



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

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

Ana Cecilia Vargas Núñez

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Bogotá, Colombia

2016

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

Ana Cecilia Vargas Núñez

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

Magister en Estudios Culturales

Directora:

Marta Jimena Cabrera Ardila

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Bogotá, Colombia

2016

Agradecimientos

Agradezco a las personas que muy cordialmente me abrieron la puerta para compartir conmigo sus visiones y experiencias.

A mi directora de tesis por la darme la guía adecuada al momento adecuado, y facilitarme el camino de este trabajo.

A mi papá y mi mamá, que siempre han sido para mí un apoyo incondicional. A Sara y a Carolina por recorrer el camino a mi lado. A Johanna por ser más que mi hermana.

A mis amigas y amigos por estar ahí cuando los necesite.

A Marlan Patricia Martínez y a la danza, gracias.

Resumen

La presente investigación busca analizar la tensión entre la tradición y la contemporaneidad, en el marco de las diferentes dinámicas y relaciones que se entretienen entre los agentes del subcampo de las prácticas artísticas de la danza tradicional colombiana en torno a las políticas de estímulos en Bogotá. La investigación realiza una contextualización mostrando cómo el pensamiento moderno ha establecido y remarcado la tensión entre tradición y contemporaneidad. Se presentan las diferentes tendencias de las prácticas artísticas de proyección escénica de la danza tradicional colombiana, caracterizándolas a partir de las entrevistas realizadas a directores/as. De igual manera, se analiza el programa distrital de estímulos como parte de las políticas culturales y públicas de Bogotá, observando los diferentes procesos de estímulos que se han realizado enfocados hacia la danza tradicional colombiana y la relación de los procesos de creación con las condiciones de producción. Finalmente se presentan las relaciones entre las políticas y prácticas artísticas, mostrando cómo las convocatorias de estímulos influyen en la selección de un tipo de tendencia específica de puesta en escena de la danza tradicional colombiana, dejando de lado a otras tendencias y reforzando la tensión interna entre lo tradicionalista y lo contemporáneo.

Palabras clave: tradición, folclor, contemporaneidad, modernidad, políticas de estímulos, convocatorias, danza tradicional colombiana.

Abstract

This research seeks to analyze the tension between tradition and contemporaneity, under the different dynamics and relationships that interweave between agents subfield of artistic practices of traditional Colombian dance around district grants in Bogota. The research makes a contextualization showing how modern thought has established and highlighted the tension between tradition and contemporaneity. Presents the different tendencies of artistic practices for stage of traditional Colombian dance, characterizing them from interviews with directors. Similarly, the district grants program is analyzed as part of cultural and public policies of Bogotá, observing the different processes that have been made focused on traditional Colombian dance and the relationship of the creating process and the conditions for production. Finally the relations between political and artistic practices are presented, showing how the calls for grants influence the selection of a specific type of trend staging of traditional Colombian dance, leaving aside other trends and strengthening the internal tension between the traditionalist and contemporary.

Keywords: tradition, folklore, contemporary, modern, grants policies, calls, traditional Colombian dance

Contenido

Resumen.....	4
Lista de figuras.....	9
Lista de imágenes.....	10
Introducción.....	11
Introducción	11
Capítulo 1. La relación con la tradición: historias de amor y de odio.	16
Capítulo 2. La tradición en escena: las prácticas artísticas de la danza tradicional y folclórica en Bogotá.....	39
Capítulo 3. Subvenciones del estado: programa distrital de estímulos.....	65
Capítulo 4. Políticas y prácticas: relaciones	86
Capítulo 5. Reflexiones finales.....	103
1. ANEXOS	112
Anexo A. Resultados de la convocatoria distrital “Festival Distrital Danza y Proyección Folclórica” del IDARTES.	112
Anexo B. Resultados de la convocatoria distrital “Beca de creación en danza” del IDARTES.....	116
Anexo C. Modelos de entrevistas utilizados en la investigación.	120
Anexo D. Referencias audiovisuales de obras de los directores/as entrevistados.....	123
Referencias bibliográficas	125

Lista de figuras

	Pág.
Figura 1: Análisis de diferentes clasificaciones para las prácticas de la danza tradicional colombiana	49
Figura 2: Análisis de las tendencias de las puestas en escena de la danza tradicional colombiana en Bogotá.	50
Figura 3. Dimensiones del campo cultural	76

Lista de imágenes

	Pág.
Imagen 1. Organigrama. Secretaría Distrital Cultura Recreación y Deporte.	73
Imagen 2. Esquema organizacional de Idartes	74

Introducción

“¿Soy tradicional o contemporánea? Yo me siento contemporánea. Mi lenguaje sobre el escenario es contemporáneo, sin lugar a dudas. Mi discurso y mi estética son contemporáneos. Pero también va en mí el legado de mi abuela (...) Lo que recibí de mis ancestros, se amalgama como en una ciénaga, como en la fragua, con lo que recibo de afuera.”
Obeida Benavides (2008).

Soy bailarina. Mi vida en la danza inició desde pequeña, en algún espacio que el colegio donde estudié mi primaria dio para hacer una danza en una izada de bandera, en el borde de mi mente tengo un torbellino con alpargatas y falda negra que alguna vez bailé. En bachillerato tuve una maestra de danza que era de San Andrés y que nos enseñó a bailar mapalé, cumbia, bullerengue, entre otras cosas. Así inició la conexión de mi cuerpo con unas raíces de movimiento de parte de esta, diversa tierra, llamada Colombia.

En la Universidad Nacional de Colombia ingresé a estudiar Antropología, y en segundo semestre me presenté a las audiciones para el grupo de danza folclórica institucional y pasé. Conocí a Marlan Patricia Martínez, quien me enseñó elementos de danza tradicional colombiana de diferentes regiones, además de un entrenamiento corporal que denominaba “Moballet”, una mezcla de danza moderna de Isadora Duncan y elementos tomados del ballet que ella y su esposo, Edgard Sandino, habían amalgamado. Poco a poco fui dedicando más tiempo a la danza. La maestra Patricia me invitó a la Fundación que dirigía su esposo y en la que trabajaban también danza folclórica, así que danzaba todas las noches y también los sábados en las tardes. Me llamó tanto el cuerpo y el movimiento que empecé a hacer danza contemporánea en

otro grupo de la Universidad. Ahí conocí a Danza Común, mi maestro fue Andrei Garzón y luego tuve la fortuna de conocer a Carla Baquero, a Yudy Morales y a Olivia Sosa. Decidí entonces presentarme a la Academia Superior de Artes de Bogotá, que me permitiría tener un entrenamiento en muchas áreas de la danza a un bajo costo y con la posibilidad de tener un título universitario. Presenté la audición y pasé. Fueron cinco años de aprendizaje corporal con muchos maestros, abordando diferentes técnicas y visiones de la danza.

Desde ahí surgió la inquietud con un grupo de compañeros de retomar la danza tradicional que había sido un inicio común para todos y pensarla desde el cuerpo contemporáneo que éramos y desde las nuevas herramientas que habíamos aprendido en la academia. De allí surgieron entonces montajes y puestas en escena que empezaron a establecer ese diálogo entre la tradición y la contemporaneidad desde nuestra visión particular. Quisimos poner esto en circulación, corría el año de 2007 y decidimos presentarnos a las convocatorias públicas que hacía el distrito a través del Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT). Empecé a conocer el funcionamiento del sector de la danza, las instituciones, las agrupaciones, los espacios de formación y un sinnúmero de dinámicas y relaciones complejas que se entretajan entre ellos.

Este proyecto de investigación surgió de mi acercamiento a este “campo cultural” (Bourdieu, 1990). Uno de los elementos centrales es la evidente tensión que existe en el gremio a la hora de hablar de creación, particularmente para el sector de la danza tradicional. Por un lado, encontré directores/as “tradicionalistas”, que creen fervientemente en la necesidad de conservar ciertos elementos (coreografías, planimetrías, vestuarios, etc.) de forma casi museística, pensando en la preservación de la identidad nacional y evitar la pérdida de estas tradiciones. Por otro lado, hay directores/as que se permiten experimentar con la tradición y lo folclórico, como lo hacía yo con mi grupo de trabajo, que están dispuestos/as a retomar elementos de esas raíces corporales y conjugarlas con otros lenguajes como la danza urbana, la

danza contemporánea, el teatro, entre otras. Es aquí donde se refleja la tensión entre la tradición (su conservación, su preservación, su permanencia) y lo contemporáneo (fusión, mezclas, apropiaciones).

Estas discusiones y tensiones se presentan en un contexto particular: espacios de convocatoria que se realizan desde la institucionalidad del estado. Al principio, era el IDCT, que luego fue eliminado para crear la Secretaría Distrital de Cultura Recreación y Deporte, dentro de la cual se encuentra la Dirección de Arte, Cultura y Patrimonio y la Subdirección de Prácticas Artísticas y de Patrimonio. En el año 2011 se creó el Instituto Distrital de las Artes IDARTES, cuyo objetivo es “Generar condiciones para el desarrollo del campo del arte en el ejercicio efectivo de los derechos culturales de los habitantes del Distrito Capital a través del fortalecimiento de las dimensiones de investigación, formación, creación, circulación y apropiación” (Idartes, s.f.). La institución propone una serie de convocatorias públicas anuales que otorgan recursos económicos a diferentes actores del sector con perfiles diversos.

Así, este proyecto de investigación analiza las dinámicas y relaciones que se entretienen entre la institución y el sector de la danza tradicional y folclórica en torno a las prácticas artísticas, subrayando la tensión entre la tradición y la contemporaneidad y aportando también a la producción intelectual sobre el campo de la danza en Bogotá.

Esta última se ha desarrollado recientemente, si bien falta abordar aún varios elementos de la compleja realidad de este arte en la ciudad. El diagnóstico de Ángela Beltrán y de Jorge Salcedo en 2006 “resalta el hecho de que esta producción en su mayoría se relacione con individuos con formación en danza contemporánea y otras disciplinas” (Beltrán, et al. 2006, pág. 62-63). Asimismo, señalan la “escasa producción de conocimiento que haga análisis profundos sobre la situación de las diferentes dimensiones del área, estudios que sean socializados y debatidos desde una posición que permita que las problemáticas comunes encuentren caminos enfocados al fortalecimiento del sector” (Beltrán, et al. 2006, p. 62-63).

Con el objetivo de aportar a la construcción de conocimiento sobre el campo de la danza, la presente investigación aborda una variedad de tendencias de puesta en escena de la danza tradicional (desde las propuestas tradicionalistas hasta las fusiones con elementos de otros géneros como la danza contemporánea, moderna y urbana y de otros lenguajes artísticos como el teatro) como fenómenos complejos que se desarrollan en un contexto histórico, cultural y social específico (Islas, 1995; Pérez, 2008), inmersa en un entramado de relaciones entre diferentes actores sociales: instituciones estatales (lineamientos de políticas e inversión pública), directores, intérpretes (acto expresivo), espectadores (acto comunicativo), entre otros, y que permite hacer una revisión del debate sobre la tradición.

Estructura general

En términos formales, la investigación está estructurada de la siguiente manera, el capítulo 1 presenta el contexto de la tensión entre tradición y contemporaneidad a partir del pensamiento moderno y las vertientes de la Ilustración y del Romanticismo. El capítulo 2 presenta los procesos de creación, en tanto prácticas artísticas de proyección escénica de la danza tradicional y folclórica, caracterizándolas a partir de las entrevistas realizadas a los/as directores/as, contrastando la visión de fusionar géneros de danza con la danza tradicional con la visión más tradicionalista de recuperar y mantener las danzas folclóricas. El capítulo 3 presenta el programa distrital de estímulos como parte de las políticas culturales y públicas de Bogotá, analizando los estímulos existentes para la danza tradicional y folclórica.

El capítulo 4 aborda las relaciones que se establecen entre las políticas de estímulos y las puestas en escena de la danza tradicional colombiana en Bogotá. En este sentido, se analizarán las formas de empoderamiento de los agentes que generan una presión de transformación desde abajo hacia arriba, así como las influencias que se dan de arriba hacia abajo, es decir, cómo las convocatorias propuestas en el

programa distrital de estímulos pueden direccionar la configuración de las prácticas artísticas. Finalmente, presentamos algunas reflexiones finales como cierre del proceso de investigación.

Capítulo 1. La relación con la tradición: historias de amor y de odio.

La relación entre tradición y contemporaneidad¹, como noción temporal de la modernidad, se ha ubicado entre dos extremos: la visión romántica, cuya posición es valorar y defender las tradiciones; y la ilustración, que trata críticamente lo que haga parte de la tradición y considera que hay que superarla. Este capítulo reflexiona sobre la forma en que estos dos polos se han configurado a partir del pensamiento moderno y brinda un panorama general sobre algunos puntos de cómo ha sucedido el proceso de implementación de éste en Latinoamérica y Colombia, con el fin de contextualizar una discusión que sigue estando presente dentro del subcampo de las prácticas artísticas de la danza tradicional colombiana en Bogotá y cómo un marco que permite entender el surgimiento del concepto de folclor y su uso frente al de tradición.

De acuerdo con Néstor García Canclini (1990), la modernidad se erige sobre grandes relatos que le dan forma y que implican una ruptura con la forma legitimada hasta entonces para comprender y organizar el mundo: la idea de progreso gradual e ilimitado, la revolución – emancipación, la racionalidad y la construcción de relatos de nación relacionados con el surgimiento de lo secular. Estos relatos se entrelazan en la

¹ Para Aróstegui (2006) lo contemporáneo se entiende como “una especie nueva de tiempo histórico, una categoría propia para identificar precisamente una sucesión, antes desconocida, de acontecimientos inauditos, y, en fin, una experiencia peculiar de la historicidad (...) De hecho, contemporaneidad era una nueva forma de modernidad, en cuanto que era desembocadura y resultado de la modernidad ilustrada, del proyecto de racionalización ilustrado (...) Sin modernidad no habría contemporaneidad como conciencia nueva de esa modernidad misma” (págs. 107 – 108).

conformación del pensamiento moderno, y van configurando una posición frente a las tradiciones de los pueblos en la que se ha tratado de implementar.

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

El paradigma de la modernización ha sido sustentado por fundamentos teóricos que lo conciben como una transformación lineal ascendente que manifiesta el progreso alcanzado por las naciones, una vez que transitan hacia el sistema capitalista. Por un lado, muchos de los argumentos colocan a Occidente como prototipo y referente universal de la modernización y, por el otro, proponen una relación histórica conflictual entre lo tradicional y lo moderno. Este discurso, predominantemente eurocentrista, estructuró y ha estructurado una forma específica de interpretar los procesos desarrollistas. Así, se ha colocado la civilización occidental a la vanguardia del resto de las sociedades que han tendido a ser observadas y a observarse a sí mismas desde una posición de subordinación e inferioridad (Barroso, 2012, pág. 1).

Es importante reconocer que estas ideas no son universales, es decir, han sido concebidas de forma diversa en otras culturas, por ejemplo, en algunas cosmogonías indígenas. Muestra de ello es la concepción guambiana del tiempo como un caracol que camina:

En la concepción guambiana, las generaciones que van adelante son los que ya murieron, aunque no se dice que murieron sino que se despidieron y se fueron al otro mundo, al *kansro*, el lugar en que habitan las sombras de los muertos, que es este mismo mundo. Es decir, que la sociedad guambiana está formada por todas las generaciones que han existido desde el comienzo, más aquellas que van a venir, que todavía no son. Esta idea parecería absurda, pero la física cuántica nos dice que no lo es, que sólo lo parece si se mira desde la física no cuántica (Vasco, 1998, pág. 43).

A diferencia de la concepción guambiana, la modernidad plantea la relación con la tradición ubicándola temporalmente en el pasado, como algo que la modernidad superaría. García Canclini (2001), muestra como

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

El triunfo sobre las creencias tradicionales sobrevendría a través del pensamiento racionalista positivo, que se posiciona como un “nuevo modo de comprensión que abarca el yo, el mundo y la naturaleza (...) [por fuera de lo] religioso (...) El sitio que ocupaba Dios lo ocupa la Razón” (Szurmuk y Irwin, 2009, pág. 227). Este punto de quiebre emancipó también al individuo, es el individuo quien puede decidir, pensar y configurar su mundo y ya no está determinado por los designios de lo divino. Kant (1994) muestra que la Ilustración es la solución a la “minoría de edad” (pág. 7), haciendo referencia a “la incapacidad para servirse del propio entendimiento sin la guía de otro” (pág. 7). La ilustración incita a pensar, a razonar: “razonad todo lo que queráis y sobre lo que queráis” (pág. 10). El pensamiento moderno promueve y defiende el papel central del individuo a través de su razonamiento, su emancipación, la autonomía de éste y su capacidad de transformación de su entorno y de sí mismo.

La oposición a las formas tradicionales de relacionarse y entender el mundo frente a las que propone el pensamiento moderno racional, genera dos agenciamientos: el territorializado y el desterritorializado (Deleuze y Guattari, 1998, pág. 136). En el primero, los seres humanos están conectados con su territorio por medio de un imaginario mítico, uniéndolos también a su ecología, su historia, su producción y su sentido de la vida (Pinzón, 1999). Esto hace que tengan un sentido de pertenencia a ese entorno y piensen con un sentido comunitario, es decir, donde prime

el beneficio común y no el propio, en este modelo, el peso de la tradición está basado en el respeto por la experiencia de los mayores y en la configuración de la sociedad alrededor de ellos. Los agenciamientos desterritorializados, como el del pensamiento moderno, descodifican lo anteriormente nombrado, privilegiando las decisiones individuales y permitiendo al individuo ser dueño de su entorno como una mercancía de intercambio (Pinzón, 1999).

La importancia que cobra el individuo en el pensamiento moderno está también relacionada con la secularización. La separación con la iglesia y lo divino, permite que el individuo tome el lugar que antes ocupaba Dios. Este desplazamiento tiene consecuencias importantes en la noción del destino y del tiempo (Heler 2002). La modernidad genera la preocupación por este mundo, por el tiempo, la actualidad. El tiempo es el ahora. La racionalidad interviene de nuevo para brindar al hombre las posibilidades en el presente para construir su futuro, para ser “artífice de su propio destino” (Heler 2002, pág. 6). Esto implica que todos los seres humanos estarían en la capacidad de tener igualdad de condiciones:

[La racionalidad] (...) postula la libertad e igualdad (...) [como] un ideal que exige realización. Pero con ello, y en consonancia con el desarrollo del capitalismo, abre la posibilidad de la movilidad social; propone que el individuo ocupe en la sociedad el lugar que sepa ganarse. (pág.6)

Esta noción desea romper con maneras tradicionales de ser dentro de una comunidad, en las que los roles, en muchos casos, se heredan de una generación a la otra y en la que los órdenes y jerarquizaciones se mantienen, de alguna manera, fijos y estables en el tiempo. El individuo tiene la capacidad de elegir su rol y su lugar, ya no está determinado por una herencia o por una carga de tradición que lo precede. Es dueño de su vida y de su destino. Sin embargo, como lo muestra Heler (2002):

(...) sólo se admite la posibilidad de pensar críticamente todo lo que se quiera; la libertad de acción es postergada, hasta que la razón ilumine las conductas (...) se teme el accionar de esos individuos libres e iguales, liberados de toda tutoría, que puedan decidir por sí mismos sus formas de vida. (pág. 5)

Este hecho postergado responde, por un lado, al desarrollo de los Estados-nación, que requieren un cierto grado de cohesión y control sobre los individuos y sobre las libertades que la modernidad promete como parte fundamental de su pensamiento, por lo que surgen estrategias e instituciones que limitan y controlan al individuo. Por otro lado, la modernidad no logra subvertir los órdenes y jerarquías sociales que hacen prevalecer las desigualdades económicas, políticas y culturales dentro de las sociedades, por lo cual tampoco es posible que exista esta libertad de acción. Si los seres humanos poseen la misma posibilidad de logros, los resultados desiguales en relación al trabajo se originan en el buen o mal uso de sus capacidades. Según Heler (2002), esto más bien responde a una preocupación político-económica que pretende dar legitimidad a las desigualdades de clases en una sociedad de mercado. La distribución desigual de la riqueza se disfraza de aprovechamiento o desaprovechamiento de la libertad y de la racionalidad, ambas repartidas equitativamente entre todos los seres humanos.

Ortiz (2004), por su parte, muestra otra ruptura con las tradiciones a través de la tensión de lo urbano/rural en el momento en que la nación se crea, después de la revolución industrial, posibilitando la circulación de bienes y personas, permitiendo la expansión de un mercado interno: “El capitalismo moderno quiebra las fronteras tradicionales, arrancando a los campesinos de su vida aldeana” (pág. 119). La unificación nacional pasa por unificar la lengua, el sistema escolar, la comunicación – tanto en infraestructura vial como en los medios de comunicación – y en lo simbólico, especialmente en los himnos, actos y fechas cívicas. Esto requiere el desarraigo de las poblaciones locales para reinsertarlas en la lógica del centro. La identidad necesita superar las culturas dispersas, es decir que se construye en detrimento de las culturas locales y si no lo logra, el Estado nación actúa de todas maneras como un referente simbólico-hegemónico. La cultura es el elemento que propicia el vínculo entre los hombres y el cimiento social de los diversos grupos que habitan en el territorio y que

finalmente propicia la consolidación de la nación (Ortiz, 2004). En este sentido, se niega lo heterogéneo de las tradiciones de los diferentes pueblos en un territorio en función de una cultura dominante, controlando la circulación o reproducción de manifestaciones de las culturas subalternas.

La modernidad se circunscribe inicialmente a lo nacional, pero luego traspasa las fronteras para convertirse en una modernidad-mundo, pero al contrario de la modernidad que vincula a los individuos a través de la circulación interna, el movimiento de desterritorialización de la modernidad-mundo rompe la unidad nacional, escapando al control de las imposiciones de la nación (Ortiz, 2004). La disyunción nación-modernidad tiene consecuencias ideológicas, como la de construir escalas jerárquicas en las que “lo moderno” es lo destacado, principalmente en el mundo del arte, tema que será relevante en esta investigación y será desarrollado más adelante. Sin embargo, la oposición tradición – modernidad, también se manifiesta en los proyectos nacionales, la nación debe dejar de ser “anacrónica” para que lo moderno “se vincule a las fuerzas transnacionales”, así, lo global se va tornando sinónimo de modernidad y lo tradicional es “la nación”. Lo global ocupa un lugar de distinción (Ortiz, 2004, pág. xiv).

El pensamiento moderno y sus pilares filosóficos fundamentales implican una serie de acciones a realizar, es decir, transformaciones en la práctica cotidiana de las sociedades y culturas para que se tornen realidad. Estos procesos modernizadores adquieren formas diversas, como es el caso de América Latina, donde ocurre de forma diferente a Europa, en gran parte por las diferencias en las relaciones establecidas con los elementos tradicionales. García-Canclini (2001) resalta que América Latina se caracteriza, se diferencia, se hace particular frente a occidente y a Europa por el hecho de que en ésta conviven, se entrecruzan, se yuxtaponen varias matrices culturales: la indígena, la hispana, la moderna, la posmoderna, etc. Afirma también que la hipótesis más reiterada en la literatura sobre la modernidad latinoamericana es que “hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente” (pág. 65). Este

aspecto es aplicable a cuatro escenarios clave: la política, el arte, la cultura y la educación.

En el caso de la política, subsisten contradicciones esenciales dentro de los relatos que intentan ser modernos al incluir elementos emancipatorios que conviven con elementos premodernos como la esclavitud. García-Canclini (2001) retoma un argumento de Roberto Schwartz que le permite mostrar la convivencia de estas matrices culturales previas con el pensamiento moderno: la lógica del favor. Para Schwartz, esta lógica clientelista ha convivido de manera paradójica con los principios e ideales liberales (meritocráticos, individualistas, racionalistas) que fundan la nación moderna (el periodo republicano en el caso de Brasil).

La contradicción consiste en que convivan sin problemas y en un mismo escenario una lógica del don que se anida en el favor, la cual pertenecería a una matriz tradicional, ligada al pasado, y otra lógica liberal-moderna, perteneciente al presente o al futuro, en el que prima el individuo y el mérito personal. En una, el favor hace desaparecer o pone en crisis la idea de acción, de voluntad individual, ya que dependemos de otros. En la otra, es la voluntad individual la que se impone contra el destino, contra la tradición, contra las estructuras condicionantes de la vida (García Canclini, 2001).

En el caso de la cultura, la persistencia de la tradición indígena, por un lado, y la presión de la elite ilustrada, por el otro, contribuyeron a un proceso modernizador heterogéneo. Esta contradicción se puede observar en el arte latinoamericano de inicios del siglo XX, donde hubo una explosión de expresiones artísticas: muralismo, realismo maravilloso, indigenismo, etc. que cruzaban técnicas y estilos tradicionales e indígenas – campesinos, con elementos y estéticas modernas. La élite mantuvo la presión haciendo que este tipo de manifestaciones quedaran al margen, por lo que este tipo de arte no siempre contó con los medios para tener una difusión masificada.

Análogo a ello, las minoritarias elites letradas, en contraste con las mayorías analfabetas, constituyen otra de las diferencias entre América Latina y Europa. En esta última, la mayoría de estos aspectos se dieron casi de manera natural, mientras que en América Latina, estos asuntos fueron impuestos por las elites. En este sentido, podemos retomar a Ángel Rama (1998), quien evidencia la distancia que impone lo letrado entre contextos rurales y urbanos, la marcada diferencia que se quiere instaurar entre ciudadanos y campesinos, lo “culto” y lo “inculto”, lo “civilizado” y lo “bárbaro”, lo moderno y lo tradicional, en la que se denotan las esferas de poder que se resisten, legitiman o excluyen mutuamente.

Los letrados se tornan en “intelectuales orgánicos” (Gramsci, 1967, pág. 22) que le dan homogeneidad y legitimización al pensamiento moderno que desea instaurarse, adquiriendo un papel fundamental en el proceso de apropiación y monopolización del conocimiento. Hacen parte del aparato ideológico (Althusser, 1988, pág. 8) que reproduce el orden establecido de la metrópoli, constituyéndose también en productores de sentido común, símbolos y significantes. A su vez, el discurso se constituye en “una práctica realizada por agentes para responder a demandas socialmente definidas” (Rama, 1998, pág. 257) y dependiendo del lugar de enunciación de estos agentes, o de los intereses que movilicen, se dan o no transformaciones sociales.

