, 106

T

taller de autoinvestigación 8, 172

teoría de la educación 50, 51

teoría de la enseñanza 50

teorías pedagógicas 46, 47, 49, 52

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Abadía, Guillermo. 37, 185
Acuña, Ángel. (21, 185
Agudelo 49, 185
Aguirre, Edgardo. 101, 106, 185
Antolín 183, 185

B

Baños 165, 185, 188
Bauch, 36
Berdugo 2, 106, 107, 110, 113, 185
Berger, Peter y Luckmann, Thomas. 22, 161, 185
Bernstein, Basil. 46, 185
Blazquez 185
Borque 158, 185
Bozzini, María. 63, 185
Brohm, J. M. 22, 187
Buñuel 23, 185

C

Cajiao 39
Camacho, Coy. 54
Camacho Sicilia 167, 185
Casey 36, 186
Cera, Claryvel. 42, 43, 186
César Monroy 36

Código Civil 186
Consejo de Estado 84, 186
Constitución Política 53, 186
Corbin, Alain (2005). 4, 26, 186
Courtine, Jean-Jacques. 26, 186

D

Dallal, Alberto. (35, 99, 186
De Zubiría, Miguel. 51
Dilthey, Wilhelm. 164, 186
Dropsy, Jacques. 34, 35, 186

E

EcuRed 164, 186
Egea, Maribel. 43, 186
El Heraldo 121, 122, 186
Escobar Zamora, Cielo Patricia 99, 186
Espada, Rocío. 67, 186

F

Fernández, Marisa 37
Flórez Ochoa 50, 186
Flórez R 48, 187
Foucault, M. 22, 187
Franco Medina, Carlos Arturo. 36, 39, 44, 73, 86, 106, 107, 110, 187
Friedemann, Nina S. 38, 187
Cross, Richard. 38
Fuentes Medrano, Álvaro. 42, 187

G

Gallego, R. (2005). 45, 187
Gates 161, 187
Gates, Bill, 23, 187
Giroux 167, 187

González 36

Guerra, Ramiro. 35, 36, 187

Gutiérrez 187

H

Habermas, Jürgen 55, 57, 163, 187

K

Keating y Sasse 168, 187

Konstantinov 52, 187

L

Laban, Rudolf. 3, 11, 13, 14, 15, 34, 63, 182, 187, 189

Labarrere Reyes, Guillermina. 97, 187

Le Goff, Jacques y Truong, Nicolás 187

Lepe 58, 187

Ley 1064 de 2006. Ley de la educación 187

Ley 397 de 1997 (agosto 7). Ley General de Cultura 53, 188

Lindo de las Salas, Mónica. 1, 2, 11, 12, 13, 14, 15, 22, 74, 81, 85, 87, 100, 148, 160, 168

Lipman 168, 188

Londoño 37

M

Marulanda 37

Max-Neff. Manfred 125, 188

Meléndez, María del Carmen. 40, 44, 80, 188

Merce Cunningham 36

Ministerio de Cultura 12, 39, 40, 52, 54, 188

Ministerio de Educación 39, 52, 61, 75, 188

Moulin, Anne. (2005). 27, 188

N

Noverre, Jean George. 31, 33, 67, 182, 186, 188

O

Ocampo 37

Orozco Cantillo, Martín & Soto Mazonett, Rafael. 43, 44, 188, 189

Osona 24, 188

P

Patronato Colombiano de Artes y Ciencias 38

Pascual Baños, Carmina.

Pedraz, Miguel Vicente. 162, 189

R

Soto 43

Rey Sinning, Édgar. 44, 189

Romero, H. A., Lindo, M., Jinete, M., Arteaga, A., & Tobo, M.E. (2012). 48, 119, 171, 172, 189

S

Salinas 23, 189

Sergio 165, 189

Silva, Marcela. 25, 189

Soca, Ricardo. 82, 101, 189

Soto 43, 44, 132, 188, 189

V

Vahos, Oscar. 38, 39, 114, 189

Vásquez 11, 13, 14, 15, 36

W

Winston Berrío 11, 13, 14, 15, 36

Weber, Max 125, 188

Z

Zerner, Henri. 26, 189

MÓNICA PATRICIA LINDO DE LAS SALAS

Licenciada en Educación Física, Recreación y Deportes. Magíster en Administración y Supervisión Educativa. Docente investigadora de la Universidad del Atlántico y directora de la Escuela de Danza que lleva su nombre.

Se inició profesionalmente en la danza en 1986 en la Escuela **de la Danza Folklórica de Barranquilla**, dirigida por el desaparecido maestro Carlos Franco Medina, institución en la que tuvo formación en danzas tradicionales, nacionales e internacionales, expresión corporal y ballet básico, entre otros campos del arte y la cultura.

En 1994 fundó junto a otros bailarines y músicos la **Corporación Cultural Barranquilla**, en la que actúa en calidad de directora artística. Ha participado en giras por más de 25 países, siendo pionera en llevar el carnaval de Barranquilla a escenarios internacionales. Es coreógrafa e investigadora en temas de danza, educación y carnaval.

Ha sido directora de eventos de carnaval como las coronaciones de reinas del carnaval, reyes infantiles y reinas populares. Participó en la elaboración del dossier que se presentó a la UNESCO para la declaratoria del carnaval como obra maestra del patrimonio oral e intangible de la humanidad.

Ha recibido innumerables reconocimientos como mujer sobresaliente y líder en procesos culturales por parte de entidades locales y nacionales, dentro de las que se destacan la Orden al Mérito Simón Bolívar por parte del Congreso de la República y el premio al Arte Min On en Tokio (Japón).

En la Universidad del Atlántico, fue directora del programa de Licenciatura en Cultura Física, Recreación y Deportes durante 9 años. También es pionera en la creación del programa profesional en Danza, adscrito a la Facultad de Bellas Artes de la misma Universidad, entidad en la que se desempeña como docente investigadora y coordinadora de programa.



Publicaciones:

- ▶ **Danza, conceptos y reflexiones.** Barranquilla: Universidad del Atlántico, 2010.
- ▶ **La educación corporal, una acercamiento desde perspectiva crítica.** Ponencia II encuentro de investigación en Danza. Bogotá, 2013.
- ▶ **Los procesos de formación en danza. Una mirada a los procesos de enseñanza de la danza.** Barranquilla: Universidad del Atlántico, 2014.