La diferenciación entre lo campesino y lo urbano, entre lo moderno y lo tradicional, tiene matices de transformación por los procesos de masificación, como lo muestra Martín-Barbero (1998). Durante la década de 1930 hay dos grandes procesos de transformación en América Latina: uno en el ámbito económico, que tiene el acento en la industrialización y la modernización. El segundo, es político, y marca la irrupción de las masas en las ciudades en un contexto de centralización estatal, caracterizado por un rol protagónico creciente del Estado tanto en la economía como en la política y la cultura. Inspirados por el modelo de industrialización por sustitución de importaciones, los Estados latinoamericanos empiezan a promover una cultura nacional

en torno a la cual se aglutinan las expresiones diversas, bien desde su asimilación a un todo diverso, o bien a través de la folclorización de sus elementos particulares.

Como lo muestra García Canclini (2001), el interés por las tradiciones del pueblo comienza a existir como referente del debate moderno a fines del siglo XVIII y principios del XIX:

El pueblo interesa como legitimador de la hegemonía burguesa, pero molesta como lugar de lo inculto por lo que le falta. Los románticos perciben esta contradicción. Preocupados por soldar el quiebre entre lo político y lo cotidiano, entre la cultura y la vida, varios escritores se ocupan de conocer las costumbres populares e impulsan los estudios folclóricos (García Canclini, 2001, pág. 194).

Por otro lado, la configuración de lo patrimonial entra a jugar un rol también importante en esta configuración de la relación con lo tradicional. García Canclini (2001) muestra cómo el patrimonio histórico se adjudica a los especialistas en el pasado, pero se configura como un lugar de ideología de los sectores oligárquicos:

Precisamente porque el patrimonio cultural se presenta como ajeno a los debates sobre la modernidad constituye el recurso menos sospechoso para garantizar la complicidad social. Ese conjunto de bienes y prácticas tradicionales que nos identifican como nación o como pueblo es apreciado como un don, algo que recibimos del pasado con tal prestigio simbólico que no cabe discutirlo (pág. 150).

En este caso hay una valoración de lo tradicional, que se desea conservar de manera inalterada como testigo de la esencia de un “pasado glorioso que sobrevive a los cambios” (pág. 151). En el conjunto de América Latina, la idea de modernización que orientó los cambios y llenó de contenido los nacionalismos fue más un movimiento de adaptación e interiorización del modelo y de las exigencias que venían del exterior (tanto en términos económicos como culturales), que de profundización de la independencia.

Si la primera versión latinoamericana de la modernidad tuvo como eje la idea de Nación, la segunda, iniciando la década de 1960, estuvo asociada a la idea de desarrollo. El desarrollo fue visto como un avance objetivo, es decir, una evolución que tendría su exponente cuantificable en el crecimiento económico y su consecuencia “natural” en la democracia política. En consecuencia, el Estado fue concebido como una instancia técnica neutral que ejecutaba los imperativos del desarrollo, si bien resultaba limitado para intervenir en la economía y el desarrollo histórico, al ser incapaces las fronteras nacionales de contener la concentración capitalista.

Si durante la etapa previa lo masivo designaba, ante todo, la presencia de las masas en la ciudad, a partir de la década de 1960 lo masivo pasa a designar únicamente los medios de homogenización y control de masas. Los medios de comunicación, entonces, tenderán cada día más a constituirse en el lugar de la simulación de las relaciones entre el Estado y las masas, entre lo rural y lo urbano, entre las tradiciones y la modernidad. En este sentido, Martín-Barbero (1999) muestra cómo la radio y la televisión se fueron articulando con esas configuraciones de lo rural en lo urbano y la masificación:

La televisión permitía divulgar masivamente manifestaciones artísticas reservadas a públicos minoritarios, hacer presentes otros órdenes del gusto que se calificaban como “chabacanos” o de la “chusma”, validar poco a poco expresiones culturales que hasta el momento estaban excluidas de los cánones aceptables (como el humor, la música popular o la farsa) (pág. 111)

Esta convivencia contradictoria de matrices culturales tendría no solo aspectos negativos (como la imposibilidad de llevar a la práctica lo que se dice, lo que se proyecta) sino también un aspecto positivo, en particular el hecho de que estaría dando cuenta de un proceso de agenciamiento, no tanto individual como colectivo, de apropiación y por tanto, de producción de algo nuevo, de algo diferente que es el producto mismo de la presencia de varias matrices culturales en el continente.

En Colombia, “el ingreso de la modernidad (...) ha sido un proyecto *sui generis*” (González, 2007, pág. 155), lleno de contradicciones y confrontaciones en la búsqueda de la implementación de los ideales del pensamiento moderno. Un momento histórico en el que se manifiestan de forma más abierta los conflictos por la instauración de pensamientos modernizadores, es en el desarrollo del siglo XIX en la configuración política del país. González (2007) muestra cómo a lo largo de la formación de la nación colombiana hubo múltiples controversias a la hora de “introducir elementos propios de la modernidad que permitieran el paso a una relativa autonomía de los asuntos correspondientes a la esfera de la política, la ética y la estética” (pág. 155), debido a que el pensamiento tradicionalista, centrado en conservar las relaciones del Estado y la Iglesia, en mantener las estructuras sociales sin modificaciones y en que el país se rigiera por la aplicación del cristianismo a la sociedad, generó una fuerte oposición que “impidió el ‘politeísmo de valores’” (pág. 155). El proyecto de la Regeneración liderado por Rafael Núñez se encaminó a solventar estas confrontaciones, implementando un modelo liberal en lo económico pero que conservaba los contenidos de “religiosidad popular y en la cosmovisión católica del mundo como pilares para los procesos educativos, culturales y políticos, expresada y administrada por la Iglesia Católica” (pág. 185). La tradición a la que se confronta la implementación de la modernidad no es solamente la de los campesinos con sus creencias y cosmovisiones particulares, heredadas de la amalgama de culturas indígenas, africanas y españolas entrecruzadas, sino también la tradición de la oligarquía conservadora cuyos valores, afianzados en lo que González (2007) denomina tradicionalismo, quedaron plasmados en la Constitución política de 1886 que rigió muchos aspectos del país hasta la configuración de la Constitución de 1991.

Para Melo (1991), sin embargo, “Colombia está claramente en el mundo moderno, así sus sectores modernos se apoyen en las instituciones tradicionales, convivan con ellas y las reconstruyan permanentemente” (pág. 17). En este sentido, este autor presenta logros políticos, económicos y culturales como formas de

modernidad en proceso, si bien presenta problemas como la violencia y otros. Por su parte, Martín-Barbero (1998) insiste en que seguir hablando de “pseudo modernidad u oponer la modernidad a modernización” (pág. 33) en los países latinoamericanos no permite comprender “la especificidad de los procesos y la peculiaridad de los ritmos en que se produce la modernidad en estos pueblos, que acaban así vistos como meros reproductores y deformadores de la modernidad – modelo que otros, los países del centro, elaboraron” (pág. 33).

En este panorama de confrontaciones y conflictos, aparece una contradicción en el ámbito de la cultura – si bien los elementos tradicionales, aquellos que hacían parte de la cultura del campesinado, son considerados como un elemento de atraso son, al mismo tiempo, retomados como parte de los esfuerzos de la unificación nacional. Silva (2009) lo expone de manera clara, a propósito de la Encuesta Folclórica Nacional de 1942:

Lo que parece ser distintivo de los intelectuales liberales en este punto es, en primer lugar, el haber acentuado los “factores sociales” de las configuraciones culturales y el haber construido una cierta “antropología positiva” del “pueblo colombiano”, el que en enfoques más conservadores y tradicionalistas era visto precisamente como la “causa” del atraso del país y de su propio fracaso histórico, (...) En segundo lugar, fue rasgo distintivo de la *invención liberal de la cultura popular*, el haberla pensado sobre la base de una *matriz folclórica*, es decir de un acercamiento a lo “popular” que lo considera al tiempo como típico y como exótico, y sobre todo como encarnación del “alma nacional” y depositario de tradiciones intemporales que son la base de todo futuro posible, en tanto expresión de las raíces de la nacionalidad, imagen construida esencialmente a través de una simplificación idílica de la vida campesina, y todo ello a contracorriente del hecho de que la nueva sociedad en construcción se anunciaba precisamente como una sociedad urbana, moderna, inclinada por el trabajo industrial y por la asimilación del cambio como un elemento de su propia definición.

(...) La nueva actitud frente a lo popular por parte de los liberales se expresó en una vertiente doble. Por un lado la idea de *difundir y extender la cultura*, y por otro lado la idea de *conocer las culturas populares*, a las que se consideraba como la base nueva de la nacionalidad, pues en lo popular se encontraba lo que dieron en llamar el “alma nacional”, especie de “diamante en bruto”, que si bien guardaba y amparaba los mejores recursos de la tradición histórica nacional, permanecía en un estado social y cultural de atraso -a veces descrito como

“barbarie”- que impedía su vinculación a una economía moderna, a modalidades distintas de sociabilidad y a nuevas formas de desarrollo de la política. (págs. 3-5)

La selección de aquellos elementos que representarían lo nacional reflejaban también la necesidad de blanqueamiento, es decir, de mostrar que Colombia se estaba acercando a lo civilizado y europeo, en este sentido, hacia finales del siglo XIX se instauró la música y la danza nacional, siendo el bambuco el que, en principio, ostentó esta denominación, un ritmo de gran difusión en la zona centro del país (Cruz, 2002, pág. 225). El surgimiento de los estudios de folclor en el país muestran la necesidad de “modelar lo ‘verdadero’, de delimitación de lo auténtico (...) [y se] pretende designar lo que es y no es nacional” (Cruz, 2002, pág. 229).

¿Tradición o folclor?

La definición de aquellos elementos que hacen parte del folclor nacional se convierte en un elemento político fundamental, que se institucionaliza seleccionando lo que se puede o no considerar dentro de los inventarios folclóricos del pueblo colombiano, dejando por fuera otras tradiciones que no se consideran pertinentes para ser conservadas o que no generan un sentido de pertenencia nacional. Emerge aquí la diferenciación entre folclor y tradición, que se revisan a partir de dos miradas: desde los/as directores/as entrevistados que conforman el “gremio” de la danza tradicional en Bogotá y la visión académica – letrada.

Javier Marcos Arévalo afirma (2004), en su estudio sobre los conceptos de tradición, patrimonio e identidad, que “son [...] complejos, ambiguos y polisémicos porque son construcciones sociales cuyos significados cambian dependiendo de la época, el tiempo histórico y según quienes los empleen y para qué fines los utilicen” (pág. 925). Con base en esta idea, presentaremos algunas definiciones de tradición y

folclor para analizar su correlación y las formas en que han sido definidas a partir de diferentes posturas.

El gremio de la danza tradicional considera los conceptos de tradición y folclor como sinónimos, o bien contempla lo tradicional como parte de lo folclórico.² Al preguntar a los directores Hanz Plata (2014) y José Ignacio Toledo (2014) sobre estos conceptos, afirman que tradición es un concepto más amplio que folclor y relacionan este último con unos cánones específicos que se han establecido y que se han ido asociando a este concepto en Colombia, y particularmente en Bogotá. Julián Albarracín (2014) hace referencia a un elemento importante y es el origen del término folclórico, relacionado con una cultura dominante, como, por ejemplo, la británica, y que carga con un peso de cierta manera discriminatorio, asociando lo tradicional con un concepto que abarca diferentes aspectos de la vida social y cultural, desde la danza hasta lo político y económico. Para Gustavo Rodríguez (2014) hay una diferenciación entre la tradición y lo folclórico a partir de la temporalidad: los elementos que pueden considerarse folclóricos deben haber sido transmitidos y permanecer durante varias generaciones y poder rastrearse hasta por lo menos 100 años en la historia de la población. Rafael Barrera (2014) también referencia esta noción de temporalidad para definir lo folclórico y también hace referencia directa a que es un legado de la cultura campesina.

En el ámbito académico, Juan José Prat muestra el origen anglosajón de la palabra folclor³ y diferencia este concepto de “tradición” cuando se refiere a las costumbres de un grupo humano:

²Esto se pudo observar en un encuentro realizado en el marco del Diplomado Formación a Formadores en Pedagogía de la Danza realizado para la Región de Cundinamarca en el año 2013, al que asistieron un promedio de 30 coreógrafos y bailarines de la zona. En los encuentros se planteó precisamente esta pregunta y se hacía referencia a que los conceptos eran sinónimos y que lo tradicional estaba inmerso en lo folclórico. Daniel Fetecua, director entrevistado, también los referencia como sinónimos (Fetecua, 2013, comunicación personal).

³ La palabra *folklore* es de origen inglés, folk (pueblo) lore (saber). De acuerdo con la “Ortografía de la Lengua Española” (2010, consultado en <http://aplica.rae.es/orweb/cgi-bin/buscar.cgi>) se acepta la adaptación gráfica al español *folklore* y existe también la variante *folclor* que es más utilizada en América, sin embargo, son también válidas las formas que conservan la *k*. En el presente trabajo utilizaremos la forma *folclor*, que es más cercana a la forma escritural y de lectura en español, ya que si se escribe *folklore* tendría que leerse la *e* al final. En las citaciones se conserva la palabra como la utiliza el autor del texto.

Podemos afirmar que todo folklore es tradicional, pero no todo lo tradicional es folklore, ya que existen tradiciones cultísimas o elitistas, que desde luego no pertenecen de lleno al ámbito de lo folklórico; piénsese por ejemplo en la tradición académica de un acto de inauguración de curso en una universidad, o en los protocolos militares o el que sigue la aristocracia en sus cenas (Prat, 2006, pág. 238).

Este punto de vista mantiene la relación entre el folclor y la población de orígenes campesinos. Para que un elemento fuera considerado folclor durante los siglos XIX y XX, debía ser: “tradicional, irracional, rural, anónimo y comunal” (Prat, 2006, pág. 236). De esta manera, el folclor era asumido como un rescate de elementos, como una serie de “supervivencias” que referían más a una tradición inmodificable (Prat, 2006, pág. 235; García-Canclini, 1993, pág. 196).

De acuerdo a Prat (2006, pág. 238), la tradición sería un concepto más abarcador en el que podrían encontrarse elementos transmitidos de generación en generación que no responden necesariamente a los parámetros que se han establecido para lo folclórico (“tradicional, irracional, rural, anónimo y comunal” (Prat, 2006, pág. 236).

Existe una visión generalizada que relaciona la tradición con lo que se entrega, es decir, con el conjunto mismo de normas, creencias, costumbres, etc., que pasan de una generación a otra. Por otro lado, María Madrazo (2005, pág. 123) argumenta que, etimológicamente, tradición proviene del latín *tradere*, que se refiere a lo que es transmitido del pasado, a la entrega, haciendo referencia al acto mismo de la transmisión. Cada postura implica una manera diferente de asumir la investigación de lo tradicional: cuando entendemos la tradición como lo transmitido, nos acercamos a un conjunto de elementos a inventariar; cuando se toma la tradición como el proceso de transmisión, pensamos en un campo más complejo en el que intervienen diferentes actores, condiciones y contextos.

Ana María Dupey analiza los enfoques de Raymond Williams, Manuel Dannemann, Martha Blache y Juan A. Magariños de Morentín en su artículo "Deconstrucción y construcción del concepto de tradición" (1995) y afirma que estos autores:

...coinciden en concebir a la tradición como un proceso activo que se determina desde el presente, de allí la importancia de los protagonistas de la tradición, del rol de sus interpretaciones, del interjuego en que se negocia intencionalmente la selección de una determinada línea tradicional. En estas posiciones el presente es el que configura el pasado a través de un proceso selectivo comunicatorio (...) La continuidad, en consecuencia, es la permanencia entre límites, bordes, discontinuidades (Dupey. 1995, pág. 111).

Madrazo (2005) y Arévalo (2004) también hacen referencia a que la tradición no es un elemento fijo. Para Arévalo (2005), "la tradición es una construcción social que cambia temporalmente, de una generación a otra; especialmente de un lugar a otro (...) varía dentro de cada cultura, en el tiempo y según los grupos sociales, y entre diferentes culturas" (pág. 926). Madrazo (2004), por su parte, plantea que la tradición es viva y activa y abarca el pasado, el presente y el futuro: "La tradición es algo que activamente es hecho vivir en el presente, pero la acción del presente siempre encierra una relación con el futuro: mediante la acción, la tradición del pasado se une al presente y al futuro" (pág. 124). La acción, en este sentido, no solo interviene en el proceso de transmisión como un elemento repetitivo. Ambos autores plantean que en el ejercicio vivo de la transmisión constante, la tradición puede transformarse, es así como el cambio "es uno de los principales rasgos de la tradición, pues es el mecanismo que produce la continuidad de la tradición entre los transmisores de una cultura" (Madrazo, 2005, pág.124).

Raymond Williams plantea que la tradición es seleccionada por sus portadores presentes, quienes deciden qué elementos se transmiten a una siguiente generación, qué se preserva, qué se transforma, qué se abandona, qué se retoma – la tradición es un proceso de continuidad de la vida social. Es así como algunos de los elementos que

se transmiten se consideran fijos, no admiten cambios, ya que su significado se encuentra fuertemente relacionado con el respeto a su forma original; y hay otros que se consideran activos, dentro de las cuales entran la mayoría de las tradiciones, que sin transformarse totalmente, permiten una serie de modificaciones dentro de su estructura y contenido que no la llevan a perder su esencia (Madrazo, 2005, pág. 130). La noción de cambio dentro de la tradición tiene una razón de ser fundamental y es la capacidad de adaptación a nuevas condiciones y contextos a los cuales debe enfrentarse un grupo humano, esto asegura, de alguna manera, que una cultura sea capaz de prolongarse en el tiempo de manera indefinida (Madrazo, 2005, pág. 129). En este sentido, entenderemos la *tradición* como un proceso simbólico, activo y en constante transformación (Dupey, 1995, pág. 111) y *folclor* como un concepto que abarca una parte de este proceso de transmisión.

Conservación, museificación y patrimonialización

Los estudios realizados en el campo de investigación de lo folclórico, si bien tienen énfasis muy variados, coinciden en algunos elementos: se relaciona folclor con la identidad de una nación o un grupo humano; se tiene una visión “apocalíptica” en la que el material folclórico tiende a perderse y desaparecer frente a los procesos de modernización y globalización, por lo cual es importante registrar, documentar, etc., para poder conservarlos; persiste una obsesión por encontrar el origen primario de las costumbres y tradiciones que pertenecen al folclor; y finalmente, el hecho de buscar “supervivencias”, vestigios y ecos legados de etapas anteriores, como un “fósil viviente” que hay que conservar (Miñana, 2006, pág. 2; Prat 2006, pág. 232). Este discurso es el que proclama y dirige las acciones del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

(Patronato), entidad que ha sido parte fundamental de la construcción de lo que se considera o no folclor en Colombia.⁴

En su ponencia en el Congreso Nacional e Internacional de Folclor organizado por el CIOFF⁵ - Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folclor y Artes Tradicionales, José David Rubio (2014) hablaba de la globalización como amenaza, de los medios de comunicación como elementos destructivos para la tradición, de la forma como se ha sacrificado el folclor en función del espectáculo y de la necesidad de promover y defender el folclor, buscando la preservación de lo autóctono, la salvaguardia del folclor y el rescate, divulgación y análisis de las tradiciones del pueblo.

Carlos Miñana (2006) analiza cómo ha funcionado esta conceptualización de folclor en el contexto colombiano, mostrando cómo esta visión de rescate y resistencia al cambio repercute en el tratamiento y la forma que se le da a los elementos folclóricos:

Los proyectos folkloristas se ligan desde un comienzo a proyectos nacionalistas. En el folklore, en ese pasado idealizado, embalsamado y consagrado por la autoridad del folklorista, está la esencia de la identidad nacional. La cultura popular tradicional se “cosifica”, se “objetualiza” en el museo o en el libro. La identidad está en “la” cumbia, pero no en cualquier cumbia, sino en “esa” cumbia que cumple con las condiciones y requisitos fijados por los folkloristas. “La”

⁴ El Patronato fue creado por la Ley 103 del 30 de diciembre de 1963, para “fomentar la creación artística, la investigación folclórica, científica, de educación y cultura y declarado Cuerpo Consultivo del Gobierno Nacional, por Ley N°. 433 del 3 de febrero de 1998. Fue fundado por los doctores JOAQUÍN PIÑEROS CORPAS, RAMÓN DE ZUBIRIA Y EDUARDO LEMAITRE y desde su creación ha contado con el apoyo del Ministerio de Educación Nacional” y tiene como objetivo: “adelantar investigaciones y desarrollar programas, en el campo de las artes y las ciencias, que permitan afianzar la identidad nacional”. A partir de tres fundaciones que lo constituyen, el Patronato mantiene el reservorio de obras de compositores musicales y de pintores nacionales. Entre sus publicaciones se cuenta la serie de manuales de danzas folclóricas, referente para muchos de los procesos de enseñanza – aprendizaje de danza tradicional colombiana.

⁵El CIOFF es una Organización Internacional cultural no gubernamental (ONG) en relaciones formales de consulta con la UNESCO. Creada en 1970, la tarea de CIOFF es la protección, promoción y difusión de la cultura tradicional y del folclore con seccionales en diferentes países. En Colombia está conformado por directivos de diferentes organizaciones de festivales folclóricos del país. Tomado de: <http://www.cioff.org/index.cfm?lng=es>. Mayor información en: <http://cioffcolombia.blogspot.com/>. (Última consulta el 21 de febrero de 2016)

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

En este sentido, hay un proceso de museificación de la danza tradicional colombiana, siendo confinada “dentro de lógicas y retóricas que ‘petrifican’ los sentidos históricos y culturales” (Del Cairo y Jaramillo, 2013, pág. 77). Las puestas en escena se exotizan y deshistorizan para que sean funcionales dentro de un “régimen de memoria colectivo específico” (Del Cairo y Jaramillo, 2013, pág. 78), en el que se omiten las “tensiones culturales, históricas o políticas que puedan entrañar (...) [neutralizando] cualquier discusión sustantiva tanto sobre las políticas nacionales, regionales o locales de la memoria (...), como sobre la condición de los grupos representados en ella” (Del Cairo y Jaramillo, 2013, pág. 78). La danza tradicional se convierte entonces un “objeto” de museo que debe ser conservada sin modificaciones, negando las relaciones que se crean con el entorno y las dinámicas de transformación propias de cada cultura. Las aleja de sus actores culturales para volverlas nacionales y de dominio público del país.

Como parte de los esfuerzos para la conservación de tradiciones de diferentes culturas, aparece el concepto de Patrimonio Cultural Inmaterial entendido, según la UNESCO (2003), como

los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas – junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes – que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural (...) se transmite de generación

en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana (pág. 4)

Efectivamente, como lo afirman Villaseñor y Zolla (2012) la definición de Patrimonio Cultural Inmaterial es tan amplia que cabe preguntarse “qué actividad humana no podría calificar como patrimonio cultural inmaterial” (pág. 84) y si “¿vale la pena usar indistintamente el término ‘cultura’ y aquel de ‘patrimonio cultural inmaterial’?” (pág. 85). La UNESCO (2009) generó una Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, que recoge diferentes manifestaciones que han sido postuladas por los países que hacen parte de la convención del patrimonio mundial y que, después de pasar el análisis del Comité Intergubernamental, son consideradas como Patrimonio Cultural Inmaterial. El proceso de patrimonialización de una manifestación cultural permite, según la UNESCO (2009), la visibilización de las prácticas y su salvaguardia. Sin embargo, como lo muestran Villaseñor y Zolla (2012), dicho proceso conlleva también unos riesgos: la “folclorización de la alteridad (...) es decir, legitimar las expresiones de la otredad por medio de su incorporación a las categorías formuladas por una élite” (pág. 86); “transformar las formas culturales locales en productos meramente comerciales” (pág. 86); y, finalmente, “un cambio en el sentido de propiedad de las prácticas culturales, lo que potencialmente atenta contra los derechos culturales de los grupos sociales” (pág. 87), ya que las manifestaciones se convierten en derecho cultural de todos los habitantes del mundo y les conciernen a todos y no solamente a los grupos sociales que las producen.

Aparece también en este contexto el concepto de salvaguardia, afín a la visión anteriormente mencionada del Patronato de Artes y Ciencias, y entendida como:

(...) medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión - básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos (UNESCO, 2003, pág. 4).

¿Conservación o transformación?

El pensamiento moderno tiene particularidades locales y, como en otros países de Latinoamérica, en Colombia ha entrado en conflicto con las tradiciones existentes. Desde la misma colonización, la mirada sobre la tradición, su persecución y negación, presionó a los grupos humanos radicados en este territorio a transformar y adaptar sus costumbres y manifestaciones para que lograran permanecer en el tiempo, lo que produjo un sinnúmero de sincretismos, hibridaciones y amalgamas que entrecruzan diferentes culturas.

Sin embargo, la constante fue el rechazo a las culturas tradicionales campesinas y el distanciamiento a sus prácticas para favorecer la implementación de elementos del pensamiento moderno. Aunque no fue un proceso homogéneo, las luchas entre elementos tradicionales y modernizadores se reflejan al menos parcialmente en las visiones sobre la educación, la nación misma, las vías económicas y políticas que debían seguirse y, por otro lado, en la sociedad en general, en la dicotomía entre la conservación de tradiciones, herencias, costumbres y manifestaciones culturales y la necesidad constante de adaptación y diálogo con las realidades contemporáneas.

Parte de la mirada sobre las culturas tradicionales se hace desde la idea romántica de la recuperación, salvaguardia y la necesidad de conservación de una identidad nacional. La construcción de lo folclórico, como concepto y práctica, ocurre en este contexto y configura miradas simplificantes de las manifestaciones culturales. Contrario a ello, proponemos acercarnos a la tradición sin oponerla al cambio, de forma que dejen de ser categorías antinómicas para remitir a “un sistema dialéctico de oposiciones binarias complementarias” (Arévalo, 2004, pág. 927). Así, la tradición sería entonces un “proceso inacabado de creación – recreación, producción – reproducción, continuidad – discontinuidad, un sistema en constante renovación” (Arévalo, 2004, pág. 928).

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

Capítulo 2. La tradición en escena: las prácticas artísticas de la danza tradicional y folclórica en Bogotá

Las técnicas corporales son todas las “formas en que (...) las distintas sociedades, utilizan, de acuerdo con la tradición, su propio cuerpo” (Mauss en Volli, 1988, pág. 207). Existen técnicas corporales cotidianas, que son todas las técnicas del cuerpo que son aprendidas por lo general en el núcleo social mínimo (familia eventualmente ampliada, etc.) dentro de un proceso de culturización fundamental del individuo en su sociedad (Volli, 1988) y que pueden ser clasificadas a su vez según la edad, el género y la posición social de cada individuo. Por otro lado, existen técnicas extracotidianas, que son

un conjunto de técnicas (...) que están relacionadas con determinadas funciones generalmente públicas (...) Para estas técnicas se requiere un aprendizaje más o menos formal, a menudo prolongado o realizado durante un periodo determinado (...) Generalmente se produce con ellas una desviación considerable del uso “normal” del cuerpo, una alteración de los ritmos, de las posiciones, de la utilización de la energía, del dolor y de la fatiga, que puede extenderse o no a toda la actividad de un grupo o de una persona (Volli, 1988, pág. 207).

En las técnicas cotidianas es característica la economía de energía, se elige la postura o el movimiento más cómodo y menos cansado admitido en una cultura para el fin que se propone. En las técnicas extracotidianas esta economía es reemplazada por un derroche en el que la energía es disipada para producir atención (Volli, 1988).

Cada técnica corporal, cotidiana o extracotidiana, propone posturas y movimientos que van generando un esquema corporal y muscular específico, y desarrolla

habilidades particulares en el marco de la llamada Inteligencia Cinestésicocorporal, definida por Howard Gardner (1999) como

la habilidad para emplear el cuerpo en formas muy diferenciadas y hábiles, para propósitos expresivos al igual que orientados a metas (...) Igualmente, (...) la capacidad para trabajar hábilmente con objetos, tanto con los que comprenden los movimientos motores finos de los dedos y manos como los que explotan los movimientos motores gruesos del cuerpo (pág. 165)

Gardner muestra como los/las bailarinas/es deben aprender a ejecutar cada movimiento precisamente en términos de forma y tiempo, requiriendo una combinación de cualidades (rapidez, dirección, distancia, intensidad, relaciones espaciales y fuerzas variadas) para constituir un vocabulario corporal de la danza. La transmisión de estos conocimientos se hace de forma directa y personal a través de un componente central del pensamiento cinestésico, que es la imitación. A través de una observación minuciosa, el movimiento del maestro/a de la técnica debe ser memorizado por el/la aprendiz para ser reproducido luego en su propio cuerpo.⁶

La danza es también una manifestación que permite comprender elementos de los procesos socioculturales de un grupo humano, a partir de ella “podemos analizar como las identidades sociales son codificadas en los estilos de representación y como el uso del cuerpo en la danza está relacionado con duplicar, contestar, amplificar o exceder las normas de las expresiones corporales no danzadas dentro de un contexto histórico específico” (Desmond, 1994, pág. 34).

De igual manera, la danza es una representación de la identidad cultural, inmersa en las dinámicas de distinción de los grupos sociales y poseedora de una serie de significados que se transforman en el proceso de transmisión de una generación a otra o de un grupo humano a otro. Cualquier danza implica una “compleja red de relaciones

⁶ El movimiento también puede ser asimilado a partir de los eventos de la vida cotidiana en el entorno familiar o la comunidad (Desmond, 1994, p. 36).

con otras maneras dancísticas y otras no dancísticas de usar el cuerpo (...) En ambos casos, en la instrucción formal o informal, y en el movimiento cotidiano o ‘danzado’, los parámetros de movimiento aceptable/inteligible dentro de un contexto específico son altamente controlados, producidos en una vía foucaultiana por prácticas discursivas específicas y limitaciones de producción” (Desmond, 1994, pág. 36). Es así como la danza nos permite analizar diferentes aspectos que van más allá de sí misma y abre una ventana hacia la cultura, a las relaciones entre diferentes grupos sociales y a un sinnúmero de significados de movimiento, de espacio, de representación, etc., de ideologías “ligadas a los discursos corporales” (Desmond, 1994, pág. 38) y viajan a otras generaciones y a otros grupos humanos, convirtiéndose en un “significativo sistema de comunicación” (Desmond, 1994, pág. 50). Esto también sucede cuando se aborda el análisis de las formas de danza académica, artística o profesional, que migran de forma física a través de “bailarines, estudiantes, profesores y coreógrafos de una locación a otra” (Desmond, 1994, pág. 51) y en la que se pueden identificar diferentes relaciones y dinámicas en estilos de danza.

Para la investigación se comprende la danza como campo, en el sentido que lo plantea Pierre Bourdieu (1990):

definido como una red o una configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones están objetivamente definidas, en su existencia y en las determinaciones que imponen sobre sus ocupantes, agentes o instituciones, por su situación presente y potencial (situs) en la estructura de distribución de especies del poder (o capital) cuya posesión ordena el acceso a ventajas específicas que están en juego en el campo, así como por su relación objetiva con otras posiciones (dominación, subordinación, homología, etcétera). (Bourdieu y Wacquant, 2005, pág. 150)

El campo de la danza cuenta con varios subcampos; para efectos de esta investigación, se dividen en función de los diferentes géneros o estilos de danza que se practican en Bogotá, teniendo en cuenta que esta división articula el accionar de las políticas públicas distritales. Así, hablaremos de los siguientes subcampos: danza contemporánea, danza urbana, danza tradicional colombiana, danza tradicional de

otras partes del mundo y danza popular.⁷ Bourdieu (2005) señala que “cada subcampo tiene su propia lógica, reglas y regularidades” (pág. 159), por lo cual es necesario adentrarse en cada uno para comprender sus dinámicas internas y las relaciones que teje con otros subcampos.

El subcampo de la danza tradicional colombiana se encuentran en el centro de la tensión entre lo tradicional como un objeto que debe ser preservado casi como en un museo, incólume e inmóvil y las nuevas tendencias y necesidades de interactuar con esta tradición, haciéndola dialogar con lo contemporáneo. Encontramos aquí entonces una parte de esa “lucha” interna de la que habla Bourdieu (2005, pág. 155) que se convierte en el motor de funcionamiento del subcampo y permite su transformación.

Las puestas en escena de la tradición

Néstor García-Canclini (1993, pág. 192) afirma que, si bien los estudios sobre lo popular y de las costumbres y tradiciones surgen en el romanticismo, con el surgir de los estados-nación en Europa, hasta hace muy poco se ha abordado esta temática desde una perspectiva de investigación con unas bases teóricas complejas. En este sentido, las primeras investigaciones realizadas en Colombia sobre el tema (Abadía, 1996; Zapata 1997, 2003; Jaramillo, 1968; Londoño 1995, 1998; entre otros), producen compendios y manuales con recopilaciones y clasificaciones casi taxonómicas de las tradiciones, más que interpretaciones de sus contextos y procesos de transmisión (Miñana, 2006, pág. 3). Por otro lado, encontramos publicaciones más recientes realizadas desde la inversión pública nacional y desde el interés de investigadoras e investigadores del gremio de la danza, como organizaciones internacionales, que tratan

⁷ La danza que se practica de manera cotidiana y ritual en un contexto cultural específico no será abordada en esta investigación.

de definir la danza tradicional y generar categorías que puedan aprehender la realidad de las prácticas artísticas que se relacionan con ella.

En el año 2006 el Instituto Distrital de Cultura y Turismo publicó una recopilación de Gilberto Martínez que muestra un panorama histórico del desarrollo de la “danza folclórica tradicional” en Bogotá desde 1950 hasta el 2003. Martínez (2006) parte de una construcción conceptual que busca consolidar una definición de la danza folclórica y una categorización interna que permita el acercamiento histórico. Martínez (2006) relaciona el *folk* – pueblo con las “*comunidades*” (en cursiva en el original) “pues ellas tienen su propia concepción del mundo y de la vida, que transmiten de generación en generación y de pueblo a pueblo, en el tiempo y en el espacio” (págs. 100-101). En este sentido, se reafirma el hecho de relacionar el folclore exclusivamente con el campesinado, pero además se le relaciona con la categoría de clase en el contexto urbano, remitiéndolo al “estrato social básico”. De igual manera, Martínez define la danza folclórica como la “Danza característica del *stratum* básico de una sociedad dada, por creación propia o por adaptación de la ajena, como familiar y acostumbrada en aquel” (Martínez, 2006, pág. 101).

Martínez (2006) diferencia entre la danza folclórica autóctona, la danza folclórica tradicional y la danza folclórica de proyección. La primera incluye “danzas que expresan actitudes existenciales, formas de vida y organización, ideas morales y religiosas; asimismo, tratan de ser bailadas por toda la comunidad y se dan *en el mismo sitio o comunidad donde fueron creadas o adaptadas*” (pág. 102, en cursiva en el original). La segunda se refiere a aquella que “comparte las mismas características, elementos fundamentales y supervivencias de la danza folclórica autóctona, pero ésta *ha sido extraída de su contexto habitual* para ser bailada en otro sitio, no importa que lo haga la misma comunidad que la creó, la interpreten los mismos músicos y se ejecute con los mismos atuendos” (p.102, en cursiva en el original). Finalmente, la tercera se refiere a

aquellas danzas afectadas por los fenómenos de interinfluencia (intercambio de rasgos culturales, supervivencias en el interior de grupos sociales con alguna

afinidad) (...), en las que influye mucho el proceso de urbanización, y que puede darse también por influencia académica de un director, como resultado de esto experimentan cambios en la forma, la coreografía, el vestuario, la utilería y la música (...) puede ocurrir que se propongan desarrollos a partir de apoyos en la tecnología, sonido, luces, etc., para simular situaciones de contexto (pág.102).

Según esta clasificación, el tipo de producción artística que estamos abordando entraría en la categoría de la danza folclórica de proyección, concepto incluido en las convocatorias distritales donde se le denomina “Festival de Danza Tradicional y Proyección Folclórica”. Indagando sobre la inclusión de esta categoría en las convocatorias, Sonia Abaunza (comunicación personal, 16 de enero de 2014) afirma que son términos utilizados por el gremio para denominar sus trabajos y adoptados durante su administración como gerente de danza del Instituto Distrital de Cultura y Turismo (2004 – 2007), sin embargo, para ella no logran ser totalmente claros para clasificar las producciones en este subcampo.

Por otro lado, a nivel internacional, el CIOFF afirma en su Guía para Festivales Internacionales CIOFF, que “El folklore debe ser considerado como un proceso dinámico siendo una de sus principales características las actividades creativas basadas en la tradición” (2005, p.5), y propone una clasificación para los grupos que participan dentro de sus Festivales, definida a partir de la I Conferencia de Expertos sobre Bailes Populares en el Escenario que tuvo lugar del 21 al 25 de octubre de 1985 en Fribourg, Suiza:

7.1 GRUPO AUTÉNTICO

Es el grupo que, con la ayuda de instrumentos musicales auténticos o reconstruidos fielmente en armonía con el folklore del país, interpreta bailes regionales tradicionales sin arreglos ni coreografía, vistiendo trajes auténticos o que han sido reproducidos fielmente a partir de los originales. El propósito del grupo es presentar el folklore tal y como le ha sido transmitido.

7.2 GRUPO ELABORADO

Es el grupo que ha adaptado determinados elementos del folklore auténtico para ofrecer espectáculo: armonizar melodías tradicionales, cambios en algunos elementos del baile, adaptación de algunas partes del traje, ampliación del

repertorio con folklore de regiones vecinas. El compositor y el coreógrafo respetan y utilizan elementos tradicionales del folklore auténtico a la hora de crear nuevos bailes. El propósito del grupo es utilizar elementos del folklore teniendo cuenta criterios de creación y expresión contemporánea.

7.3 GRUPO ESTILIZADO

Es el grupo que ha modificado los trajes, los bailes, la función de la orquesta, al mismo tiempo que se inspira en el folklore de su país, para adaptarlos a las necesidades coreográficas y a la puesta en escena actual. El propósito del grupo es utilizar los elementos del folklore para representar sus propias ideas creativas. (CIOFF, 2005, pág. 5)

De acuerdo con esta clasificación, podríamos adscribir las prácticas artísticas que nos interesan dentro de lo que CIOFF denomina “Grupo elaborado” y “Grupo Estilizado”. Cabe resaltar que en esta clasificación, este tipo de grupos se contraponen de alguna manera a los “Grupos auténticos”, o crea una oposición polarizada, es decir, si un grupo es auténtico no puede tener elementos estilizados y si un grupo es estilizado no es auténtico. La noción de autenticidad en una puesta en escena puede ser muy compleja, ya que cuando una práctica cultural pasa a un escenario debe transformar algunos de sus elementos para articularse a las lógicas de tiempo y espacio de un espacio de representación (Welsh, 2014; Guerra, 1999; Martínez, 2005).

En este sentido, Kariamu Welsh (2014) se ha referido a las diferencias entre la danza tradicional, la neotradicional y la estilizada a partir de elementos como el tiempo, el espacio y la representación. Para Welsh, la danza tradicional surge de la comunidad y sus dinámicas, cambia de forma más lenta y no se puede encerrar o tratar de mantener sin modificaciones. En términos temporales, las danzas tradicionales tienen principios y fines porosos, ya que pueden durar horas e incluso días. Con relación al espacio, no hay una diferenciación entre el público y el bailarín/a, por lo que no hay una distancia entre lo que se baila y su contexto. Finalmente, plantea que la danza tradicional no es representativa y se produce una interacción constante entre las personas presentes en el momento de la danza.

En contraposición, la neotradición se ubica en la tradición pero genera una entidad aparte. Sigue siendo colectiva pero tiene una tendencia de cambio más rápida

que la danza tradicional. El tiempo en la neotradición se restringe; podrá durar una o dos horas máximo e incluso en muchos espacios se pide que tenga una duración de quince o veinte minutos, por lo que es necesario un proceso de condensación. De igual manera, se genera una distancia con el lugar de origen de la danza, de su comunidad primaria, es decir, se sale del contexto. También se diferencia aquí entre bailarín/a y el público, presentándose una distancia física y mental de este último con relación al primero. La neotradición es representativa, es para ser vista y genera reacciones en el espectador, pero no una interacción directa como la danza tradicional. La estilización, por su parte, se distancia aún más de la danza tradicional, ya que se inspira en ella, extrae su esencia y la convierte en algo diferente. Al igual que la neotradición, la estilización tiene un principio y un final definido, condensado en un tiempo de representación limitado y con la diferenciación clara de espectadores/as y bailarines/as.

Por otro lado, encontramos una publicación del Ministerio de Cultura que recopila las experiencias de las/los docentes del programa Formación a Formadores llevadas a cabo en diferentes regiones del país. Allí, Raúl Parra caracteriza la danza tradicional como aquella que ha sido resultado de los estudios realizados por los folclorólogos que van a las regiones a hacer observación, y que posteriormente son consignadas en coreografías, manuales y compendios y son retomadas en muchos casos por los mismos cultores de las regiones, relacionando esto con la figura de un bailarín espontáneo que no ha tenido una preparación corporal previa. Para Parra (2008), este tipo de danza está ya mediada por la disposición para ser observada. Como segunda denominación, se habla de la danza tradicional escénica en la que las bailarinas/es ya poseen un entrenamiento “el cual va desde los aeróbicos hasta el ballet, danza moderna y contemporánea” (pág. 24). Finalmente, Parra (2008) menciona la danza de proyección, que se distancia radicalmente de la danza tradicional investigada, referenciando en particular los Ballets Folclóricos, los cuales han desarrollado una estética particular cercana a un “vaudeville” o a un espectáculo tipo Moulin Rouge (pág. 25). Para Parra (2008), “la danza colombiana busca, de un lado, conservarse en

naftalinas, y por el otro, convertirse en baratija de fácil circulación” (pág. 25).

En la misma publicación, Obeida Benavides (2008a) define la Danza con mayúscula que “siempre ha defendido el valor del entrenamiento (...) Es decir, el bailarín de Danza con mayúsculas ha escogido esta disciplina como su trabajo y se prepara para desempeñarlo lo mejor que le es posible (pág. 13), y la contrapone a la “otra danza, la popular, la tradicional, (que) es portada por el pueblo que trabaja en otras cosas. Agricultores de oficio, pescadores, vaqueros, vendedores de las plazas del mercado, que al final de sus faenas se reunían a bailar, tocar y cantar su tradición oral (...) La fuente de su cultura, su expresión y su vida cotidiana seguían íntimamente relacionadas.” (Benavides, 2008a, pág. 13). En este sentido, las producciones artísticas que aborda la presente investigación se referirían a la Danza y entrecruzan precisamente una serie de elementos ancestrales que entran en diálogo con su contexto temporo – espacial y las características que lo definen y diferencian.

Por otra parte, algunos agentes del gremio de la danza tradicional han consolidado una clasificación interna que surge en el 25º Foro – Taller Internacional de Expertos en Danza Folclórica – La Danza que Piensa (Los Danzantes, 2012). Allí se propuso una “definición conceptual funcional”, así como unas conclusiones sobre tres conceptos: la danza folclórica tradicional, la danza de proyección folclórica y el ballet folclórico. La danza folclórica tradicional es “un fenómeno cultural y social que surge de las relaciones de los seres y la naturaleza, que impregnan en sus cuerpos determinadas características peculiares y propias que se traducen en sentimientos y emociones que tipifican una expresión artística danzaría” (Los Danzantes, 2012, pág. 2). Por otro lado, la danza de proyección folclórica implica “propuestas en las que el coreógrafo, aporta algunos elementos académicos, teniendo como materia prima los lenguajes propios de los bailes, danzas y otras expresiones de las culturas tradicionales, con intencionalidades múltiples utilizando y aplicando principios técnicos además de normas estéticas en concordancia con sus propios conocimientos” (Los Danzantes, 2012, pág. 6). Finalmente, en la definición de ballet folclórico se afirma que deben tenerse en cuenta otro tipo de propuestas que no caben dentro de esta

categoría y que hablan de “las estructuras que circulan desde la concepción de obra y que comparten objetivos escénicos y administrativos” (pág. 7) y plantea una serie de características:

construirse a partir de cuerpos entrenados; apropiar y fusionar técnicas para enriquecer los procesos compositivos y de acondicionamiento; buscar la precisión: articulación entre cuerpo, movimiento, música, iluminación y escenario; buscar la estilización y refinamiento como parte fundamental de la propuesta estética; depurar los procesos, atendiendo a las necesidades escénicas y de experiencia con el público (p.7).

También afirman que “hay búsquedas y construcciones que aunque se movilizan con elementos comunes a los anteriormente nombrados, transitan en otros procesos; estos procesos exploratorios de laboratorio y experimentación se inspiran en elementos de la tradición pero generan nuevas propuestas” (pág.8).

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

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

En la danza tradicional – memoria encontramos un director o maestro que direcciona los procesos a desarrollar en la puesta en escena y transmite los elementos que considera importantes mantener de las coreografías aprendidas por él. En algunos casos, estos directores son personas de la región que llegan a la ciudad y tratan de mantener sus costumbres y tradiciones. A veces estas mismas personas comienzan a generar transformaciones dentro de sus propuestas escénicas, por el contacto con diferentes influencias musicales y corporales en los centros urbanos. En otros casos, los procesos son liderados por personas nacidas en la ciudad que se apropian de esos elementos tradicionales y los reconfiguran. (...)

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

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

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

Fuente: Toledo y Vargas (2014)

La visión de las/os directoras/es

Dentro del proceso de la investigación se realizaron entrevistas semi estructuradas a directores y directoras de agrupaciones de danza de la ciudad y se identificaron tres tendencias de acercamiento a la danza tradicional que se pueden inscribir desde las categorías propuestas anteriormente:

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

Danza memoria		Danza fusión o experimental		Danza contemporánea
<i>Conservación</i>	<i>Crear desde la tradición</i>	<i>Crear desde la tradición y otros lenguajes</i>		<i>Crear desde la danza contemporánea tocando la tradición</i>
Rafael Barrera	Gustavo Rodríguez	Hanz Plata	Fernando Urbina	Pilar Quintero
		José Ignacio Toledo	Julián Albarracín	Bellaluz Gutiérrez
				Natalia Orozco

Fuente: Construcción personal.

Conservación

Rafael Barrera (2014) es discípulo de Jacinto Jaramillo⁸, fue director del Grupo de Danza Folclóricas de la Universidad Nacional de Colombia (2009 - 2012) y del grupo “Danzas folclóricas del personal administrativo de la Universidad Nacional” durante 34 años. Su formación en danza se dio de la mano de Jacinto Jaramillo, Delia Zapata⁹ y

⁸ Jacinto Jaramillo, antioqueño nacido en 1906, fue el primer maestro y coreógrafo que impulsó la formación de la Escuela Artística de Danza en Colombia, concretamente en Bogotá. Combinó la Danza Moderna (Duncan) como entrenamiento técnico y trató de mantener los elementos tradicionales de la Danza Folclórica. Elaboró una técnica para la enseñanza y puesta en escena. Esta escuela pervive en el trabajo del Grupo de Danzas Folclóricas de la Universidad Nacional de Colombia y en la Compañía Danza-Teatro Arte de Bogotá, entre otras. (Tomado de <http://www.danzaenred.com/articulo/maestro-jacinto-jaramillo-precursor-del-folclor-colombiano#.V0EFyCPhCLO>, última consulta 21 de mayo de 2016)

⁹ Delia Zapata fue bailarina, folclorista, profesora de las Universidades Nacional y Central y difusora de las danzas del Caribe y el Pacífico colombiano. Nació en Lorica (Córdoba) el 1 de abril de 1926. Su hija, Edelmira Massa Zapata, sigue la tradición de su madre. Delia trabajó para llevar el folclor a los grandes centros urbanos (Tomado de <http://historiapersonajesafro.blogspot.com.co/2010/09/delia-zapata-olivella-1926-2001.html>, última consulta el 21 de mayo de 2016)

Mercedes Montaña¹⁰. Barrera dirige actualmente la Fundación Ballet Cordillera, conservando el nombre que utilizó Jacinto Jaramillo para su agrupación.

Las propuestas escénicas de Barrera conservan elementos de las propuestas de Delia Zapata, Jacinto Jaramillo y Mercedes Montaña, que son, por lo general, la coreografía de una canción. Similar al caso que plantea Desmond (1994, pág. 49) con Carmen Miranda, las danzas folclóricas de los grandes maestros encapsularon las regiones y sus danzas en coreografías representativas que condensaban en 4 o 5 minutos las diferentes manifestaciones que de un mismo baile vieron en la región. Jaramillo incursionó en formatos más largos como el Potro Azul realizada en 1975, que tenía una duración de unos 15 minutos, que se convirtió en una de las piezas más reconocidas de su trayectoria artística, ya que habla del movimiento revolucionario de Guadalupe Salcedo (Parra, 2012), sin embargo, la mayoría de sus coreografías tenían una duración de no más de cinco minutos. De tal manera, este formato se instauró como una puesta en escena de la tradición: una canción o música tomada de autores tradicionales con la que se realizaba una coreografía respetando los pasos investigados en cada región. Una característica importante que menciona Jaimes (2014) es que una forma de validar estas puestas en escena es asegurar que han sido investigadas en la región. Esta investigación podría darse tomando un taller con una persona de la región o asistiendo a un encuentro o fiesta popular, así una persona podía considerarse suficientemente experta para hacer una coreografía que fuera aceptada por el sector. Jaimes (2014) habla de la construcción de este acervo coreográfico desde los maestros, folcloristas que iban a la región, recopilaban información sobre los pasos tradicionales, el vestuario, la manera de moverse y las formas de desplazarse en el espacio y traducían eso a coreografías cortas que eran presentadas en escenarios de las grandes ciudades. Esta práctica constituyó un logro

¹⁰ Mercedes Montaña fue una bailarina, folclorista y promotora de la danza y música de la región del Pacífico colombiano. En los años cincuenta inició el grupo de Danzas del Litoral Pacífico en compañía de Teófilo R. Potes con quien inició una labor difícil que se consolidó posteriormente, impulsada con la ayuda de personas como Enrique Buenaventura: "El TEC le sirvió como un puente a través del cual Mercedes pudo divulgar su trabajo hacia el interior del país. Eso sucedió a finales de los 70 cuando este grupo se fija en la tradición oral del Pacífico". (Tomado de <https://afrohistoria.wordpress.com/afroamericanos-importantes-en-colombia/>, última consulta 21 de mayo de 2016)

en su momento, ya que lo único que se podía ver en un teatro era ballet o zarzuela. Luego de esto, se fueron constituyendo festivales nacionales donde se buscaba conservar las tradiciones y se comenzaron a replicar las coreografías hechas por los/las maestros/as dentro de las regiones y por grupos de la región. De igual manera, el Patronato de Artes y Ciencias produjo una serie de manuales (de la región andina, y de las regiones Atlántica y Pacífica) que recopilaban las coreografías de varios maestros importantes. Estos documentos se convirtieron en biblias del folclor colombiano y fueron el punto de referencia para muchos directores/as y agrupaciones que copiaron las coreografías que allí aparecían. Se configuró, como afirma Miñana (2006, pág. 3), una cosificación de la tradición, se estandarizó un vestuario típico para cada región y se instauraron coreografías creadas por grandes maestros y maestras como una verdad que debía ser respetada. En muchos festivales se califica y selecciona los ganadores a partir de estos criterios cerrados, en los que se debe utilizar el vestuario típico, sin poder variar ni siquiera el largo de las enaguas.

En términos generales, hay un formato de presentaciones de danza tradicional colombiana en el que se presentan estas coreografías cortas, en algunas ocasiones haciendo una compilación de varias danzas de la misma región o presentando una danza de cada región del país, consolidando así una puesta en escena que variaba de veinte a sesenta minutos. El mismo formato fue asumido por los Ballets Folclóricos, que en una época introducían casi siempre un cuadro coreográfico sobre los orígenes indígenas colombianos, generalmente sobre la leyenda de El Dorado.

Rafael Barrera considera que los montajes de los/las maestros/as no pueden ser modificados ya que hacen parte del folclor, relacionado con el

proceso de defensa de la cultura campesina, (...) esa es como la pelea nuestra, con respecto a las otras escuelas. Las otras escuelas quieren innovar cosas, hacer cambios en la rutina, en la técnica, en el vestuario, en las proyecciones de escena, todo esto lo quieren innovar un poco como para darle más realce que sea algo más comercial, y eso es algo que no trabajamos, que no lo aceptamos, (...) el trabajo mío con respecto al vestuario, al traje típico, a la música y a las

coreografías vas a encontrar que es la misma ropa que usaba Jacinto Jaramillo hace 50 años, que es la misma ropa que usó Mercedes Montaña cuando inició con su danza folclórica del Pacífico, que no le cambiamos nada (...)" (Barrera, comunicación personal, 16 de enero de 2014).

Crear a partir de la tradición y adaptación

Gustavo Rodríguez es el director del Centro Cultural Llanero en Bogotá. Se considera un "heredero tradicionalista de cuarta generación" ya que su madre, abuelos y tatarabuelos en el llano todos eran folcloristas, músicos y "bailadores" (Rodríguez, comunicación personal, 15 de enero de 2014). Nació en Villavicencio, aprendió a bailar en su casa y en la escuela hizo sus primeras muestras bailando en el escenario. Bailar en el llano, en ese momento, hacía parte de la cotidianidad "es como usted aprender a montar a caballo, a nadar en el río, a caminar por la sabana, (...) no es una cosa que se aprenda (...) en una escuela, o en ese momento [no era así]" (Rodríguez, comunicación personal, 15 de enero de 2014), aprendieron viendo y copiando directamente los pasos y los zapateos de sus familiares, ya que las escuelas y academias de baile sólo aparecieron en los llanos hacia 1966. Rodríguez no se considera un bailarín: "los bailarines son los que estudian para bailar, nosotros nunca hemos estudiado para bailar (...) nosotros somos bailadores". (Rodríguez, comunicación personal, 15 de enero de 2014).

Según Rodríguez, el joropo no se baila en grupo ni en coreografía, sino en pareja y cada bailarín tiene su estilo particular, por ejemplo, a pesar de tener rutinas similares, se puede saber si la persona es de Casanare o del Meta por su forma de bailar. La creación de los torneos de joropo hacia el año 65 o 66 hizo que éste se convirtiera en el baile más conocido de la región y se tornó en un evento muy importante: "Ser uno un bailarín de joropo que ganara uno en un torneo como el de Villavicencio o Arauca, era como uno ser un corredor de fórmula 1, eso era lo máximo" (Rodríguez, comunicación personal, 15 de enero de 2014). El joropo fue pasando de ser un baile de fiesta para convertirse en un baile para ser mirado por un público, y los jóvenes que aprendían en las escuelas tenían como objetivo participar en los torneos.

Rodríguez asumió la dirección artística del Centro Cultural Llanero hacia 1983 y creó unas “rutinas” para el escenario, con elementos de coreografía muy incipientes partir de un acervo de información (escritos, audios, videos, testimonios) que había compilado desde que tenía diez años, sobre el joropo en su región, quiénes lo tocaban, cómo se vestían, qué instrumentos y qué otros bailes y danzas había. Para Rodríguez:

lo que más he hecho yo es, (...) poner en escena muchas manifestaciones que la gente poco conoce, o que no conoce, (...) han sido cosas que yo he compilado, o escenificaciones tradicionales nuestras que la gente no conoce y que yo las he subido al escenario, (...) Mi creación en realidad son algunas obras que yo he hecho de composición escénica basados en la música llanera (...) pero basado siempre en lo llanero (...) yo soy un tradicionalista (...) ¿Qué hace un tradicionalista? Conservar la esencia de mi tradición para ponerla en escena (...) Los procesos de creación mía tienen identidad, están basados en la identidad, que tengan que ver con una realidad nuestra, que puede ser esa realidad en el llano mostrada acá, (...) en un gran escenario. (Rodríguez, comunicación personal, 15 de enero de 2014).

Gustavo Rodríguez muestra una faceta muy interesante que permite abordar lo que Fernández (2013) denomina “modernidad identificadora” (pág. 135), es decir, “asum[iendo] las formas del arte tradicional adaptándolas al momento presente y a la realidad de cada una de las situaciones en que se realiza” (Fernández, 2013 pág. 135). Así, establecen “un diálogo entre sus orígenes y el arte contemporáneo occidental” (Fernández, 2013 pág. 135). Si bien Fernández (2013) se refiere al arte en general, es posible ver este fenómeno en las propuestas que vuelcan su mirada a la tradición y la traen al presente utilizando elementos de los lenguajes contemporáneos. La diferencia que establece el mismo Rodríguez entre los tipos de montajes que elabora sería su distancia de las formas tradicionales y la cantidad de elementos contemporáneos que introduce en su puesta en escena. En este sentido, tendríamos unas propuestas muy tradicionalistas, como él mismo las denomina, y otras que se acercan más a los lenguajes escénicos contemporáneos, como las propuestas que se discuten a continuación.

La tradición y otros lenguajes para la escena

Dentro de las propuestas que hemos asumido como parte de la “modernidad identificadora” (Fernández 2013, pág. 135), se cuentan algunas puestas en escena que, si bien retoman lo tradicional, incorporan una mayor cantidad de elementos contemporáneos en sus lenguajes corporales, escénicos y estéticos. Una primera tendencia mundial es lo que se ha denominado Ballet Folclórico, que surge de la apropiación de danza y bailes tradicionales que hacen las compañías de ballet en Rusia, a partir de la cual ocurre un fenómeno similar en Latinoamérica en la década de 1960, inicialmente en México y luego en Chile (Donoso, 2009, pág. 39), Argentina y Colombia. El folclor se convierte en espectáculo a través de los ballets folclóricos, instaurando una estética que responde a la demanda de la época y a una lógica que comienza a ser comercial:

El folclore como espectáculo aparece durante la década de 1960, cuando la música y la danza folclórica se transforman en objetos rentables para la industria comercial y cuando se comenzaron a crear conjuntos y ballets folclóricos que pretendían llevar a un escenario aquellos ritmos antiguos, pero adaptados a los nuevos tiempos: la música se arreglaría para el canto grupal y la danza se coreografiaría para la proyección en un escenario y con varias parejas de bailarines sobre él. (...) los bailarines resaltan por su estética, agilidad y destreza. (Donoso, 2009, pág. 38 y 39).

La distancia que establecen muchos ballets folclóricos con las danzas tradicionales que los inspiran varía dependiendo de la visión de quien dirige y toma las decisiones de creación y puesta en escena. Muchos ballets folclóricos copiaron modelos de los/las precursores/as de este tipo de tendencia en Colombia, como Sonia Osorio, Jaime Orozco y Ligia de Granados, entre otros/as, mientras otros se inspiraron en estos y fueron encontrando su propia estética. Ejemplo de esto es Fernando Urbina, quien inició su carrera como bailarín con Alfonso Rodríguez Roso, en el grupo de danzas del SENA en los años 70. Posteriormente hizo parte del Ballet de Colombia, dirigido por Sonia Osorio, del Ballet de Jaime Orozco y del Ballet Ligia de Granados. En 1979 creó su propia compañía, el Ballet Folclórico Tierra Colombiana, con el que ha realizado giras a nivel nacional e internacional. Urbina ha participado también de manera constante en la escena distrital en concursos, festivales y eventos con su grupo

infantil, juvenil, profesional y de adultos mayores. Las puestas en escena que hacen parte de su propuesta están basadas en la investigación de coreografías anteriores y la asesoría de maestros que conozcan sobre el tema o región que desean abordar, para posteriormente hacer la mezcla con el lenguaje del ballet y la estética que ha venido desarrollando durante sus 41 años de trabajo artístico (Urbina, comunicación personal, 21 de marzo de 2015).

Además de las tendencias que tienen una influencia fuerte del ballet, hay una serie de agrupaciones que han abordado la fusión de la danza tradicional con elementos de la danza contemporánea, urbana y el teatro. En este marco, se entrevistaron a tres directores que se identificaron dentro de esta tendencia: Julián Albarracín, José Ignacio Toledo y Hanz Plata, quienes tienen en común el haber recibido formación académica en el área de la danza o el teatro. Esta formación les permitió un acercamiento a la danza contemporánea, el ballet, la danza tradicional colombiana, el teatro, entre otros lenguajes, que alimentan sus procesos creativos. Es importante resaltar que estos directores se consideran parte del gremio de la danza tradicional, participando activamente de las convocatorias públicas que se realizan para el subcampo y/o de los eventos en los que se habla y discute sobre temáticas relacionadas con ella. De igual manera, la investigación de la danza tradicional y su fusión con otros lenguajes es una línea principal dentro de su producción artística, aunque realicen otro tipo de investigaciones y puestas en escena que no están relacionadas con la tradición.

Hanz Plata nació en Bucaramanga pero creció en Bogotá, e inició su acercamiento a la danza tradicional en el colegio, en algunos espacios que allí le brindaban, luego se formó con discípulos de Jacinto Jaramillo. Estudió la Licenciatura en Danza y Teatro en la Universidad Antonio Nariño y se encontró con discípulos de Delia Zapata. Sus primeras propuestas escénicas estaban basadas en la repetición de coreografías y planimetrías de Jacinto Jaramillo y Delia Zapata, luego “ya como

desbaratando, y luego reconstruyendo (...) entender la danza tradicional como una línea de creación, como una manera de formar cuerpo y formar expresión” (Plata, comunicación personal, 13 de febrero de 2014).

Plata introduce la exploración y la improvisación corporal a partir de elementos del teatro, la narratividad, la creación de personajes, la animación de objetos:

Yo busco narrativas (...) que el público que ve el ejercicio (...) sienta el olor a tierra, vea los colores, no solo que se divierta con la ejecución coreográfica plana del folclor, sino que además allí perciba una pequeña vivencia de algún modo, (...) siempre alrededor de una narrativa, de una historia, de un pretexto sensorial. (Plata, comunicación personal, 13 de febrero de 2014).

Por otro lado, Plata considera que las técnicas corporales son necesarias para hacer entrenamiento del cuerpo y explorarlo, pero que el cuerpo “colombiano está formado de alguna manera especial (...) un cuerpo colombiano que de algún modo vive aquí en la ciudad pero conserva todos esos principios traídos de los municipios (...) y que de algún modo se amalgama pero sigue siendo un cuerpo colombiano que se expresa y se mueva de una manera distinta a un cuerpo extranjero” (Plata, comunicación personal, 13 de febrero de 2014).

El proceso de creación parte de ideas previas que se van explorando con el equipo de trabajo, pero las decisiones finales las toma Plata. Un punto importante a tener en cuenta es la forma como autodenomina sus procesos y el cómo y el porqué de esta denominación:

Yo lo llamo danza tradicional contemporánea, no por (...) que haga danza contemporánea, (...) sino que yo lo llamo contemporáneo porque eso me permite (...) reelaborar, reinventarme, dentro de la escena (...) puedo seguir jugando con la misma música oída tradicionalmente pero, en escena, están pasando muchas cosas desde la narrativa del bailarín (...) por eso la llamo danza tradicional porque conserva los cánones y estamos jugando con cosas colombianas, pero el contemporáneo nos abre el espectro para poder jugar con la creación. (Plata, comunicación personal, 13 de febrero de 2014)

José Ignacio Toledo, por su parte, nació y creció en Bogotá, e inició su proceso de bailarín en la Universidad Pedagógica Nacional en el Grupo Institucional de Danza

Folclórica cuando estudiaba la Licenciatura en Física. Luego entró a estudiar danza contemporánea en la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB)¹¹. Bajo la influencia de su formación musical en la Academia Luis A. Calvo, Toledo tenía la inquietud sobre la relación entre la tradición y lo contemporáneo, a partir de la cual comenzó a configurar sus propuestas escénicas con un grupo de personas con experiencias corporales similares a la suya. Su investigación se centra en la:

necesidad de encontrar esos soportes (...) los fundamentales que atraviesan (...) la idea de tradición (...) la relación entre contexto y sujeto, y que de alguna forma habla de la identidad o de la identificación (...) y cómo eso se manifiesta no solamente en la danza, sino también en la comida, en la forma de hablar, en la forma de vestirse, en la forma de relacionarse, en la forma de mirar, en la forma de caminar (José Toledo, comunicación personal, 12 de enero de 2014).

Su exploración ha ido transformándose en el tiempo, sus primeras obras eran lo que él denomina “de autor” y ahora son procesos más colectivos, aunque las decisiones finales las toma él de manera intuitiva de acuerdo a lo que “va pidiendo la obra”:

nosotros en un momento la llamamos danza tradicional experimental, danza tradicional por que nace de la tradición, porque es danza en su momento y porque es experimental, (...) pasó de ser de una obra de autor a laboratorio, entonces experimenta (...) como se hace desde la idea básica de laboratorio en las ciencias, que se cogen los elementos se comienzan a relacionar y empiezan a producirse nuevas cosas o surgen las mismas cosas pero más potenciadas (José Toledo, comunicación personal, 12 de enero de 2014).

Finalmente, Julián Albarracín es bogotano, su acercamiento a la danza fue a través de su tío, quien es maestro de danza tradicional y conformó su propia compañía de danza. Ingresó al programa Jóvenes Tejedores de Sociedad en la localidad de Fontibón, donde se dictaban talleres de danza contemporánea, y posteriormente a la academia de ballet de Ana Consuelo Díaz durante cuatro años y a la de Isabel Rodríguez durante dos años. Luego decidió entrar a estudiar danza contemporánea en

¹¹ En 2008 la Academia de Artes de Bogotá (ASAB) pasó a ser la Facultad de Artes – Asab de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas debido a modificaciones administrativas que eliminaron el Instituto Distrital de Cultura y Turismo y crearon la Secretaria Distrital de Cultura Recreación y Deporte.

la ASAB como una oportunidad para cualificar el proceso de la danza que venía desarrollando.

Raúl Ayala, tío de Julián, conformó la compañía Orkeseos en 1984, de la que ahora es director artístico. Al intentar consolidar sus procesos de investigación, decidieron invitar a “cultores” de las regiones para hacer intercambios de conocimientos. Al mismo tiempo, invitaron maestros de otras áreas como el ballet y el contemporáneo para darles entrenamiento a los bailarines de la compañía. Al asumir la dirección de la compañía, Julián propuso dejar de realizar cuadros donde se bailan danzas de la misma región, una tras otra, para pensar en:

un espacio donde (...) nos confrontamos y asumimos, sobre todo, una postura política y cultural un poco más clara, qué queremos decir con la danza tradicional, qué utilizamos del lenguaje de la danza tradicional como un lenguaje técnico (...) es reconocer que la danza tradicional también se tiene que estudiar como un lenguaje técnico corporal, debe haber un estudio cinético (...) lo que hacemos es (...) hacer danza tradicional también para jóvenes, hecha por jóvenes y también para un público joven (...) nos interesa hacer arte con la danza tradicional no solamente artesanías, no repetir, porque creemos que hay mucha gente que lo está haciendo. (Julián Albarracín, comunicación personal, 28 de enero de 2014).

El encuentro con la tradición desde la danza contemporánea

En el marco de este trabajo se identificaron trabajos que abordan elementos de la tradición desde la danza contemporánea, pero cuyas directoras no se inscriben en el subcampo de la danza tradicional. Es importante resaltar que la mayoría de la producción artística que realizan involucra la exploración del lenguaje del cuerpo desde la danza contemporánea y que la relación con la tradición se ha dado en algunos montajes específicos, pero sin generar una constante dentro de sus procesos de investigación – creación. Dentro de esta tendencia se entrevistaron tres directoras: Pilar Quintero, Bellaluz Gutiérrez, de Danza Común y Natalia Orozco.

Pilar Quintero nació en Neiva en 1986, pero ha vivido la mayor parte de su vida en Bogotá. Tiene ascendencia Rom por parte de su abuela, de quien ha conservado muchas de las tradiciones, entre ellas la danza como parte importante de las reuniones

y encuentros familiares y de comunidad. Entró en el 2001 a estudiar la Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Educación Artística en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas donde tuvo contacto con la danza contemporánea y empezó a buscar espacios para poder aprender. Finalmente, en el 2008 ingresó a la Facultad de Artes – Asab a estudiar la carrera de danza contemporánea, allí comenzó a asumir el rol de directora, poniéndose al frente de una pieza de danza contemporánea que tuvo una duración de 10 minutos. Durante este periodo inició su participación en un proyecto de investigación grupal con la profesora Marta Ospina, denominado “Danza Memoria”, cuya intención era aprender los pasos y rutinas básicas de diferentes danzas del folclor nacional de diferentes cultores tradicionales. De tal manera, trajeron a Bogotá desde el 2009 a algunos cultores de la región Atlántica y tomaron talleres de bullerengue de una o dos semanas de duración con ellos. También realizaron una salida de campo para introducirse en las prácticas culturales en las que se hacía aún presente dicho baile cantado. A partir de allí surge el interés en Pilar de explorar los elementos esenciales de lo que había asimilado de los talleres y la cultura de la región en una puesta en escena. Su interés era dialogar con aquello que consideraba esencial en la cultura del Atlántico y explorar a nivel corporal la base rítmica del bullerengue y otros bailes de la región. “Con la voz cansaa y el pellejo arrugado” fue el proyecto que recopiló esta información y fue ganadora de la Beca de Investigación - Creación para Jóvenes Coreógrafos del Ministerio de Cultura en el año 2011.

Bellaluz Gutiérrez es directora general, bailarina, maestra y coreógrafa de la Fundación Danza Común¹². Estudió danza contemporánea en la Fundación Danza Común y en el Centre National de la Danse de París, y es literata y egresada de la Maestría interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de

¹² Danza Común surgió en 1992 gracias a la reunión de estudiantes de diferentes carreras en la Universidad Nacional de Colombia. A partir del año 2001, la Compañía se conformó como una institución independiente, bajo el nombre de “Fundación DANZA COMÚN, Danza Contemporánea de Colombia”, constituyendo un estudio propio Tomado de la página web: http://laplataforma.net/?parent_sec=210&pag=1373. Consultado el 3 de abril de 2015

Colombia. El proceso desarrollado en la compañía es particular, nunca ha tenido un único director/a, sino que ha habido procesos con maestros y maestras invitados, con diferentes directores/as y algunos con direcciones colectivas, como es el caso de la obra “Arrebato”. Según la reseña de la obra,

Arrebato es un experimento arriesgado que pone en relación tradición y contemporaneidad, a través de una puesta en escena que toma elementos de las artes plásticas, el performance, el teatro y la danza. El espectáculo reúne bailarines de danza contemporánea, bailarines de danza tradicional, músicos y cantadoras que realizan un recorrido por los paisajes, las anécdotas y los recuerdos de infancia. Este proceso ha sido la oportunidad para desarrollar varias inquietudes (...) con la interdisciplinariedad, la creación colectiva, la comunidad y el deseo de bailar a partir de experiencias corporales diversas. (Danza Común, s.f.)

“Arrebato” contó con la dirección colectiva de Bellaluz Gutiérrez, Margarita Roa, Sofía Mejía, Laura Franco, Zoitsa Noriega, Andrés Lagos, y Rodrigo Estrada, se invitó a bailarines, cantadoras y músicos de diferentes regiones del país para hacer parte del proceso creativo, como Pío Molina, de Barranquilla; Roland Fernando Sánchez, de Aguachica; Otilia Ramos, de Gamarra; Ninoska Salamandra, de Quibdó; y Jeyson Guerrero, de Lloró. Los contactos y la idea principal de crear esta obra surgieron de los procesos de formación de Danza Común en las regiones, de sus encuentros con otras corporalidades, otras formas de movimiento, tradiciones, cotidianidades diferentes, historias diversas de danza, cante, baile y música, que fueron gestando la temática de la propuesta.

La obra se configura por cuadros independientes que van contando la forma en que cada quien llegó a la danza o a la música y definió su trayecto de vida en ella. Si bien persisten elementos de la tradición, sobre todo en el caso de los bailarines, músicos y cantadoras, la obra tiene una visión contemporánea, que emplea herramientas como la voz, objetos e interacciones con ellos, y se plantea para ser realizada en un espacio no convencional¹³ donde el espectador debe transitar para ver

¹³ El espacio escénico que se conoce como convencional es el teatro a la italiana, en el que el escenario se sitúa frente a los espectadores, en un plano elevado. Este escenario cuenta con toda una estructura de tras escena que el

las diferentes escenas. La propuesta fue creada gracias a una Beca de Investigación-creación del Ministerio de Cultura en el año 2010.

Natalia Orozco, por su parte, estudió filosofía en la Universidad Javeriana y actualmente desarrolla una maestría en Psicoanálisis y cultura en la Universidad Nacional de Colombia. Es directora de la compañía de danza contemporánea Tercero Excluído y de la Asociación Alambique, co-fundadora, de Espacio Ambiental. Hace parte del grupo editorial y producción de la revista de danza el cuerpoEspín. Natalia inició su proceso de formación en el Ballet Tierra Colombiana haciendo folclor colombiano, jazz y ballet, más tarde conoció la danza contemporánea y comenzó a tomar talleres con diferentes maestros nacionales e internacionales. En el año 2010 ganó la Beca de Creación en Danza de la Orquesta Filarmónica de Bogotá para crear "Baldío", pieza que surge a partir de la exploración de la voz, del conflicto por la tierra, del habitar y de un gusto particular que su directora tenía por la música llanera desde que empezó a bailar folclor colombiano. Se entrecruzan, entonces, elementos de la tradición como los cantos de vaquería, música llanera y referencias a la tierra, a lo rural, campesino, aferrado a su territorio y el conflicto que surge ante el despojo de este por la guerra. La obra, configurada para un espacio convencional, tiene una narrativa fragmentada que va llevando al espectador por diferentes hilos de personajes. Aborda los cantos de vaquería y explora la sonoridad de la voz del llanero, sus integrantes cantan y hacen movimientos que rememoran algunos zapateos llaneros, pero el movimiento es principalmente construido desde la danza contemporánea y algunos elementos del teatro o acciones físicas concretas.

espectador no ve que incluyen las bambalinas, los camerinos, la tramoya, etc. En este sentido, un espacio no convencional plantea una lógica espacial diferente y una relación distinta con el espectador.

Reflexiones sobre los cruces de caminos

Abordar el análisis de una construcción socio cultural como las puestas en escena de la danza tradicional colombiana permite analizar cómo se inscriben las visiones, tensiones y supuestos de los actores que intervienen dentro de estas propuestas. (Desmond, 1994, pág. 38). En principio, en los discursos de los/las directores/as se puede observar una herencia del pensamiento moderno y su visión romántica de la tradición, que se entiende como un elemento que debe ser rescatado y mantenido y que hace parte importante de la configuración de la identidad colombiana.

La introducción de otros lenguajes por parte de Jacinto Jaramillo, Delia Zapata, y otros, quienes retomaron los bailes tradicionales para generar unas primeras puestas en escena y fueron los primeros en presentar este tipo de danzas dentro de un escenario, y las propuestas derivadas posteriormente (ballets folclóricos, fusiones con danza contemporánea, etc.) manifiestan la “tensión rural/urbano” (Desmond, 1994, pág. 47) transformando en mayor o en menor medida la estética, el movimiento y la formas en el espacio para hacerlas atractivas a un público urbano. De igual manera, se pone de manifiesto la necesidad de que estas danzas adquieran estatus, así “las formas de danza originadas en poblaciones no dominantes o de baja clase presentan una trayectoria de “movilidad hacia arriba” en las que las danzas son “refinadas”, “pulidas” y frecuentemente desexualizadas. (Desmond, 1994, pág. 39).

Las propuestas de la danza tradicional en Bogotá muestran la convivencia de “estilos tradicionales y contemporáneos que coexisten en la escena” (Desmond, 1994, pág. 54) donde la danza no solo se transmite y remodela, sino que altera los “léxicos del movimiento” (Desmond, 1994, pág. 46). En este sentido, la danza retiene trazas de su origen, pero es remodelada a través de cambios en el estilo de movimiento y a través de su representación por bailarines diferentes en diferentes contextos. (Desmond, 1994, pág. 44).

Una de las dificultades internas que se presenta en el subcampo gira en torno a la

claridad de las agrupaciones y directores en la presentación de propuestas, ya que muchos afirman que están haciendo danza tradicional autóctona como si estuvieran haciendo las danzas tal como se realizan en las comunidades de origen, sin embargo, el hecho de pensarlas para que sean vistas por un público implica una distancia estética y un diálogo que genera bilingüismo corporal. Muchas de estas puestas en escena generan una imagen “idealizada” o “mediada” por la visión del director o directora que la pone en escena, como una especie de imagen mediatizada que “aplana la complejidad de los estilos de danza (como una práctica social) en una “danza” (transportada como una serie de pasos para una música) removido de su contexto de origen y su comunidad de ejecución” (Desmond, 1994, pág. 50).

Otra parte importante de la tensión entre la tradición y la contemporaneidad dentro del subcampo de la danza tradicional en Bogotá se genera por la competencia interna para la consecución de recursos en el marco de los programas de convocatorias del Estado a nivel distrital, que dota de recursos económicos a los/las artistas para que puedan realizar sus proyectos escénicos, tema que se abordará en el capítulo siguiente.

Capítulo 3. Subvenciones del estado: programa distrital de estímulos.

La política trata del estar juntos y los unos con los otros de los diversos. Los hombres se organizan políticamente según determinadas comunidades esenciales en un caos absoluto, o a partir de un caos absoluto de las diferencias. (...) La política surge en el entre y se establece como relación.

(Arendt, H, 1997, p. 45 - 46)

Podemos afirmar de manera general que la *política* es una actividad que surge de las relaciones de los seres humanos y de la necesidad de tomar decisiones en conjunto. En este sentido, podríamos pensar en las políticas públicas como “una directriz de pensamiento que guía la acción” (Ortegón, 2008, pág. 17) en esa toma de decisiones.

La construcción de políticas públicas

La formulación, implementación y evaluación de las políticas públicas ha estado en manos de expertos (científicos, investigadores, políticos, entre otros) que deciden sobre la vida de la mayoría de las personas, definiendo cuáles son sus problemáticas y cuál es la mejor vía para solucionarlas. Esta tendencia tecnocrática (Torgenson, 1995) valida su funcionamiento en el conocimiento científico y en las técnicas que emplea.

El espíritu positivista se separa rigurosamente de especulaciones de la teología y metafísica enfrentando al mundo de manera objetiva, en manera de observar los hechos y determinar el orden de la naturaleza y la sociedad. El dominio del misterio y la ambigüedad será abandonado de manera de saber que podría

para específica y claramente (...) el conocimiento reemplaza la política (Torgerson, 1995, pág. 200).

Otra corriente presente en la construcción de políticas públicas es el neopositivismo, que intenta superar algunas limitaciones detectadas en el positivismo y considera fundamental la racionalidad en la toma de decisiones. Así, las políticas públicas se enmarcan en la tendencia positivista de las ciencias sociales, ligada a la observación de datos, gracias a los cuales “los sucesos podrían ser explicados con referencia a condiciones antecedentes y recíprocamente, los acontecimientos futuros serían susceptibles de ser predichos de manera confiable, lo cual permitiría el desarrollo de una tecnología social confiable” (Torgersen 1995, pág. 202). Esta tendencia genera soluciones estandarizadas, aplicables a diferentes contextos y que, en ocasiones no coinciden con problemáticas específicas.

La tercera corriente es la participación ciudadana, experiencia que permite reflexionar sobre “otras formas de hacer y pensar la política guardando una estrecha relación con el esquema *bottom up* (de abajo hacia arriba) caracterizado por la línea alternativa de mayor participación en las democracias, consistente en favorecer la participación de los grupos más directamente afectados por una política pública en vez de la población en general” (Cochrane y Valdez, 2009, pág. 46). En esta perspectiva, adquieren mucho valor quienes serán afectados por la implementación de la política pública, considerando además que pueden hacer un aporte fundamental para la comprensión de la problemática real que se desea intervenir, gracias a que la viven y la entienden desde adentro.

La participación ciudadana en la construcción de políticas públicas aparece de manera temprana con John Dewey en 1927 (Fischer, 2009), sin embargo, ha adquirido

fuerza en los últimos años en la vida política de algunos países.¹⁴ La participación ciudadana plantea un cuestionamiento en la relación entre el ciudadano, el experto y los gobernantes: ¿cuál es el papel que cada uno de estos actores debe tener frente a la construcción y toma de decisiones en la política pública? Para Fischer (2009), los ciudadanos deben tener un papel central en la toma de decisiones y los expertos deben consolidarse como facilitadores e incluso como educadores para que los ciudadanos participen de forma más efectiva y contando con la información de su propia experiencia, pero también con información y conocimiento científico.

Fischer (2009, pág. 245) resalta la importancia de las condiciones sociales subyacentes en los procesos de creación de deliberaciones participativas. Retoma el concepto de “gobernanza participativa” propuesto por Fung y Wright (citado en Fischer, 2009, pág. 245), que se centra en los factores materiales y de forma, y si bien reconoce su importancia y aporte para la generación de procesos de democracia deliberativa, afirma que hace falta una mayor atención a las particularidades socio culturales en el análisis. Permitir la participación, se argumenta, requiere una mayor atención a las condiciones sociales subyacentes necesarias para la deliberación participativa para trabajar. Fung y Wright consideran que el objetivo “es aprender cómo crear espacios en los que los ciudadanos pueden participar significativamente en la conformación de decisiones en conjunto con los actores estatales a través de formas duraderas de la práctica que avance a un gobierno más sensible” (citados en Fischer, 2009, pág. 245) ya que con frecuencia los problemas de participación son los espacios mismos y la configuración de las instituciones: “La comprensión de la dinámica de la participación requiere de una conceptualización más cualitativa y subjetiva del espacio. El espacio político, desde esta perspectiva, no sólo se llena con intereses contrapuestos, sino que

¹⁴ Dewey planteaba una respuesta al escrito publicado por Walter Lippman denominado “El público fantasma” en 1923, en el que afirmaba que los ciudadanos no son competentes para tomar decisiones y que es necesario que sean representados por expertos especializados, racionales e ilustrados. Dewey entrará a defender el papel del ciudadano diciendo que el público no es un fantasma sino que está eclipsado. Criticará la experticia afirmando que genera una lógica social que aleja al público de la toma de decisiones, permitiendo que los expertos gobiernen para sí mismos, o para un círculo reducido de la sociedad. El individuo para Dewey está ligado a un contexto y será necesaria su experiencia directa con ese contexto para decidir qué funciona o no.

se entiende como algo que se crea, se abre, y está formada por acuerdos sociales” (Fischer, 2009, pág. 248).

Las políticas culturales en Colombia

En el marco de estas perspectivas, las políticas públicas pueden ser definidas de manera diferente. En el marco de la tecnocracia y en una lógica de arriba hacia abajo, la política pública “es un programa de acción gubernamental en un sector de la sociedad o en un espacio geográfico” (Meny y Toening, citados en González, 2000, pág. 17). Sin embargo, en un marco de participación democrática, que responde a una lógica de abajo hacia arriba, pueden verse como “un `sistema de acción pública` que articula múltiples actores gubernamentales y sociales, así como acciones visibles y no visibles, decisiones y no decisiones, mediante un proceso que admite la posibilidad de la continuación, la interrupción, la terminación o el reclinamiento de tareas específicas concernientes a una singular ecuación: ***Problema + Política = Resultado + impacto*** (Meny y Toening citados en González, 2000, pág. 17). De esta manera, se involucra tanto a la institucionalidad como al ciudadano en una construcción conjunta y en una conjunción de procesos. Este “sistema de acción pública” trata de abordar un sinnúmero de problemáticas sociales y darle una posible respuesta a partir del engranaje de diferentes actores que se ven afectados.

Dentro de las políticas públicas locales, la cultura ha sido entendida dentro de dos lógicas diferenciadas: como las prácticas y manifestaciones artísticas, por un lado; y como la presencia de la diversidad cultural en la nación, ésta última reforzada por la Constitución del 91, que implicó una visión de cultura como objeto de la política pública. Producto de esta nueva visión, en 1997 se promulgó la Ley General de Cultura, que dio vida al Ministerio de Cultura, permitió el fortalecimiento de los sectores artísticos del país y definió las políticas culturales:

Las diversas definiciones de políticas culturales subrayan elementos comunes:

- Son intervenciones (movilizaciones)/Guías de acción
- Realizadas por el Estado, las instituciones civiles, entidades privadas y grupos comunitarios (diferentes actores políticos en conflicto)/ soporte institucional.
- Precisan de la participación democrática
- Responden a los requerimientos culturales de la población
- Buscan obtener el consenso/concertación para una transformación social/modernidades alternativas, como fuentes de procesos.
- Con el fin de contribuir al desarrollo cultural (el desarrollo de sus representaciones simbólicas)/ con fines de transformación. (Moreno (2013, pág. 5).

De acuerdo con Germán Rey (2010), las políticas culturales se han especializado en algunas áreas, que él clasifica de la siguiente manera:

- Las prácticas artísticas
Políticas de Artes
- El patrimonio y las memorias
Política para la gestión, protección y salvaguardia del patrimonio cultural
Política de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial
Política de museos
Política de archivos
Política de protección a la diversidad etnolingüística
Políticas de diversidad cultural
Política de turismo cultural
Sentidos, visualidades e industrias culturales
Política de lectura y bibliotecas
Política de comunicación/cultura
Política de cultura digital
Política cinematográfica
Política para el emprendimiento y las industrias culturales
- La promoción de la cultura
Política de concertación
Política de estímulos
Política de infraestructura cultural
- La escena internacional y de cooperación
Política de gestión internacional de la cultura
- Las regiones y lo local
Política de casas de cultura

Siguiendo a García Canclini (2001), se pueden observar diferentes paradigmas políticos que han configurado las políticas culturales en Colombia, enfocando la forma como se ha abordado la relación con las prácticas culturales consideradas como

folclóricas o tradicionales. En este sentido, podemos identificar un primer paradigma que estaría cercano a lo que García Canclini (2001) denomina “tradicionalismo patrimonialista” (pág. 30), y que tiene las siguientes características:

Su política cultural consiste en la preservación del patrimonio folclórico, concebido como archivo osificado y apolítico. (...) Ya sea como folclor predominante rural o urbano, tales tendencias coinciden al pretender encontrar la cultura nacional en algún origen quimérico de nuestro ser en la tierra, en la sangre o en “virtudes” del pasado desprendidas de lo procesos sociales que las engendraron y la siguieron transformando.

En este paradigma podemos ubicar, por ejemplo, la configuración del Patronato de Artes y Ciencias en 1963, bajo el gobierno de Guillermo León Valencia.¹⁵

Por otro lado, hay otro paradigma que incide en las acciones de la política cultural local, el de “democratización cultural” (García Canclini, 2001, pág. 46). Si bien en los primeros periodos de políticas culturales (Bravo et al, 1993) se democratizó la alta cultura, se ha ido imponiendo la democratización de otro tipo de manifestaciones culturales, así como su circulación y fomento.

Finalmente, otro de los paradigmas que ha funcionado localmente es lo que García Canclini (2001) denomina “democracia participativa” o “democracia sociocultural”, definida como “el proyecto de movimientos y grupos alternativos” (pág. 52). En efecto, las comunidades indígenas y afrocolombianas, entre otras, crecido en capacidad de organización, aunque continúan dependiendo del apoyo estatal para el desarrollo de sus proyectos culturales.

¹⁵ El Patronato “tiene por objetivo adelantar investigaciones y desarrollar programas, en el campo de las artes y las ciencias, que permitan afianzar la identidad nacional” y, a través de la Fundación Joaquín Piñeros Corpas, investiga específicamente sobre el folclor nacional. La visión del Patronato está dirigida a promover y defender el folclor ante la amenaza de los procesos de globalización y los *mass media*, buscando al preservación de lo autóctono, de tal manera, realiza el levantamiento de inventarios de las tradiciones nacionales, su rescate, divulgación y análisis (Rubio, 2014). Entre 1965 y 1990 se publicaron compendios y manuales de folclor nacional que recogían aspectos de lo folclórico en las regiones, incluida la danza.

Es importante resaltar que estos paradigmas se superponen, conviven y generan diferentes dinámicas en el campo cultural y particularmente en el campo de la danza, como veremos más adelante. Una vez identificados, es fundamental conocer las políticas que afectan de manera directa o indirecta los procesos de creación, circulación, formación e investigación en el campo de la danza a nivel nacional y distrital.

Políticas culturales distritales

Las políticas culturales toman forma con el establecimiento de leyes que permiten su ordenamiento, financiación y aplicación. Entre las leyes de mayor impacto en los procesos de danza en la ciudad, están la Ley General de Cultura, el Plan Decenal de Cultura para Bogotá, las Políticas Culturales Distritales 2014 – 2016, el Plan Decenal de Cultura para Bogotá 2012-2021 y una serie de decretos especiales.

La Ley General de Cultura Ley 397 de 1997 tiene como objetivo la fundamentación, contextualización, regulación y ordenamientos de los propósitos del estado nacional frente a la conservación, desarrollo, estímulo, promoción y circulación de los bienes culturales de la Nación y dictamina los antecedentes desde los cuales se debe partir para el diseño de las acciones políticas culturales en los departamentos y ciudades del país

En referencia a la danza encontramos que algunas de las líneas de acción que más tienen incidencia son:

De los estímulos. El Estado, a través del Ministerio de Cultura y las entidades territoriales, establecerá estímulos especiales y promocionará la creación, la actividad artística y cultural, la investigación y el fortalecimiento de las expresiones culturales. Para tal efecto establecerá, entre otros programas, bolsas de trabajo, becas, premios anuales, concursos, festivales, talleres de formación artística, apoyo a personas y grupos dedicados a actividades culturales, ferias, exposiciones, unidades móviles de divulgación cultural, y otorgará incentivos y créditos especiales para artistas sobresalientes, así como para integrantes de las comunidades locales en el campo de la creación, la

ejecución, la experimentación, la formación y la investigación a nivel individual y colectivo en cada una de las siguientes expresiones culturales como las artes escénicas” (Artículo 18- Ley 397 de 1997).

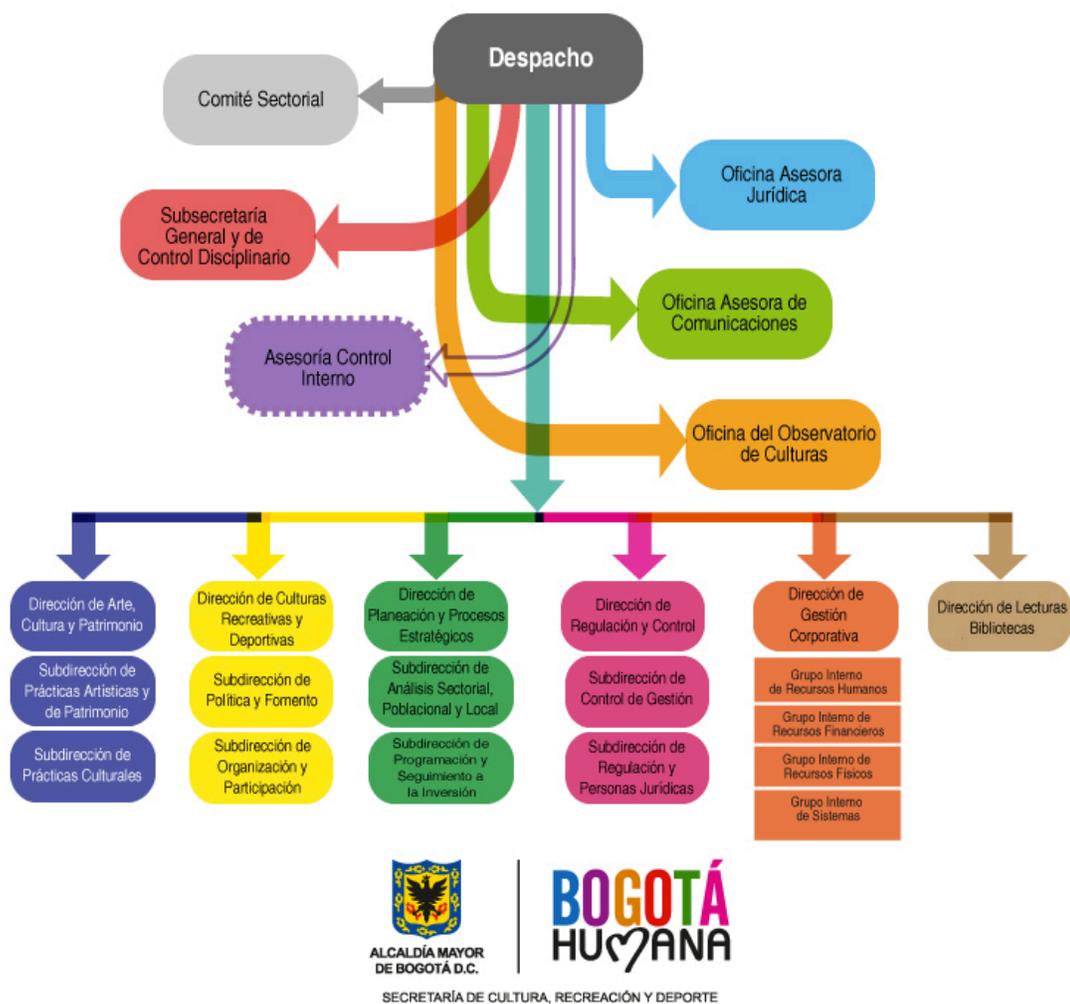
El Plan Decenal de Cultura para Bogotá 2012 - 2021 se propone como “un instrumento de planificación de mediano y largo plazo que permita orientar las acciones del conjunto de instituciones del sector y de los agentes del campo de la cultura en el Distrito”. (Plan Decenal de Cultura, 2011, pág. 15) El plan está organizado en tres subcampos: “–Prácticas Culturales, Artes y Patrimonio Cultural – y diez ejes estratégicos transversales –participación, organización, fomento, regulación, desarrollo cultural territorial, comunicación e información para el conocimiento, fortalecimiento institucional, regulación, productividad y competitividad y la internacionalización de la Cultura–”. (Plan Decenal de Cultura, 2011, pág. 19)

En este marco se ubican las Políticas Culturales Distritales 2004 – 2016, que buscan

el reconocimiento del papel de la cultura como sustrato de la vida social e impone la necesidad de formular políticas culturales que fortalezcan, consoliden y fomenten las maneras como la cultura transforma la vida de la ciudad y de sus habitantes, al propiciar modos de vida, agendas políticas, prácticas económicas y expresiones culturales, artísticas y de patrimonio mediante las cuales los bogotanos y bogotanas (asociados en torno a asuntos de clase, género, etnia y sexualidad, entre otros) luchan por transformar su entorno económico, social y político (Políticas Culturales Distritales 2004 – 2016, 2005, pág. 29).

La Secretaria Distrital de Cultura Recreación y Deporte cuenta con dos direcciones que agrupan las dos principales dimensiones de su misión: 1) la Dirección de Arte, Cultura y Patrimonio y 2) la Dirección de Cultura Recreativas y Deportivas. Dentro de la primera dirección se encuentran la Subdirección de Prácticas Artísticas y de Patrimonio y la Subdirección de Prácticas Culturales (Ver imagen 1).

Imagen 1. Organigrama. Secretaría Distrital Cultura Recreación y Deporte.



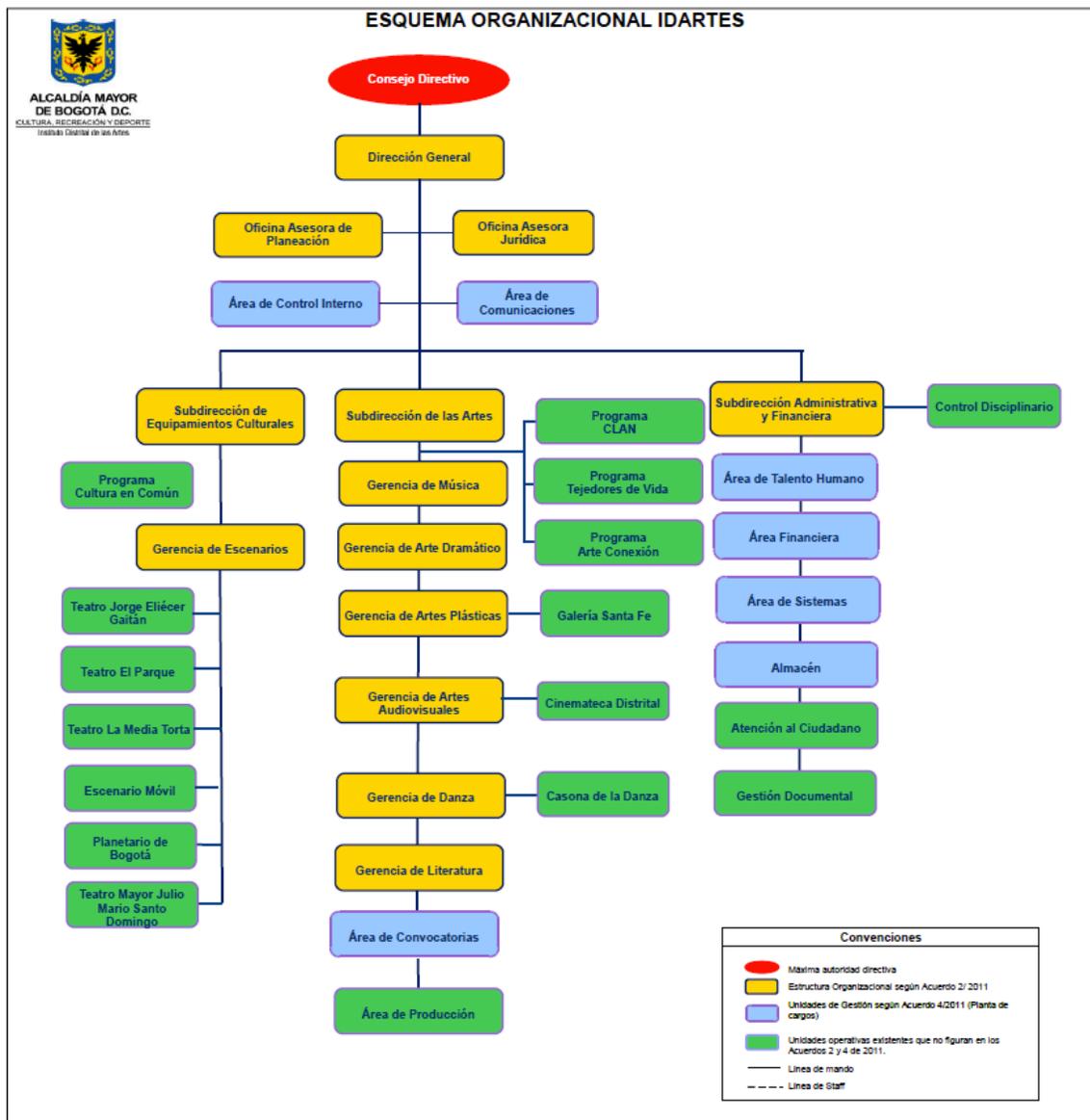
Fuente: SCRD, s.f.

La Subdirección de Prácticas Culturales genera espacios para el apoyo y fomento a las manifestaciones y prácticas de los diferentes grupos etarios (infancia, juventud, adultez, personas mayores), sociales (mujeres, población LGBTI, personas con discapacidad, comunidades rurales y campesinas, artesanos) y étnicos (pueblos y comunidades indígenas, comunidades negras o afrocolombianas, comunidad raizal, pueblo Rom o Gitano).

Por otro lado, la Subdirección de Prácticas Artísticas y de Patrimonio agrupa entidades encargadas de generar los programas y proyectos que abarcan el campo de

las artes y el campo del patrimonio. En el área de patrimonio se encuentra el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (Idpc) que “gestiona y participa en la protección del patrimonio cultural del Distrito Capital, mediante la ejecución de políticas, planes y proyectos con el propósito de recuperarlo, preservarlo y darle sostén, para afianzar el sentido de pertenencia por la ciudad” (Idpc, s.f.).

Imagen 2. Esquema organizacional de Idartes



Fuente: Idartes, s.f.

Por otro lado, el Instituto Distrital de las Artes – IDARTES se enfoca en “la ejecución de políticas, planes, programas y proyectos para el ejercicio efectivo de los derechos culturales de los habitantes del Distrito Capital, en lo relacionado con la formación, creación, investigación, circulación y apropiación de las áreas artísticas de literatura, artes plásticas, artes audiovisuales, arte dramático, danza y música, a excepción de la música sinfónica, académica y el canto lírico” (Idartes, s.f.).

Dentro del IDARTES encontramos la Subdirección de las Artes (ver imagen 2), que se divide a su vez en gerencias que se encargan de los planes, proyectos y programas para cada una de las artes mencionadas en su objeto. De igual manera, cada gerencia lidera los procesos de participación de los agentes del sector quienes a través del Sistema Distrital de Cultura participan de los procesos de concertación donde se define la inversión y en qué proyectos se destinarán los recursos del año en curso.

En este marco, la Gerencia de Danza del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES es el área encargada de gestionar y llevar a cabo “la formulación, ejecución y evaluación de los planes, programas y proyectos para el fomento y apropiación de la danza en Bogotá. Ello con el fin de consolidar el quehacer de esta práctica artística” (Idartes, s.f.).

Política de estímulos

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

Los programas de estímulos son promovidos por el Ministerio de Cultura, la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte y el Instituto Distrital de las Artes, cada cual con autonomía para elaborar los lineamientos de participación y asignación de los recursos. Cada entidad configura una serie de estímulos que se ofrecen cada año (generalmente durante el primer semestre), para ser ejecutados durante el segundo. Los ciudadanos pueden acceder a estos estímulos acreditando su trayectoria en el campo y presentando una propuesta bajo los parámetros solicitados, que en muchos casos, establece un número de participantes, condiciones técnicas y de producción, a veces, se da el escenario de circulación del producto creativo y en ocasiones especiales se determina algún tipo de tema. A nivel distrital, las convocatorias que integran el Programa Distrital de Estímulos están enfocadas al desarrollo de dimensiones particulares.

Figura 3. Dimensiones del campo cultural

Arte	Prácticas culturales	Patrimonio
<p>Formación: prácticas educativas que apuntan a la formación de profesionales y públicos en las distintas dimensiones del campo artístico. Las prácticas educativas pueden ser formales, informales y no formales.</p>	<p>Agenciamiento: acciones o intervenciones que promueven la garantía de condiciones para la realización efectiva de la práctica cultural.</p>	<p>Formación: procesos formativos en todas las dimensiones del subcampo, dirigidos a la ciudadanía y a profesionales, en modalidades como la educación formal, para el trabajo y el desarrollo humano e informal, de acuerdo con lo establecido en la legislación nacional sobre educación.</p>
<p>Investigación: prácticas con las que se documentan y analizan las distintas dimensiones del campo artístico. Incluye los procesos de producción de información y conocimiento, la crítica de arte y el periodismo cultural.</p>	<p>Transmisión: prácticas de intercambio, transferencia y reelaboración de conocimientos. Incluye experiencias, habilidades que ocurren entre las diversas colectividades que integran la ciudadanía y dentro de ellas.</p>	<p>Investigación: producción de conocimientos e información sobre las distintas prácticas que conforman el subcampo y sobre las relaciones entre el patrimonio y las prácticas culturales y artísticas, y con los sectores de la sociedad con los que interactúa.</p>
<p>Creación: prácticas que apuntan a la realización de procesos y productos artísticos, culturales y del patrimonio. Usualmente se agrupan en disciplinas artísticas como arte dramático, danza, música, literatura, audiovisuales y artes plásticas y visuales. Se incorporan aquí también expresiones culturales de</p>	<p>Visibilización: divulgación y posicionamiento de las prácticas culturales en el espacio de lo público, para el reconocimiento y valoración de la diversidad cultural.</p>	<p>Protección y salvaguardia: prácticas para conservar los valores o cualidades del patrimonio material, así como para prevenir, detener o mitigar las amenazas que lo ponen en riesgo de permanecer en condiciones adecuadas, como pueden ser los desastres naturales, los conflictos armados o la poca conciencia de</p>

sectores sociales.		los ciudadanos sobre su importancia. Incorpora también las prácticas de salvaguardia del patrimonio inmaterial que buscan preservarlo y detener los factores que lo vuelven vulnerable, ante los retos que pueden provenir, entre otros, del turismo y la globalización.
Circulación: prácticas que ponen en escena pública los procesos y proyectos del campo artístico. Se incluyen las industrias culturales, los productores, agentes y todos aquellos profesionales dedicados a facilitar la relación entre la formación, la investigación y la creación, con la apropiación.	Investigación: prácticas que documentan y analizan las distintas dimensiones del subcampo para producir conocimiento sobre este.	Circulación: prácticas que sitúan de manera intencionada el patrimonio en lo público. En el caso del patrimonio cultural, lo que entra en circulación son los bienes culturales y las manifestaciones inmateriales, además de los servicios en torno a ellos. La circulación busca activar el patrimonio y para lograrlo reconoce los conocimientos aportados por las investigaciones, los aprendizajes de agentes como los profesionales y gestores culturales, y las prácticas para su protección y salvaguardia.
Apropiación: prácticas de apreciación, resignificación, uso y transformación de los productos y procesos artísticos por los sectores y grupos sociales.	Apropiación: prácticas que aportan a la construcción de la ciudadanía cultural y transformación de imaginarios.	Apropiación: prácticas en las que cada persona no sólo conoce los significados que se difunden a través de su circulación, sino que reelabora y crea nuevos símbolos según su propia subjetividad y la de los otros, generando nuevas relaciones de sentido.

Fuente: Idartes, 2015a

En estas dimensiones se crean convocatorias o concursos que pueden funcionar bajo las siguientes modalidades: Becas, Premios, Residencias y Concursos. Se priorizan ciertas dimensiones por sector de acuerdo a diagnósticos realizados por la entidad, a espacios de concertación que se abren con los sectores o respondiendo a directrices de políticas más amplias como el Plan de Desarrollo de cada Alcaldía.

El Programa Distrital de Estímulos contempla las siguientes modalidades:

- Beca: entrega de un estímulo para el desarrollo de una propuesta.
- Premio: estímulo otorgado a una propuesta meritoria ya realizada, inédita o conocida, o a la trayectoria de un agente del sector.

- Residencia: periodo de trabajo en un lugar específico o espacio de residencia para llevar a cabo una propuesta. La residencia exige un plan de trabajo que promueva el intercambio de experiencias, interacción con pares de la escena local y la socialización del proceso o resultado de la propuesta.
- Pasantía: práctica que realiza un estudiante o agente del sector para adquirir experiencia y poner en ejercicio sus conocimientos y facultades relacionadas con el arte, la cultura, el patrimonio, el deporte y la recreación, que es socializada en diferentes espacios con el fin de apoyar la labor institucional del lugar en donde se desarrolla la práctica. Los lugares para llevar a cabo la pasantía pueden ser los definidos por la entidad o los propuestos por el concursante de acuerdo con los términos del concurso.
- Jurados: expertos de reconocida trayectoria e idoneidad, quienes en calidad de jurados, evaluarán y seleccionarán las mejores propuestas en cada concurso del Programa Distrital de Estímulos. Para tal fin se creó el Banco Sectorial de Hojas de Vida para la selección de jurados como espacio de participación e inclusión que responde a la intención de destacar el conocimiento y la práctica de los agentes del arte, la cultura, el patrimonio, la recreación y el deporte. (Idartes, 2015)

De aquí emergen tres enfoques de estímulos: por un lado, los que se centran en apoyar la solución de necesidades de grupos poblacionales específicos (éticos, etarios, sociales, entre otros) a partir de convocatorias que permiten el agenciamiento, transmisión, visibilización, investigación y apropiación de estas prácticas culturales; por otro lado, los que se enfocan en la formación, investigación, protección, salvaguardia, circulación y apropiación de elementos patrimoniales; y finalmente, los que centran en la formación, creación, investigación, circulación y apropiación de las prácticas artísticas. Estas concepciones de lo cultural y la fuerte diferenciación nos hace pensar: ¿qué se considera una práctica cultural?, ¿qué se considera patrimonio?, ¿qué se considera arte?

Según el glosario que presenta la Secretaría Distrital de Cultura Recreación y Deporte en su página web, las prácticas culturales son:

aquellas acciones que movilizan saberes, valores, imaginarios, hábitos y actitudes de carácter colectivo en el espacio de lo público, que construyen comunidad, significado identitario y contenido simbólico compartido. Se trata de ejercicios de ciudadanía cuyos ejes son la identidad cultural y el reconocimiento

y despliegue de la alteridad en condiciones de inclusión, equidad y democracia, como parte integrante y transformadora de un territorio cultural predominante urbano, caracterizado por dinámicas culturales homogenizantes en el marco de una sociedad globalizada. (página web Secretaria Distrital de Cultura Recreación y Deportes).

El Instituto Distrital de Patrimonio no plantea una definición propia de patrimonio, sin embargo, hace referencia a las definiciones de UNESCO de patrimonio cultural (material e inmaterial o tangible e intangible) y natural. El patrimonio cultural está conformado por los bienes materiales, las construcciones, monumentos y lugares que configuran una relación de representatividad identitaria, visión que UNESCO ha propuesto ampliar al incluir elementos inmateriales:

1. Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.
2. El “patrimonio cultural inmaterial”, según se define en el párrafo 1 supra, se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes:
 - a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial;
 - b) artes del espectáculo;
 - c) usos sociales, rituales y actos festivos;
 - d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;
 - e) técnicas artesanales tradicionales.

A partir de esta amplia definición de patrimonio cultural inmaterial, podría pensarse que casi toda la cultura de un pueblo cabe allí. Sin embargo, Arévalo (2004) afirma que:

Patrimonio no debe confundirse con cultura. Todo lo que se aprende y transmite socialmente es cultura, pero no patrimonio. Los bienes patrimoniales constituyen

una selección de los bienes culturales. De tal manera el patrimonio está compuesto por los elementos y las expresiones más relevantes y significativas culturalmente. El patrimonio, entonces, remite a símbolos y representaciones, a los “lugares de la memoria”, es decir, a la identidad. Desde este punto de vista el patrimonio posee un valor étnico y simbólico, pues constituye la expresión de la identidad de un pueblo, sus formas de vida. Las señas y los rasgos identificatorios, que unen al interior del grupo y marcan la diferencia frente al exterior, configuran el patrimonio.

El Patronato de Artes y Ciencias (Rubio, 2014) propone también una equivalencia entre folclor y patrimonio, entendiendo que ambos deben ser rescatados, preservados y salvaguardados. En este sentido, podríamos entender que, efectivamente, las tradiciones incluyen un acervo más amplio y que el folclor y el patrimonio es una parte seleccionada del conjunto de tradiciones de un pueblo.

Las prácticas artísticas no son definidas explícitamente, sin embargo, teniendo en cuenta la forma como se estructuran las convocatorias, podrían entenderse como “todas aquellas acciones materiales que aplica el artista y esto, no sólo sugiere las técnicas o medios que un artista usa para crear obras de arte, como pinturas, dibujos, esculturas, etc. sino que también, llegar a conceptualizar o a utilizar estrategias formales o no formales, mediante el cual el artista o el ser sensible hace obras de arte” (Orsini, 2011, pág. 3).

Existe una delgada línea que delimita los objetos (prácticas culturales, patrimonio, prácticas artísticas), sin embargo, esta diferenciación guarda en el trasfondo una separación dicotómica básica: arte/artesanía (Escobar, 1986; Herrero, 2010). Para Escobar (1986) el modelo universal de arte “(aceptado, propuesto y/o impuesto) es el correspondiente al producido en Europa en un periodo históricamente muy breve (siglos XVI al XX)” (pág. 41), que genera una “extrapolación de la dicotomía forma/contenido (...) las creaciones *folclóricas* no alcanzan a ser artísticas (...) Las artes ‘mayores’ poseen una belleza pura, autónoma y autosuficiente, fruible en sí, mientras que las ‘aplicadas’ o ‘menores’ dependen de otros valores y condiciones y

carecen de formas que puedan ser valoradas aisladamente” (págs. 46, 50). De acuerdo con Escobar (1986) “El concepto ilustrado de arte resulta estrecho e insuficiente precisamente porque se basa en un reduccionismo: se identifica con un producto histórico determinado y deja de lado objetos y hechos de la cultura popular que, por haber sido creados en otras condiciones, tienen cualidades y posibilidades diferentes (pág. 80).

Para el campo de la danza, el ballet fue, durante siglos, el único arte del cuerpo aceptado. Las manifestaciones del pueblo y de los campesinos no eran arte sino artesanía, es decir, folclor por lo que constituía un tipo de producción cultural que debía ser atendida, registrada y conservada por folclorólogos. La introducción de elementos del ballet y otros lenguajes contemporáneos en las puestas en escena de la danza tradicional colombiana pretende elevar el carácter de estas prácticas y llevarlas al status de arte. En el caso de las convocatorias distritales de estímulos las puestas en escena de la danza tradicional son consideradas prácticas artísticas.

Convocatorias para la danza tradicional.

La investigación se centra principalmente en las dimensiones de creación y circulación del subcampo de la danza tradicional colombiana, por lo que a continuación se presentan dos espacios de convocatoria que están relacionados con estas dimensiones y en los que se pone de manifiesto la tensión entre las propuestas con tendencia tradicionalista y las tendencias más contemporáneas que hacen fusión de lenguajes.

Premio Danza de Tradición y Proyección Folclórica

La Gerencia de Danza de Idartes reserva un espacio para la danza tradicional y otro abierto a todos los géneros de danza, dando prelación en las convocatorias del 2015 a la danza tradicional. Por un lado, se encuentra el Premio Danza de Tradición y Proyección Folclórica Colombiana, “para destacar las mejores propuestas distritales de

danza folclórica colombiana, tanto de tradición como de proyección, realizadas por jóvenes y adultos. Se busca reconocer y premiar a aquellas agrupaciones que trabajan por la apropiación, re - interpretación, transmisión y memoria de la tradición dancística de nuestro país” (Idartes, 2015).

El concurso se ha desarrollado de manera más o menos continua desde 2002 (Martínez, 2005), si bien ha tenido modificaciones en los requisitos que solicita, en la cantidad de participantes, entre otras formalidades. En 2015 se convocó a “compañías, grupos o colectivos de danza tradicional y de proyección que con sus propuestas den cuenta de una mirada sobre la tradición dancística colombiana” (Idartes, 2015). Este concurso da un estímulo a una propuesta escénica ya creada por la agrupación a partir de sus propios recursos, o con recursos de algún otro estímulo del portafolio y está enfocado en la circulación de dichas propuestas en diferentes espacios de la ciudad.

Las propuestas deben tener como mínimo 8 integrantes en escena, condición que se impone bajo la noción de que la mayoría de las propuestas de la danza tradicional en Bogotá cuenta con una gran cantidad de intérpretes en escena y que no es lo mismo un premio de 8 millones de pesos para 20 personas que para 4, por ejemplo. De igual manera, se solicita un tiempo limitado (entre 15 y 20 minutos), la mayoría de las propuestas escénicas de la danza tradicional en Bogotá se configuran como la recopilación de diferentes danzas de una misma región o como mosaicos de diferentes regiones, generalmente, no cuentan con un hilo dramático que las una y las transiciones entre una danza y otra, casi siempre se marca por la entrada y salida de los bailarines, cambios de vestuarios y cambio de música. Los criterios de evaluación valoran lo coreográfico, la calidad interpretativa de los bailarines, la relación música – danza y el manejo del vestuario y de los elementos escénicos propuestos.

Las propuestas son valoradas por una terna de jurados, generalmente uno seleccionado distrital, otro invitado nacional y otro invitado internacional o nacional. Se

realizan audiciones en las que se presentan las propuestas escénicas de donde se seleccionan las agrupaciones ganadoras. Estas reciben el estímulo económico y deben presentarse en diferentes escenarios de la ciudad, programados por quien convoca el concurso. Estas presentaciones ocurren por lo general en el marco de un festival, que incluye además un componente formativo con directores/as invitados/as que dictan talleres de corta duración.¹⁶

Beca de creación en danza

La Beca de Creación es un estímulo que se le entrega a un proyecto escrito para hacer la producción general de una propuesta escénica nueva. La convocatoria está abierta a todos los géneros (danza tradicional, danza contemporánea, ballet, salsa, danza del mundo, danza urbana, entre otros, así como fusiones e intervenciones). El concurso exige la presentación de un texto escrito que describa, justifique y desglose la propuesta de creación, de manera similar a un anteproyecto de investigación. Este proyecto es leído y evaluado por tres jurados que seleccionan a los ganadores. Desde hace dos años, se ha implementado una entrevista con el jurado previa a la toma de decisión definitiva.

Uno de los principales inconvenientes de este tipo de convocatoria, según las entrevistas con directores/as, es que se requieren habilidades teóricas, así como una sustentación escrita que permita visualizar cómo se desarrollará el proyecto. De igual manera, este tipo de concurso ha privilegiado la configuración de propuestas escénicas que se asimilen a una obra de teatro, es decir, que tengan una duración de entre 30 minutos y una hora, por lo menos y que tenga una cierta dramaturgia interna que permita leer una temática central. En este punto es importante recordar que la danza tradicional o folclórica se ha configurado escénicamente como una serie de danzas con

¹⁶ En 2011 no hubo convocatoria para el premio de danza tradicional y proyección folclórica, siendo reemplazada por la de circulación (solo para ese género y danza del mundo), y sólo se presentaron cuatro propuestas de las que se premió a tres. El gremio de la danza tradicional solicitó a IDARTES volver a realizar el Concurso Festival. La convocatoria de circulación nacional o internacional se continuó realizando y es abierta para todos los géneros.

dramaturgias autocontenidas con una duración máxima de cinco minutos cuya hilación estaba basada más en estampas regionales o mosaicos de danzas de diferentes regiones. Por lo tanto, las piezas escénicas con dramaturgias largas y que giren en torno a una temática se han desarrollado más recientemente y no son el común denominador de la danza tradicional en Bogotá. Adicionalmente, muchas de las becas de creación de los últimos cinco años pertenecen al género de danza contemporánea. En general, pero sobre todo en las mesas sectoriales de danza tradicional, se ha señalado este hecho como una forma de desigualdad, motivo por el cual surgieron restricciones en ciertas convocatorias con el fin de favorecer a otros géneros.¹⁷

¿Creación en danza tradicional?

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

¹⁷ En 2015 no se mencionan géneros ni restricciones particulares y se manifestó que “La Beca de Creación en danza es un estímulo a la creación coreográfica en cualquier género de danza, tenga en cuenta que en su propuesta puede, incluso, mezclar diferentes géneros”. (Idartes, 2015)

En esta lógica, se plantea que “la creación comprende las prácticas que apuntan a la realización de procesos, productos, obras, hechos o expresiones que a través del pensamiento estético y poético reflejan y generan nuevas formas de percibir, entender, experimentar, criticar y alterar las realidades” (Plan Decenal de Cultura, 2011, pág. 77). Así, las convocatorias mismas estarían pensadas solamente para quienes hacen creación y no innovación, lo que se convierte en otro elemento de la tensión entre la tradición y la contemporaneidad, ya que se direcciona y privilegia a un cierto tipo de formato estético y creativo, que se aleja del que se venía manejando en las prácticas artísticas del subcampo.

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

Capítulo 4. Políticas y prácticas: relaciones

Relaciones entre las convocatorias de la política de estímulos y los agentes de las prácticas artísticas de la danza tradicional colombiana

En los capítulos anteriores hemos analizado las prácticas artísticas y las políticas culturales, particularmente la política distrital de estímulos, como elementos que hacen parte del subcampo de la danza tradicional colombiana. El presente capítulo analiza las relaciones prácticas artísticas – política de estímulos reconociendo que se establece una influencia de arriba hacia abajo y diferentes espacios para la influencia de abajo hacia arriba. En este sentido, se muestra que, si bien las políticas de financiación pueden generar la preferencia por una tendencia específica de creación dentro de las tendencias de puesta en escena de la danza tradicional colombiana, no necesariamente las determinan (Desmond, 1994, pág. 54), los directores/as encuentran formas de mantener su estética o preferencias “jugando” dentro los términos de las convocatorias.

En esta primera parte analizaremos cómo las políticas generan una presión de arriba hacia abajo sobre las prácticas artísticas, proceso que puede darse por diferentes vías – por la introducción deliberada de una estética o técnica o por la forma en que se configuran los espacios de financiación del arte y la cultura desde la institucionalidad. Desmond (1994), por ejemplo, analiza cómo el ballet en China “representa un caso en el que el cambio en una forma de producción cultural ocurre en gran parte de arriba hacia abajo, es decir, como una decisión del nivel gubernamental” (pág. 51). El ballet fue introducido por el Estado durante la Revolución Cultural (1954) y se especula que pudo ser resultado de la búsqueda de formas de arte que estuvieran acordes con la idea de cambio radical propia de la revolución (pág. 52). De esta

manera, China apropió la técnica y el lenguaje del ballet de la Unión Soviética, pero imprimiéndole sus propias narrativas y fusionándolo con sus lenguajes de movimiento tradicionales, de acuerdo también a su función revolucionaria (pág. 52). En este caso se introduce una técnica específica desde la institucionalidad y se apropia y se transforma por las prácticas artísticas locales.

Por su parte, Katz (2013) muestra cómo las condiciones de la política cultural de financiación de las prácticas artísticas afectan la danza en Brasil. Los artistas deben presentar proyectos escritos que planteen y expliquen su idea de creación para que la empresa privada destine recursos económicos que permitan la realización de la propuesta artística; el problema es el modelo que siguen estos proyectos es el utilizado en la presentación de proyectos de investigación académica, es decir, se trata de modelos que no son artísticos y responden a otras lógicas. De acuerdo con Katz (2013) estas condiciones de producción de la danza están haciendo que la creación artística dependa de proyectos redactados en términos académicos, que exigen, por ejemplo, unos objetivos que pueden no ser claros y diferenciados en términos artísticos y que, en muchos casos, se requiere del proceso de creación mismo para poder concretarlos y hacerlos evidentes. Además, se requieren informes que justifiquen lo sucedido en el proceso de creación, no en términos artísticos, sino en función de indicadores, alcances y cifras.

El panorama en Colombia se acerca un poco a esta realidad, aunque los entes financiadores no se encuentran en la empresa privada, sino en las instituciones gubernamentales. Si bien se exige la presentación de proyectos escritos para la consecución de recursos, los términos en que deben ser escritos no corresponden exactamente a lógicas académicas gracias a que algunos funcionarios han hecho esfuerzos por generar mayor cercanía en la comunicación entre artistas y políticas de financiación. Esto se debe en gran parte a que las áreas de danza a nivel nacional en el Ministerio de Cultura y a nivel distrital en el actual Instituto Distrital de las Artes – IDARTES han estado a cargo, en los últimos años, de personas que vienen del sector, es decir, que han sido o siguen siendo bailarines/as. Una diferencia importante con

Brasil es que los proyectos son presentados a funcionarios/as del Estado que han construido una infraestructura administrativa para tal fin y no a particulares, con lo que se pretende lograr una democratización del acceso a los recursos económicos. Ángela Beltrán (área de Danza del Ministerio de Cultura) es la encargada de liderar la formulación de las diferentes convocatorias para el sector que se ofrecen desde esta entidad. Beltrán (2013) afirma que se han hecho esfuerzos significativos para trabajar directamente desde el sector para construir los proyectos, se ha dejado de hablar de géneros (danza contemporánea, danza tradicional, danza urbana, etc.) y se ha comenzado a hablar de líneas de investigación – creación (relación danza y tecnología, exploración de un lenguaje, fusión de lenguajes, entre otros). Sin embargo, afirma que “aún nos quedamos cortos en las definiciones” (Beltrán, 2013). En este sentido, es importante señalar la centralidad de la forma como son construidas las convocatorias, los documentos que se exigen a la persona natural o jurídica, lo que solicitan y qué tipo de discursos o proyectos son los que finalmente reciben los estímulos. Todo esto va creando filtros que dejan fuera ciertos actores, y se potencializan dinámicas propias de la “ciudad letrada” (Rama, 1998), ya que el acceso a los recursos para la financiación de proyectos artísticos en danza depende en gran medida de la capacidad de argumentación escritural de los agentes del sector, y como lo muestra Melo (1991), la escolaridad en el país ha estado enfocada hacia la producción y el conocimiento tecnológico pero las habilidades de desarrollo de pensamiento científico y crítico fueron mantenidas al margen (pág. 9).

De igual manera, la distancia entre lo rural y urbano en el ámbito educativo limita la posibilidad de quienes no han accedido a procesos de formación superiores, vienen de regiones o se han enfocado más al desarrollo de la parte práctica de la danza, ya que no cuentan con un manejo adecuado de la formulación de proyectos escritos. Si bien se hacen esfuerzos y se trata de pensar las convocatorias en función de lo que el proceso artístico requiere y entendiendo que puede modificarse durante el desarrollo

de la propuesta, aún se exige que se presenten propuestas escritas, lo que exige fluidez y claridad en lo escritural.

Toledo (comunicación personal, 12 de enero de 2014) muestra la dificultad de presentar proyectos en textos escritos con lógicas académicas:

yo creo que son convocatorias textuales (...) los textos aguantan todo, pero el texto no habla de un proceso (...) otro gran factor es (...) la diferencia argumentativa que existen entre las disciplinas, no es la misma forma en la que escribe una persona de folclor que la que escribe una persona danza contemporánea y en la danza urbana y, de alguna manera u otra, pues poco a poco se van generando tendencias y perfiles de influencia donde la mejor forma de escribir sería la académica que digamos está mucho más cerca de los contemporáneos, entonces sino se escribe así el proyecto está mal escrito pero ¿realmente está mal escrito? O es la forma y estructura con la que se está presentando.

Barrera (2012) es un ejemplo de quienes se dedican a la danza tradicional desde la parte práctica y contextual, pero que tienen dificultades para construir discursos académicos, por lo que se mantienen alejados y prefieren no participar en las convocatorias:

no se trata con respeto a la gente que atiende a la iniciativa (...) consideramos que no hay como la igualdad (...) porque repito, el que tiene más saliva come más harina y entonces allí si tú tienes buen bla bla y tienes parlamento de abogado te va mejor que los que no hacemos sino demostrar o los que hacemos más que todo práctica, no tanta teoría sino práctica, yo soy un tipo muy práctico yo para echar carreta soy malo, malo, malo, me defiendo más que todo con la práctica (Barrera, 2014, comunicación personal).

Otros directores/as, gracias a su formación complementaria a nivel universitario, tienen más herramientas para generar propuestas escritas sobre sus prácticas artísticas y se acercan a convocatorias donde sienten que sus propuestas tienen más cabida. Este es el caso de Plata (comunicación personal, 13 de febrero de 2014):

aplico es sobre las becas porque es el único espacio donde yo encuentro puedo entrar y de algún modo respetar la idea que yo tengo (...) la vez pasada, aplicamos a la Media Torta (...) yo les dije vamos, pero yo sé que no vamos a pasar (...) porque no estamos en danza proyección, que es una de las categorías ni en danza folclórica, o sea, no éramos ninguna de las dos cosas eso ya lo tenía clarísimo, obviamente no pasamos, entonces yo les decía: no hay derecho que uno invierta un dinero, porque se va una platica, corra, se estrese y llegue allá a que lo miren mal, pa nada, es decir ese no es mi interés.

De igual manera, Toledo (comunicación personal, 12 de enero de 2014) manifiesta que ciertas convocatorias no eran abiertas al tipo de propuestas que él tenía:

hacia el 2006, hacia el 2009 esas fusiones como que en el sector del folclor decía que eran contemporáneo y en el sector del contemporáneo decían que eran folclor entonces uno no sabía en donde presentarse. En el festival de folclor, por ejemplo, nos presentamos allí y nos decían: eso es más experimental, eso no es folclórico y en el de contemporáneo una vez que nos presentamos también con un fragmento de El Oro Líquido¹⁸ nos dijeron que eso es más folclórico que contemporáneo, digamos que en esa época nosotros éramos como huérfanos en ese sentido.

Los límites de lo que se premia y lo que no, si bien no son totalmente claros, tienen una tendencia evidente, las agrupaciones y sus directores/as deciden, en algunos casos, modificar las dinámicas propias de creación para generar propuestas artísticas que encajen de una u otra manera en los requisitos o dentro del tipo de propuestas ganadoras, dejando que sus prácticas artísticas se vean influenciadas de forma directa por los lineamientos de las políticas de estímulos distritales. Rodríguez (comunicación personal, 15 de enero de 2014) manifiesta abiertamente que comenzó a crear propuestas escénicas que encajaran en las convocatorias de becas de creación:

Esto surge a raíz de las convocatorias que propone el distrito. De la misma manera, se han creado composiciones, no sólo mías, pero también cuando alguien más lo propone y yo estoy dentro del grupo de trabajo. Como tal, el interés surge por la necesidad o la solicitud, de la coyuntura que haya en ese momento para llevarla a escena.

Esta adaptación y transformación de las propuestas en función de las convocatorias se puede ver también en el discurso de Albarracín (comunicación

¹⁸ La obra el Oro Líquido, fue beca de creación en danza del Instituto Distrital de Cultura y Turismo en el año 2007. Su línea narrativa cuenta el conflicto que se dio hacia mitad del siglo XX frente a la producción de chicha y cómo la cerveza logró desplazar la bebida tradicional de la cultura indígena con un discurso moderno de higiene, sanidad y prestigio. La puesta en escena utiliza elementos de la danza tradicional de la región andina y algunos de danzas traídas por los españoles como la contradanza. Su vestuario se aleja totalmente del tradicional para la región andina y busca a nivel corporal fusionar elemento de la danza contemporánea.

personal, 28 de enero de 2014), quien afirma que los grupos deben participar en las convocatorias de forma estratégica; su agrupación, por ejemplo, pasa propuestas artísticas delineadas específicamente para cada convocatoria. Para los espacios que se denominan festivales presenta coreografías y puestas en escena más tendientes a lo tradicional, en becas de creación se arriesga con propuestas más experimentales y búsquedas creativas dirigidas a tener una dramaturgia.

El panorama es múltiple y diverso en la relación entre las prácticas artísticas y las políticas de estímulos distritales; hasta ahora hemos ejemplificado algunas situaciones y reacciones frente a la fuerte influencia de arriba hacia abajo, sin embargo, existen mecanismos que permitirían las transformaciones de abajo hacia arriba. La particularidad de los contextos colombiano y bogotano es que la institucionalidad misma ha abierto mecanismos y espacios que permiten una comunicación directa con los actores del sector en función de la transformación de las políticas de estímulos.

Si bien las instituciones distritales han tenido un desarrollo importante en materia de políticas culturales distritales, con la transformación administrativa muchos procesos se truncaron o estancaron, generando un momento de quietud. Sin embargo, en el ámbito nacional se generaron procesos de participación importantes para la construcción conjunta de las políticas. A continuación analizamos lo sucedido en el Ministerio de Cultura para luego establecer un paralelo con el panorama de Bogotá.

El Plan Nacional de Danza: una propuesta participativa desde la base

Ángela Beltrán (coordinadora del área de danza del Ministerio de Cultura) ha impulsado, organizado y emprendido la tarea de generar un Plan Nacional de Danza en un momento en que las decisiones sobre los procesos de danza a nivel nacional estaban siendo tomadas por el área de Artes Escénicas, es decir, sin contar siquiera con un área independiente. Beltrán (comunicación personal, 18 de enero de 2014) manifiesta que los primeros cambios que logró gestionar fue precisamente consolidar un equipo de trabajo que fuera una coordinación aparte de la de arte dramático y que

tuviera un presupuesto propio para su funcionamiento tanto para cuestiones administrativas como para proyectos y programas. El Plan Nacional de Danza tuvo su germen en un proceso de investigación que la misma Ángela Beltrán desarrolló en el año 2006 en conjunto con Jorge Salcedo, que generó un primer estado del arte de la danza en Bogotá, por lo que se propuso realizar un proceso similar para todo el territorio colombiano, revisando lo que venían haciendo las instituciones en el país en términos de danza, identificando sus componentes o las tendencias de intervención de los proyectos que se hacían, identificando sus agentes, así como el escenario en materia de políticas o de planes para la danza a nivel tanto nacional como internacional.

Lo único que había en Colombia en ese momento era el ejercicio que se había hecho en Bogotá, en el que se desarrollaron las políticas culturales distritales 2004 – 2016. En el ámbito internacional se tomaron tres escenarios de políticas sectoriales como ejemplo: el Plan Nacional de Danza de España, que está aprobado solamente para Cataluña; el Plan de Danza de Brasil, que es un plan sectorial que es no construido por el estado, sino por el sector; y las políticas de danza que desarrolló Chile. Por otro lado, existían algunos documentos, como el realizado en el 2005 por Álvaro Restrepo, que hablaba en dos cuartillas del espíritu que debe tener un plan de danza. De igual manera, se encontraba una iniciativa de la Asociación Consejo de Danza realizada por Edgard Sandino, donde se planteaban algunos derroteros e ideas generales sobre la proyección de la danza en 1997 y 1998 (Beltrán, 2006, pág. 35).

A partir de la información recopilada se viabilizó un proyecto para la realización del Plan Nacional de Danza, cuyo primer paso era la consulta participativa. Se generaron, de esta manera, instrumentos que permitieran hacer un diagnóstico de la danza en cada municipio del país, y se inició un trabajo en red con líderes y directoras/es de grupos de danza de mayor trayectoria a nivel municipal, en cualquiera de los géneros, y que la comunidad sintiera que podían ser representantes de sus

intereses. Estas personas empezaron a hacer encuentros preparatorios para la definición del plan por su propia cuenta, pensando qué necesita la danza localmente. El Ministerio no asistía a estos encuentros, pero suministraba herramientas de sistematización y tablas. Posteriormente, el representante de cada municipio asistía a un encuentro departamental donde tampoco participaba el Ministerio de Cultura, y se hacía un proceso de recolección de la información generada por los municipios y se consolidaba una relatoría departamental que se presentaba a los diálogos regionales, los cuales eran financiados por el Ministerio de Cultura. En los diálogos regionales estaban los representantes departamentales, la coordinación del Grupo de Danza del Ministerio de Cultura y en algunas ocasiones, la Dirección de Artes. Los representantes exponían la situación de la danza en los municipios de su región: cuántos festivales existían, de qué eran, cómo funcionaban, cuántos departamentos brindaban financiación, quiénes tenían escuela, cuántos grupos de danza tenían identificados, si había alguna institución de educación superior, si había estímulos, presentado una “radiografía” de la danza en la realidad departamental. Luego se abría la discusión en plenarios sobre cómo podía ser la organización, tomando como referente las políticas de Bogotá, y asumiendo el arte y la cultura como un campo de conflicto social en el que se articulan:

instituciones, profesiones, disciplinas académicas y públicos en torno a prácticas de formación, investigación, creación, circulación, así como de apropiación. (...) El campo del arte y la cultura es un territorio de conflicto social donde tienen lugar disputas por la producción y acumulación de capital cultural entre los distintos sectores sociales (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2005, pág. 36).

Se plantearon ejes de trabajo y se retomaron los componentes que se proponen en el Plan Nacional de Arte, que son las mismas dimensiones de campo que tiene Bogotá (formación, creación, investigación y circulación), esquema que abarca lo que sucede en sector, y se generaron nuevos espacios a partir de las relaciones entre componentes, generando así una matriz en donde, por ejemplo, se cruza formación con creación, con circulación, con emprendimiento, y a partir de la cual se podía determinar cuál era la actividad que impactaba para cada región y para cada realidad puntual. Esto tenía como objetivo establecer las necesidades generales y permitía hacer una planeación regional a partir de temas específicos.

A partir de cada encuentro se iba recopilando la información en documentos y videos. Luego se realizó un trabajo de lectura que se concentró en el equipo del Ministerio con el objeto de generar un objetivo supra que cubriera las necesidades de las regiones. Para Beltrán (comunicación personal, 18 de enero de 2014), aquí apareció la tensión entre lo cultural y lo artístico; entre la técnica y las técnicas, al creerse que las técnicas se concentran en la danza contemporánea y el ballet y las prácticas tradicionales no tienen técnicas. El Ministerio, por su parte, proponía que en toda práctica artística hay una técnica implícita, que en muchos casos no está sistematizada, y es necesario documentarla, ejemplificarla. El otro tema emergente fue el del cuerpo, ya que se hacía latente, cuando se hablaba de la danza, que había una justificación que estaba basada no sólo en la práctica artística, sino en todos los beneficios que se obtienen a nivel cognitivo, de salud y de recuperación de tejido social. Finalmente, lo diverso, la multiplicidad de manifestaciones culturales y artísticas del país se planteaba como otro tema central. Estos cuatro ejes podían configurar la política, por lo que era necesario pensar cómo articularlos con los ejes y componentes del plan. La política debía fortalecer esos ejes, por ejemplo, fortalecer la noción de lo corporal desde lo práctico a partir de sistemas de entrenamiento, pero también teniendo en cuenta que las convocatorias no pueden ser excluyentes, sino que era necesario generar mecanismos de representación y participación. Esto se ve reflejado en las convocatorias de creación, en las que ya no se habla de procesos de creación por género, sino que se plantean líneas de investigación y creación (Mincultura, 2015, pág. 177). Beltrán (comunicación personal, 18 de enero de 2014) afirma que esta nueva forma de presentar las convocatorias permite que los actores puedan identificarse desde su hacer y formular su proyecto desde ahí.

Por otro lado, el análisis de las tendencias internacionales permitió observar que la mayoría de los países están velando por la creación, así, los ministerios y las políticas están enfocadas en apoyar a compañías que tienen procesos permanentes en

el área. En el caso colombiano, el Ministerio de Cultura es la única institución con la que cuentan muchas regiones, por lo que el Plan Nacional de Danza debe apoyar diferentes espacios y géneros, las escuelas, la información, la circulación, el emprendimiento, entre otros factores.

Los elementos que surgieron en el proceso fueron consignados en un documento denominado Lineamientos del Plan Nacional de la Danza (2010), que estuvo en constante reformulación para la redacción del documento final, que se plantea como el marco general de las acciones en danza del Ministerio hasta el 2020, según Beltrán (comunicación personal, 18 de enero de 2014). De igual manera, se abrió la posibilidad que el sector nacional de la danza hiciera sugerencias y propuestas a lo largo del proceso.

Beltrán (comunicación personal, 18 de enero de 2014) afirma que el proyecto surgió del sector, por lo que es posible mantenerlo en el tiempo – más allá de periodos presidenciales y ministeriales, así, es importante seguir fortaleciendo la organización gremial con encuentros sectoriales por regiones. Sus lineamientos están diseñados para el periodo 2010-2020, a cada cambio de gobierno, el equipo de danza entra a defender lo que se ha hecho, presentando los resultados. Uno de los logros es que el Plan sea un proyecto independiente, manejando un presupuesto que no depende de la Dirección de Artes. Con cada presidente entrante, se negocia los intereses particulares del plan de gobierno y se trata de ampliar, más que de modificar, los alcances y temáticas del Plan Nacional de Danza.

La intención del Ministerio de Cultura de construir una política participativa permitió modificar la forma en que se presentan las convocatorias, haciéndolas más cercanas a los agentes del campo de la danza a nivel nacional¹⁹. Este proceso aún no se ha dado de forma tan clara ni tan abierta en el nivel distrital ya que los canales de

¹⁹ El análisis del impacto real de la transformación de la política y de los términos de las convocatorias podría ser el objeto de estudio de una futura investigación.

participación que propone la misma institución han sido solo parcialmente efectivos para generar una apropiación de los espacios por parte de los agentes del subcampo. A continuación abordaremos dos de estos canales de participación.

Las políticas de estímulos en el distrito: Consejo Distrital de Danza y mesas sectoriales

Las plataformas de participación para la construcción de políticas para el sector funcionan a través del Sistema Distrital de Cultura, Arte y Patrimonio, al que pertenecen los Consejos Locales de Cultura y los Consejos por sectores. El Consejo Distrital de Danza, de acuerdo al Artículo 21, del decreto 455 del 15 octubre de 2009, está conformado por:

- Dos (2) representantes de los/las bailarines/as
- Un/a (1) representante por los/las estudiantes de danza de instituciones de educación formal que cuenten con aprobación de la entidad competente.
- Tres (3) representantes de los/las creadores/as en el área de danza.
- Tres (3) representantes de los/las formadores/as en el área de danza.
- Tres (3) representantes de los/las gestores/as independientes del área de danza.

Por el Subsistema Local de Arte, Cultura y Patrimonio:

- Dos (2) Representantes de los Consejos Locales de Arte, Cultura y Patrimonio que hayan sido elegidos por el área de danza.

Por la Administración:

- El/la representante de la entidad adscrita a la Secretaría Distrital de Cultura Recreación y Deporte, encargado/a de coordinar el área de danza en este Distrito Capital.

Para la elección de los/as representantes se hace una convocatoria pública donde las personas interesadas pueden presentar su hoja de vida para ser elegibles.

Simultáneamente se realizan las inscripciones de votantes y se hacen las elecciones. Sin embargo, la participación es baja para el sector de la danza y la información tiene una difusión insuficiente (Idartes, 2014), durante el año 2014, por ejemplo, algunos de los espacios de representación quedaron sin consejeros/as por que no hubo suficiente participación, siendo necesario convocar a nuevas elecciones en enero de 2015. El Consejo Distrital de Danza se reúne, sesiona, y genera propuestas para el desarrollo de la danza en sus diferentes dimensiones (formación, circulación, creación, apropiación), sin embargo, las personas entrevistadas en la investigación, en general, manifestaron que no tenían claridad sobre la forma en que podían participar o hacer llegar sus inquietudes a los/as consejeros/as de danza. De igual manera, los/as mismos/as consejeros/as manifiestan que hay una insuficiente difusión de la información sobre el Consejo, lo que disminuye la participación del sector tanto en la generación de propuestas, como en la convocatoria de elegibles y votantes (Idartes, 2014). Estos factores dificultan el reconocimiento del Consejo como un espacio legítimo de toma de decisiones para el sector y lleva a la búsqueda y generación de otros espacios que permitan la participación de los agentes del campo desde la institucionalidad.

Para generar mayor cercanía con el sector de la danza y como soporte al Consejo en la toma de decisiones, la Gerencia de Danza propuso las Mesas Sectoriales (desde el 2007 aproximadamente), entes que tratan de recoger las inquietudes y sugerencias del sector de la danza, diferenciándolos por géneros: danza contemporánea, danza tradicional y proyección folclórica, danza urbana, danza popular, ballet; además de la mesa de investigación y de personas en condición de discapacidad.

Uno de los inconvenientes que se presentan en estos espacios es la baja participación del sector en cada género. Esto a veces se debe a la divulgación tardía de la convocatoria para las mesas, y en algunos casos, a los horarios y días en que se realizan. En el año 2014, se realizó una masiva campaña publicitaria que permitió una mayor convocatoria para las mesas sectoriales. Sin embargo, en las sesiones de las

mesas se ha manifestado descontento por parte de los agentes del sector con estos espacios ya que no ven su impacto en la configuración de los programas y convocatorias que se dirigen a los sectores. En la mesa sectorial de danza contemporánea, por ejemplo, un director de amplia trayectoria insistió en que se repiten los mismos temas en las reuniones y se desconoce el contexto, con lo que, desde su perspectiva pasan los años y todo sigue igual. Para él, los problemas que persisten son la falta de circulación y de desarrollo artístico (Idartes, 2013)

La participación y apropiación de estos espacios ha sido diferente para cada género, como manifestó Helena Peña (comunicación personal, 22 de enero de 2014) funcionaria del IDARTES. En la danza contemporánea la apropiación ha sido baja, y ha habido poco interés por parte de los agentes del sector por mantenerse activos en los procesos de concertación en los años pasados. En otros géneros se han desarrollado procesos interesantes, como el caso de la salsa, que propuso un proyecto de festival que tuviera las características necesarias para servir de base a los festivales internacionales. En el caso del ballet, se ha logrado consolidar un encuentro de escuelas que está acorde con los intereses y dinámicas internas del sector. Por su parte, la danza folclórica ha tenido procesos intermitentes, pero durante los dos últimos años ha logrado conformar espacios propuestos por el mismo gremio para la generación de una Gala de Folclor, que se ha desarrollado según los lineamientos y propuestas que surgen del sector. Este espacio ha permitido una alternativa de circulación a nivel distrital y ha propiciado la integración y trabajo en equipo dentro de las agrupaciones y directoras/es.

El impacto y la continuidad de los procesos se vieron truncados por la transformación institucional que inició en el 2007 y culminó en el 2010. La Gerencia de Danza hacía parte del Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT), sin embargo, con la creación en 2007 de la Secretaría Distrital de Cultura Recreación y Deporte (SCRD), las responsabilidades del IDCT pasaron a esta nueva institución. De tal manera, la

Gerencia de Danza pasó a ser parte de la Orquesta Filarmónica de Bogotá de forma temporal, institución que se encargó de las convocatorias y proyectos del sector desde el 2008 hasta mediados del 2010, cuando entró en funcionamiento el Instituto Distrital de las Artes – Idartes, institución que se encarga actualmente de:

Fortalecer la apropiación de las artes y garantizar el acceso a la oferta artística en la ciudad. Promover la cualificación, profesionalización y visibilización de quienes hacen o viven del arte en la ciudad. Promover la sostenibilidad de los escenarios culturales en la ciudad con infraestructura adecuada, aprovechamiento económico y programación artística para los ciudadanos. Procurar la satisfacción de las necesidades y expectativas en el campo del arte de los usuarios de la entidad, los funcionarios, contratistas y proveedores de la misma, promoviendo y evaluando la calidad y la mejora continua en los productos y servicios institucionales (Idartes, 2013).

El cambio institucional conllevó, al mismo tiempo, el cambio de los/as funcionarios/as a cargo de la Gerencia de Danza, lo que implicó una discontinuidad en perspectivas, esfuerzos y visiones. La falta de continuidad institucional y apropiación de los espacios de participación por parte de los agentes del sector hicieron que las políticas de estímulos se configuraran principalmente de arriba hacia abajo y muchas prácticas artísticas quedaron por fuera como una forma de presión de abajo hacia arriba.

El acercamiento a los espacios de participación institucionales por parte de los agentes del campo es variado y genera diferentes reacciones y visiones. Barrera (2014, comunicación personal) considera que dichos espacios son para “otro tipo de gente” y cree que las instituciones distritales están llenas de procesos burocráticos que no conducen a ningún lado. Por otro lado, Rodríguez (comunicación personal, 15 de enero de 2014) afirma que las mesas sectoriales y los espacios de participación hacen parte de los procesos que ha logrado y luchado el sector mismo y que más allá de los funcionarios se han conseguido en función de fortalecer el sector. Para Toledo (comunicación personal, 12 de enero de 2014) “las mesas sectoriales se han vuelto como una piedra en el zapato, o sea, la gente no va porque no le interesa (...) la gente ya no quiere participar, no le interesa participar”.

Albarracín (comunicación personal, 28 de enero de 2014) ha hecho parte de los espacios de participación como consejero local de danza y en las mesas sectoriales, para él, el Consejo tiene capacidad de decisión, sin embargo, no tiene suficiente capacidad de argumentación como para darle peso a las propuestas, muchos no participan de forma crítica y no logran ver el campo como una totalidad, con lo que se limitan a la representación de pequeñas partes. Peña (comunicación personal, 22 de enero de 2014) afirma que “el consejo tiene una muy buena intención desde su constitución”, sin embargo, el mecanismo de elección no funciona ya que se presentan pocas personas para el puesto de consejero/a, y los/as elegidos/as no tienen un número representativo de votos. Por otro lado, afirma que “no ha sido representante del sector de la danza en general (...) nadie lo tiene en cuenta”. Adicionalmente, los/las consejeros/as no reciben un pago por su labor, por lo que se agotan en movilizarse, participar en reuniones y convocatorias.

Monroy (comunicación personal, 20 de enero de 2014) afirma que el consejo de danza no funciona porque no está avalado por el sector, es decir, no lo representa: “No representa a nadie, pregúntele a un bailarín a ver si el consejo te representa o si tienes un consejero que te represente (...) No”.

Abaunza (comunicación personal, 16 de enero de 2014) manifiesta, por su parte, que no hay suficientes canales de participación. De igual manera, considera que el alcance real de estos canales difiere mucho de las expectativas del sector. No hay la suficiente participación y los agentes no son representativos de la danza en el país.

Participación o institucionalización

Las dinámicas de los procesos de abajo hacia arriba son complejas; si bien hay transformaciones que se han generado a partir de estos espacios, la participación por

parte de los agentes del sector ha sido dispar, es decir, no es continua. La institucionalidad ha sido receptiva frente a las propuestas de los agentes del campo, sin embargo, los/las funcionarios/as que, en jerarquía, se encuentran más cercanos a los agentes del gremio (gerente de danza, asistentes y coordinadores de proyectos) deben justificar sus acciones y luchar para que haya transformaciones en instancias superiores (subdirecciones, direcciones, alcaldía, presidencia), teniendo que adaptar procesos socioculturales de largo alcance en el tiempo, que tienen una importancia y un impacto difícilmente medible, a las lógicas de indicadores cuantitativos que deben ser demostrables en cortos plazos y en el marco de ejecuciones presupuestales anuales.

A pesar de las diferentes dificultades presentadas, de los espacios de participación, particularmente de la Mesa Sectorial de Folclor, surgió la necesidad de algunas organizaciones y agrupaciones por empoderarse de los procesos y lograr un mayor impacto como gremio frente a las instituciones y las políticas que afectan el desarrollo artístico de la danza tradicional colombiana en Bogotá, por lo que surge la Red de danza folclórica de Bogotá - Folklored danza Bogotá “organización que vincula a los directores, representantes, gestores culturales y compañías de danza folclórica en Bogotá, que busca el reconocimiento y la proyección del sector a través de la puesta en marcha de proyectos culturales y pedagógicos para el aprovechamiento de todos” (Folklored, s.f). Esta iniciativa surge en el año 2012 y ha generado espacios como conversatorios, asambleas y reuniones de forma independiente de la institución, aunque en muchos casos ha contado con su apoyo para la gestión de espacios y recursos técnicos básicos. En 2016 realiza una convocatoria abierta para que directoras/es y representantes de “entidades folclóricas de Bogotá” se inscriban y sean parte de la red y puedan participar de “los eventos, reuniones y gestiones que se realizan ante las entidades gubernamentales, públicas y privadas del Distrito Capital” (Folklored, s.f).

Si bien hay procesos activos de empoderamiento de abajo hacia arriba en el sector, aún dependen de los canales de participación institucionales, y la generación de

espacios independientes ha sido muy baja o éstos han tenido una vida muy corta. De igual manera, hay una fuerte dependencia por parte las agrupaciones del subcampo de los recursos económicos que brindan las convocatorias, por lo que persiste una tendencia a plegarse a los requerimientos y las preferencias creativas de la institución. Así, se da una cierta “institucionalización de la producción” escénica de la danza tradicional colombiana, normatizando lo creativo en el subcampo (Jaimes, comunicación personal, 5 de marzo de 2016).

La fuerte influencia que pueden tener las políticas de estímulos y las instituciones mismas (como la Gerencia de Danza) sobre las prácticas artísticas puede ser equilibrada a través de procesos de empoderamiento del sector que ayuden a recoger las diversas voces de sus agentes y que puedan encaminar las políticas para que respondan de manera más adecuada a las heterogéneas necesidades, visiones y tendencias de las puestas en escena de la danza tradicional colombiana en Bogotá.

Capítulo 5. Reflexiones finales

La intención inicial de esta investigación era la de analizar la tensión entre tradición y contemporaneidad en la práctica artística de la danza que fusiona elementos folclóricos y tradicionales con otros lenguajes y su relación con las políticas culturales distritales que fomentan las prácticas artísticas de la danza en Bogotá. Sin embargo, en el transcurso de la investigación comprendí que esta tensión se daba en gran parte debido a la relación que este tipo de prácticas artísticas establece con el subcampo de la danza tradicional colombiana en sus múltiples tendencias de puesta en escena. Por este motivo, la investigación se amplió para dar cuenta de las tendencias que existen en el subcampo y entender la tensión entre tradición y contemporaneidad de forma contextual. De igual manera, se centró la mirada sobre las políticas culturales distritales al análisis de la política de estímulos y, particularmente, a las convocatorias del Portafolio de Estímulos Distritales que ofrece la institución principal de fomento en Bogotá: el Instituto Distrital de las Artes – IDARTES.

En consecuencia, la metodología empleada²⁰ permitió escuchar la voz de agentes del sector participantes en las agrupaciones que desarrollan las prácticas artísticas y en la institución. De igual manera, introduje mi experiencia y mi participación de muchos años en el sector en la investigación y he de confesar que poder escuchar de forma más abierta la visión de la institucionalidad me permitió complejizar la mirada

²⁰ Para la investigación se realizaron entrevistas semi-estructuradas a directores/as de agrupaciones de danza tradicional colombiana de la ciudad de Bogotá, así como a algunos de los funcionarios que han hecho parte de las Gerencias de Danza en las diferentes instituciones que han estado a cargo de los procesos de cultura en la ciudad. De igual manera, fue fundamental el conocimiento y la observación que he podido realizar en el subcampo gracias a mi participación activa dentro de algunas agrupaciones y dentro de las convocatorias del programa distrital de estímulos, así como de la asistencia a diferentes reuniones del sector durante varios años.

sobre su papel y sus esfuerzos por responder a las necesidades del sector.

Como mencioné más arriba, la danza como campo y las prácticas artísticas de la danza tradicional colombiana como un subcampo permiten entenderlas en su complejidad, con el entrecruzamiento de diferentes agentes: directores/as, agrupaciones, bailarinas/es, funcionarios/as, gestoras/es, entre otros, en el que cada uno/a posee diferentes capitales culturales: muchos/as cuentan con conocimientos empíricos de su práctica artística; algunas personas han tenido formación universitaria en otros campos; y, en general, todos/as han tenido diferentes experiencias con la danza tradicional que construyen la visión individual que tienen sobre ella. Estas múltiples visiones reflejan diversas tensiones internas: decisiones estéticas, lo que debe ser enseñado y lo que no, lo que debe ser considerado como danza tradicional colombiana y lo que no, lo que debería recibir apoyo y recursos y lo que no) y externas (la visión que se tiene socialmente sobre el arte como profesión, la construcción de la relación con la tradición a través de la configuración cultural occidental, entre otras.

Una de las tensiones más fuertes es entre tradición y contemporaneidad, fundamental en la construcción moderna y que muestra cómo los procesos de modernización han mantenido la dicotomía entre líneas de acción que entrañan un alejamiento de la tradición y otras que buscan mantener, recuperar y conservar manifestaciones heredadas del pasado. En el caso de Latinoamérica se presenta una historia compleja de sincretismo, hibridación y convivencia de tradiciones y tendencias progresistas y civilizatorias. En el subcampo de la danza tradicional colombiana se manifiesta esta tensión a través de las prácticas artísticas, configurando diferentes tendencias que van desde puestas en escena tradicionalistas, hasta las que, apropiando la tradición y poniéndola en diálogo con los cuerpos, la estética, las formas de composición y la mirada contemporánea, generan fusiones de lenguajes y otras estéticas en lo tradicional.

Parte fundamental en la forma cómo se comienzan a configurar las puestas en escena de la danza tradicional en Bogotá se encuentra en el blanqueamiento de las manifestaciones culturales de grupos subordinados en las dinámicas culturales. Lo campesino/rural debía ser dejado atrás para el desarrollo de una sociedad civilizada y moderna, por lo que sus prácticas y manifestaciones culturales fueron relegadas. En la dualidad de la configuración de los nacionalismos las danzas tradicionales, que hacen parte del conjunto de elementos identitarios que cohesionarían la nación, se retoman, pero son transformadas para ser presentadas frente a la elite bogotana, por lo que se mezclan con estéticas y elementos de la danza de los grupos dominantes. Así, el ballet por un lado y la danza moderna, contemporánea y urbana por el otro, empiezan a cruzarse con las danzas y bailes tradicionales para generar nuevas propuestas. Si bien las prácticas artísticas que fusionan estas estéticas cumplen en parte la función de preservar y mantener vivas ciertas manifestaciones culturales que eran en principio mal vistas, por otro lado, generan un “blanqueamiento” que selecciona lo que debe permanecer y lo mezcla con una estética diferente a la de las regiones de origen. Lo comercial y la demanda de un espectador que desea sorprenderse todo el tiempo, además del uso de la sexualidad y el exotismo hacen parte también de lo que se ha configurado dentro de la puesta en escena de la danza tradicional en Bogotá. Por otro lado, hay un proceso de museificación (Del Cairo, Jaramillo, 2013) que niega las contradicciones internas de las prácticas y además las estatiza, así surgen, por ejemplo, los manuales de danza folclóricas del Patronato de Artes y Ciencias, que compila el deber ser de estas manifestaciones y sirven de guía para su enseñanza y puesta en escena.

Los directores/as y agrupaciones del subcampo de la danza tradicional han configurado dinámicas internas, a veces de enfrentamiento, a veces de colaboración. Sin embargo, la percepción institucional es que el gremio no ha logrado consolidarse en la búsqueda de intereses comunes para obtener recursos a través de las mesas sectoriales o desde las mismas convocatorias. Monroy (comunicación personal, 20 de enero de 2014) afirma que:

Hay un menosprecio entre ellos mismos, los de folclor (...) No se reconocen ellos mismo ni se hacen reconocer. (...) Me parece que el gran problema fundamental es que como el folclor es clonado, o la idea es que se parezca más a su origen. Si es una cumbia, tú no le puedes cambiar porque se le quita la esencia y si se le quita la esencia ya no es cumbia, entonces: o eres un repetidor o eres un creador. El gran problema del folclor es que ninguno de los grupos ni contemporáneos que ha querido hacer folclor. Ni folclóricos que han querido hacer folclor, han creado impronta. Y esto (...) tiene que ver con una filosofía, un pensamiento, como una estética propia.

Sin embargo, han surgido organizaciones en el sector como la Red Distrital de Folclor, que convoca a diferentes agentes del subcampo en propuestas y gestiones que beneficien a todo el gremio de la danza tradicional colombiana en Bogotá. El alcance y la capacidad de agenciamiento de la red, puede verse limitada por la competencia interna que se da en la búsqueda por los recursos económicos disponibles desde lo público. En este sentido, Peña (comunicación personal, 22 de enero de 2014) considera que las convocatorias generan dinámicas internas complejas dentro del sector -¿Quién puede evaluar la propuesta de otro? ¿quién puede definir a quién se le da un premio o no?

Concurso significa ganadores y significa perdedores o significa resaltar unos más que otros (...) también la eterna disputa entre qué es lo tradicional y qué es lo de proyección, (...) eso nos hace que desde las gerencias empecemos a analizar, (...) qué es lo más sano para el sector (...) que (...) hay unas normas y uno (...) sigue la norma y la cumple (...) se hicieron mesas de trabajo también pensando en eso, mesas iniciales donde llegamos acuerdos (...) unos se consideran que son súper tradicionales y que dé ahí no salen y otros que definitivamente rompen como ciertos esquemas y que se llaman de proyección; (...) no estamos calificando grupos desde lo tradicional y desde lo folclórico de proyección, sino desde la calidad de las propuestas, (...) los jurados tienen la decisión, para eso se contratan (...) jurados de calidad (...) ellos nos decían que no podían estar evaluando que es lo tradicional y que es la proyección, estamos hablando de propuestas de creación en donde prima es la calidad y hay unos parámetros que son parámetros de evaluación que realmente son transversales a todo

Las convocatorias generan competencia, hay ganadores que recibirán un recurso económico, por lo que algunas agrupaciones y directores/as van transformando sus producciones artísticas en función de los lineamientos de las convocatorias, es decir, configurar un proyecto o una puesta en escena que resulte llamativa para los jurados y para la institución misma. Esta realidad no es exclusiva de las dinámicas del subcampo de la danza tradicional colombiana, para Abaunza (comunicación personal, 16 de enero de 2014), estas situaciones responden también a problemáticas externas que afectan al campo de la danza en general:

el sector de la danza tiene varias falencias, una de ellas está relacionada con una concepción que pobretea la danza y una diferencia injusta en la distribución de los recursos para las artes. Por otra parte la actividad de muchos líderes se vuelve solitaria y no participan de manera constante en los procesos de participación en las políticas públicas. Hay temores y reticencia al cambio, e incluso racismo, una concepción anacrónica de lo tradicional

Abaunza (comunicación personal, 16 de enero de 2014) considera que las clasificaciones (danza tradicional, danza de proyección, entre otras) no favorecen el encuentro cultural ni el carácter dinámico de las artes, de la danza y de la cultura, al tratarse de discusiones anacrónicas, apreciaciones desfasadas que abren una brecha entre lo artístico y lo que creemos artístico. De igual manera, Abaunza (comunicación personal, 16 de enero de 2014) opina que el sector de la danza tradicional está dividido y alejado de áreas como la escritura de la danza. El proceso de la danza folclórica ha avanzado en la medida en la que se cuentan con políticas de fomento y estímulos que solo existen en pocas ciudades, como Bogotá y Medellín, en el resto de ciudades y municipios el desarrollo de los procesos responde a dinámicas diferentes, en muchos casos sin recursos económicos disponibles y sin las posibilidades que brindan las convocatorias públicas. En Bogotá, el sector se encuentra en un proceso de maduración que requiere constancia, insistencia y participación.

Las convocatorias pueden apuntalar los procesos creativos a través de los aspectos previamente definidos en los parámetros de participación, ya que para poder

acceder a los recursos se debe cumplir con las condiciones de participación. Así, podemos afirmar entonces que éstas configuran un tipo de creador/a y privilegian la entrega de recursos para ciertas ideas creativas. Las convocatorias reflejan la división entre arte y artesanía, construidas en la visión de arte occidental potenciando las puestas en escena que contengan una dramaturgia narrativa, es decir, que cuenten al/a espectador/a de una u otra forma, que tengan una historia o temática concreta y sean de larga duración (una hora o 45 minutos mínimo), lo que se aparta de las prácticas de muchas agrupaciones de danza tradicional colombiana que desarrollan procesos coreográficos cortos (entre 3 a 5 minutos) y que pueden tener narrativas también cortas.

Esta contradicción suscita diferentes reacciones en los agentes involucrados y adquiere especial relevancia en los festivales distritales, que son los espacios donde se materializan las políticas públicas de fomento a la danza en sus diferentes géneros, dándose casos en los que ciertas agrupaciones de folclor creen que una producción artística de fusión no podría ser ganadora de un Festival Distrital de Danza Tradicional al estar por fuera de las fronteras del género, o por el contrario, algunos jurados consideran que ciertas expresiones son demasiado folclóricas para participar de un Festival Distrital de Danza Contemporánea.

Una relación compleja

La participación, como lo muestra Fischer (2009), debe ser incluyente, debe configurarse a largo plazo y generar aprendizajes auto transformadores por parte de la ciudadanía. La balanza no puede estar inclinada hacia uno u otro lado, la democracia participativa debe encontrar un equilibrio entre los actores: ciudadanos, expertos, instituciones y funcionarios gubernamentales. Debe existir una triangulación que propenda por la generación de una comunidad, en la que primen los intereses colectivos y que permitan sobrepasar los intereses puramente individuales.

Los procesos deliberativos y participativos en el ámbito de la danza en la ciudad y el país podrán fortalecerse poco a poco, sin embargo, los espacios existentes deben ser apropiados por los sectores interesados y permitir un impacto real sobre la construcción de políticas que propendan por el crecimiento y consolidación de este arte como profesión. Como lo afirma Fischer (2009), es necesario estimular el cambio y la renovación profesional, para promover una mejor comprensión de la experiencia en democracia deliberativa y para promover prácticas reales y conducentes a foros de deliberación, contando con los diferentes actores.

Parte fundamental de esta construcción es comprender las necesidades reales de los diferentes sectores y sus especificidades. Siguiendo a Bourdieu, las luchas internas del subcampo de las prácticas artísticas de la danza tradicional colombiana, y una gran parte de la tensión entre las tendencias tradicionalistas y las contemporáneas, estarían enfocadas en dos tipos de capitales: un capital cultural, el reconocimiento social e institucional de su prácticas artística, la valoración de una propuesta artística a través de una mención o premio; y por otro lado, un capital económico, que se encuentra concentrado en la institución y para cuyo acceso se debe participar dentro de las convocatorias públicas de estímulos. En este sentido, las luchas del subcampo de la danza tradicional pueden entrar en la lógica que plantea Fraser (1994) frente al dilema reconocimiento – redistribución.

Fraser (1994) plantea que las luchas actuales están configuradas a partir de las identidades de diferentes naturalezas y que han reemplazado las luchas de clase. Estos conflictos “postsocialistas” (pág. 1) requieren unas formas de justicia diferentes a las redistribuciones socio económicas y que “sólo al integrar el reconocimiento y la redistribución podemos encontrar un marco teórico adecuado a las exigencias de nuestro tiempo” (Fraser, 1994, pág. 2).

Una primera problemática es la necesidad de reconocimiento, es decir, las desigualdades en la valoración simbólica, social y cultural del subcampo. En general,

las humanidades han tenido dificultad para ser reconocidas en el ámbito investigativo positivista de las ciencias naturales y exactas (Guerra, 2008, pág. 137) y el arte, en particular, ha introducido conceptos como investigación – creación para ratificar su importancia y tener mayor reconocimiento en los pensum académicos de colegios y universidades. Incluso parece existir una jerarquía interna en las artes que valida unas líneas de creación más que otras; en mi experiencia personal, las artes plásticas y la música cuentan con mayor reconocimiento, seguidas por el teatro y, al final de la lista estaría la danza. Adicionalmente, en la danza misma, tendencias como la danza moderna, la danza contemporánea y el ballet tienen mayor reconocimiento y valoración frente a la danza tradicional, urbana y las danzas populares y del mundo; las primeras han sido relacionadas con manifestaciones de la clase alta y las otras con clases bajas, aunque esta identificación se ha transformado en los últimos años. En este sentido, este fenómeno concuerda con la noción de injusticia cultural o simbólica que plantea Fraser (1994), “arraigada en los patrones sociales de representación, interpretación y comunicación” (pág. 5) y relacionada con el “no reconocimiento” (pág. 5).

De acuerdo con Fraser (1994), aunque una situación esté ligada a una problemática de reconocimiento, también tiene una “dimensión político-económica constitutiva, irreducible” (pág. 6). En este sentido, tenemos convocatorias públicas que otorgan recursos económicos para unas prácticas artísticas específicas, por lo que el reconocimiento interno se vuelve importante: ¿quién realmente hace parte del gremio o sector para poder participar dentro de las convocatorias? Internamente hay una larga discusión por parte de directores/as y agrupaciones quienes debaten en espacios como las mesas sectoriales si el ballet folclórico puede participar o si las agrupaciones que hacen fusión con teatro y otros lenguajes de la danza deberían integrar un espacio diferente.

Según Fraser (1994), las soluciones posibles a las injusticias culturales ocurren a partir de cambios culturales o simbólicos, lo que “podría implicar la transformación

total de los patrones sociales de representación, interpretación y comunicación, creando cambios en la autoconsciencia de todos” (pág. 7). Hacia este objetivo se encaminan muchos procesos y decisiones de las políticas públicas, como la inclusión obligatoria de asignaturas de diferentes áreas de artística en los colegios distritales, la generación de procesos de formación de público con infancia y juventud, entre otros proyectos organizados de arriba hacia abajo. De igual manera, las diferentes tendencias en las prácticas artísticas y la búsqueda de espacios de circulación de estas propuestas escénicas por parte de las agrupaciones, tanto dentro como fuera de las convocatorias distritales, permiten generar presión de abajo hacia arriba, estimulan el empoderamiento de agrupaciones, directores/as, bailarines/as, entre otros agentes, para que se abra el acceso a recursos económicos y espacios de convocatorias para el desarrollo de sus prácticas artísticas.

Sin embargo, hace falta transformar patrones sociales que mantienen a la danza (y a las artes en general) dentro de unos límites moderados de inversión pública. En este sentido, y dado que la transformación de las políticas públicas es más lenta que las dinámicas de las prácticas sociales, es fundamental que los agentes del campo de la danza tradicional sigan empoderándose, es decir, que puedan desarrollar “conjuntamente capacidades y recursos para controlar su situación de vida, actuando de manera comprometida, consciente y crítica, para lograr la transformación de su entorno según sus necesidades y aspiraciones, transformándose al mismo tiempo a sí mismos” (Montero, 2006, pág. 72).

Esperamos que esta investigación sirva de base para futuros procesos de indagación sobre el subcampo de la danza tradicional colombiana y que permita además generar un entendimiento mayor de las dinámicas y necesidades internas de sus agentes, en función de la generación de procesos de redistribución de recursos que potencialicen su crecimiento como sector y como parte de los diálogos que establecemos como sociedad con nuestro pasado y con la tradición, en la eterna búsqueda por comprendernos un poco más dentro del mundo.

1.ANEXOS

Anexo A. Resultados de la convocatoria distrital “Festival Distrital Danza y Proyección Folclórica” del IDARTES.

Año	Nombre del concurso	# de premios y montos	# Mínimo	Duración	Criterios de evaluación	Observaciones	# de propuestas audicionadas
2015	PREMIO DANZA DE TRADICIÓN Y PROYECCIÓN FOLCLÓRICA COLOMBIANA	# de premios: 5 Primer puesto: Un (1) estímulo \$15.000.000 Segundo puesto: Un (1) estímulo \$13.000.000 Tercer puesto: Un (1) estímulo \$11.000.000 Cuarto puesto: Un (1) estímulo \$9.000.000 Quinto puesto: Un (1) estímulo \$7.000.000	8 bailarines	15 – 20 min	1.Coreografía. 2.Calidad interpretativa. 3.Relación música-danza. 4.Manejo de vestuario y elementos escénicos.	1. Para teatro o espacio no convencional 2. Un bailarín o coreógrafo solo puede participar con una agrupación. 3. Mínimo 3 años de experiencia	15 grupos
2014	PREMIO DE TRADICIÓN Y PROYECCIÓN FOLCLÓRICA COLOMBIANA	# de premios: 6 Categoría Grupos: Primer puesto: Un (1) estímulo \$11.000.000 Segundo puesto: Un (1) estímulo \$10.000.000 Tercer puesto: Un (1) estímulo \$9.000.000 Cuarto puesto: Un (1) estímulo \$8.000.000 Quinto puesto: Un (1) estímulo \$7.000.000 Categoría Niños y niñas: Único premio: Un (1) estímulo	8 bailarines	Grupos 15 – 20 min Niños y niñas 10 – 15 min	1.Coreografía. 2.Calidad interpretativa. 3.Relación música-danza. 4.Manejo de vestuario y elementos escénicos.	1. Para teatro o espacio no convencional 2. Un bailarín o coreógrafo solo puede participar con una agrupación 3. Mínimo 3 años de experiencia	14 Grupos 3 niños y niñas

		\$10.000.000					
2013	PREMIO DANZA DE TRADICIÓN Y PROYECCIÓN FOLCLÓRICA COLOMBIANA	# de premios: 11 Categoría Grupos Primer puesto: Un (1) estímulo \$10.000.000 Segundo puesto: Un (1) estímulo \$9.000.000 Tercer puesto: Un (1) estímulo \$8.000.000 Cuarto puesto: Un (1) estímulo \$7.000.000 Quinto puesto: Un (1) estímulo \$6.000.000 Vestuario: Un (1) estímulo \$2.000.000 Propuesta Musical: Un (1) estímulo \$2.000.000 Bailarín Intérprete: Un (1) estímulo \$1.000.000 Bailarina Intérprete: Un (1) estímulo \$1.000.000 Categoría Niños y niñas Primer puesto: Un (1) estímulo \$10.000.000 Segundo puesto: Un (1) estímulo \$9.000.000	8 bailarines	Grupos 15 – 20 min Niños y niñas 10 – 15 min	1.Coreografía 2.Calidad interpretativa. 3.Relación música-danza. 4.Manejo de vestuario y elementos escénicos.	1. Para teatro o espacio no convencional 2. Un bailarín o coreógrafo solo puede participar con una agrupación 3. Mínimo 3 años de experiencia	21 Grupos 5 niños y niñas
2012	CONCURSO DANZA DE TRADICIÓN Y PROYECCIÓN FOLCLÓRICA COLOMBIANA	# de premios: 9 Primer puesto: Un (1) estímulo \$10.000.000 Segundo puesto: Un (1) estímulo \$9.000.000 Tercer puesto: Un (1) estímulo	8 bailarines	15 – 20 min	1.Coreografía 2.Calidad interpretativa. 3.Relación música-danza. 4.Manejo de vestuario y	1.Para teatro o espacio no convencional 2.Un bailarín o coreógrafo solo puede	25

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

		<p>\$8.000.000 Cuarto puesto: Un (1) estímulo \$7.000.000 Quinto puesto: Un (1) estímulo \$6.000.000 Adicionalmente el jurado, otorgará a: Vestuario: Un (1) estímulo \$2.000.000 Propuesta Musical: Un (1) estímulo \$2.000.000 Bailarín Intérprete: Un (1) estímulo \$1.000.000 Bailarina Intérprete: Un (1) estímulo \$1.000.000</p>			elementos escénicos.	participar con una agrupación.	
2011	CIRCULACIÓN EN DANZA TRADICIÓN Y PROYECCIÓN FOLCLÓRICA COLOMBIANA Y DANZA DEL MUNDO	<p>Danza tradición y proyección folclórica a. GRAN FORMATO: Dos (2) estímulos económicos cada uno de \$20.000.000 b. 'MEDIANO FORMATO: Un (1) estímulo económico de 10.000.000</p> <p>Danza del mundo: a. GRAN FORMATO: Un (1) estímulo económico de \$18.000.000 b. MEDIANO FORMATO: Un (1) estímulo económico de</p>	<p>Gran formato: más de 16 bailarines Mediano formato: De 8 a 15 bailarines</p>	50 minutos	<p>Pertinencia, impacto, trayectoria e idoneidad de la institución, circuito o festival</p> <p>Trayectoria del concursante</p> <p>Condiciones de la invitación: Número de funciones a realizar, cuantía de honorarios, viáticos, acomodación y transporte ofrecidos por la entidad receptora</p>	<p>1. Una sola propuesta por agrupación. 2. Invitación o certificaciones de circulación</p>	<p>2 grupos danza tradición y proyección folclórica 1 grupo danza del mundo</p>

		\$9.000.000			Factibilidad presupuestal de la propuesta		
210	TEMPORADAS DE DANZA GÉNERO TRADICION Y PROYECCIÓN FOLCLORICA COLOMBIANA	Primer puesto: ocho millones de pesos m/cte (\$8.000.000) Segundo puesto: siete millones de pesos m/cte (\$7.000.000) Tercer y cuarto puesto: seis millones de pesos m/cte (\$6.000.000) cada uno. Quinto y sexto puesto: cinco millones quinientos mil pesos m/cte (\$5.500.000) cada uno. Séptimo y octavo puesto: cinco millones de pesos m/cte (\$5.000.000) cada uno.	8 bailarines	15 – 20 min	1.Coreografía. 2.Calidad interpretativa. 3.Relación música-danza. 4.Manejo de vestuario y elementos escénicos	1.Para teatro o espacio no convencional 2.Un bailarín o coreógrafo solo puede participar con una agrupación.	33

Anexo B. Resultados de la convocatoria distrital “Beca de creación en danza” del IDARTES.

Año	# de becas	Requisitos	# de propuestas presentadas relacionadas con danza tradicional	# de becas y géneros ganadores
2015	4 becas de \$50.000.000 cada una	Agrupación o persona jurídica. Mínimo tres (3) obras bajo su dirección que hayan sido estrenadas	2/9	<ul style="list-style-type: none"> • Danza Contemporánea: 3 • Danza tradicional fusión: 1
2014	4 becas de \$50.000.000 cada una	Agrupación o persona jurídica. Mínimo tres (3) obras bajo su dirección que hayan sido estrenadas	5/21 Contemporánea:	<ul style="list-style-type: none"> • Danza Contemporánea: 2 • Danza Urbana – teatro:1 • Teatro – danza contemporánea – danza tradicional: 1
2013	cinco (5) estímulos económicos de \$26.400.000 para cada una de las categorías. Género: Danza del Mundo, Danza Tradición y Proyección Folclórica Colombiana, Danza Contemporánea, Danza Urbana y Ballet	Agrupación o persona jurídica. Mínimo con tres (3) obras en danza en el género al que aplican	4/25 Contemporánea: 14/25	<ul style="list-style-type: none"> • Danza del Mundo: 1 • Danza Tradición y Proyección Folclórica Colombiana: 1 • Danza Contemporánea: 1 • Danza Urbana: 1 • Ballet: 1
2012	<p>CATEGORÍA LARGA TRAYECTORIA Un (1) estímulo \$42.000.000</p> <p>CATEGORÍA MEDIANA TRAYECTORIA Dos (2) estímulos \$21.000.000</p> <p>CATEGORÍA JÓVENES CREADORES Tres (3) estímulos \$16.000.000</p>	<p>CATEGORÍA LARGA TRAYECTORIA Orientada a directores (as) artísticos (as) o coreógrafos (as), que cuenten con la creación de mínimo seis (6) obras o montajes en danza en cualquiera de sus géneros, tendencias, estilos o formatos (solos, dúos, tríos, grupos).</p> <p>CATEGORÍA MEDIANA TRAYECTORIA Orientada a directores</p>	5/21 Contemporánea: 15/21	<ul style="list-style-type: none"> • Danza Contemporánea: 5 • Danza Urbana: 1

		(as) artísticos (as) o coreógrafos (as), que cuenten con la creación de mínimo cuatro (4) obras o montajes en danza en cualquiera de sus géneros, tendencias, estilos o formatos (solos, dúos, tríos, grupos). CATEGORÍA JÓVENES CREADORES Orientada a directores (as) artísticos (as) o coreógrafos (as), que cuenten con la creación de mínimo dos (2) obra en danza en cualquiera de sus géneros, tendencias, estilos o formatos (solos, dúos, tríos, grupos).		
201 1	<p>Categoría Jóvenes Creadores: Tres (3) estímulos económicos, así: Primer puesto: Quince millones de pesos m/cte (\$15.000.000) Segundo puesto: Quince millones de pesos m/cte (\$15.000.000) Tercer puesto: Quince millones de pesos m/cte (\$15.000.000)</p> <p>Categoría Mediana Trayectoria: Dos (2) estímulos económicos, así: Primer puesto: Veintiún millones de pesos m/cte (\$21.000.000) Segundo puesto: Veintiún millones de pesos m/cte (\$21.000.000)</p> <p>Categoría Larga Trayectoria: Un (1) estímulo económico, así: Primer puesto: Cuarenta y dos</p>	<p>a. CATEGORÍA LARGA TRAYECTORIA Orientada a directores artísticos o coreógrafos, que cuenten con la creación de mínimo cinco (5) obras en danza en cualquiera de sus géneros: danza tradicional, danza contemporánea, ballet, salsa, danza del mundo, danza urbana o nuevas tendencias en la Danza.</p> <p>b. CATEGORÍA MEDIANA TRAYECTORIA Orientada a directores artísticos o coreógrafos, que cuenten con la creación de mínimo tres (3) obras en danza en cualquiera de sus géneros: danza tradicional, danza contemporánea, ballet, salsa, danza del mundo, danza urbana, o nuevas tendencias en la Danza.</p> <p>c. CATEGORÍA JÓVENES CREADORES Orientada a directores artísticos o coreógrafos, que cuenten con la creación de mínimo una (1) obra en danza en cualquiera de sus géneros: danza tradicional,</p>	<p>6/25</p> <p>Contemporánea: 11/25</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Danza contemporánea: 5 • Danza contemporánea y danza urbana: 1

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

	<p>millones de pesos m/cte (\$42.000.000) Categoría de producción: Dos (2) estímulos económicos, así: Primer puesto: Diez millones quinientos mil pesos m/cte (\$10.500.000) Segundo puesto: Diez millones quinientos mil pesos m/cte (\$10.500.000)</p>	<p>danza contemporánea, ballet, salsa, danza del mundo, danza urbana o nuevas tendencias en la Danza. d. CATEGORÍA PRODUCCIÓN Orientada a colectivos y/o equipos que cuenten con experiencia en el área de producción de puestas en escena que puedan garantizar la producción general (producción ejecutiva, técnica, logística) de las obras ganadoras de la categoría mediana trayectoria de este concurso.</p>		
2010	<p>Categoría larga trayectoria: * Premios Dos (2) estímulos, cada uno de cuarenta millones de pesos (\$40.000.000). Categoría mediana trayectoria: * Premios Tres (3) estímulos, cada uno de veintidós millones de pesos (\$22.000.000). Categoría jóvenes creadores: * Premios Un (1) estímulo económico de catorce millones de pesos (\$14.000.000).</p>	<p>Categoría larga trayectoria: Acrediten la creación de mínimo cinco (5) obras en danza en cualquiera de sus géneros: danza tradicional, danza contemporánea, ballet, salsa, danza del mundo, danza urbana, entre otras. Categoría mediana trayectoria: Acrediten la creación de mínimo tres (3) obras en danza en cualquiera de sus géneros: danza tradicional, danza contemporánea, ballet, salsa, danza del mundo, danza urbana, entre otras. Categoría jóvenes creadores: Acrediten la creación de mínimo una (1) obra en danza en cualquiera de sus géneros: danza tradicional, danza contemporánea, ballet, salsa, danza del mundo, danza urbana, entre otras.</p>	<p>6/23 Contemporáneo: 11/23</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Danza Contemporánea: 3 • Danza Urbana: 1 • Danza Tradicional: 1 <p>Cabe anotar que había una restricción: “En una misma categoría solamente podrá ser seleccionada una propuesta por género, entiéndase danza tradicional, danza contemporánea, ballet, salsa, danza del mundo, danza urbana”</p>

		<p>Nota: En una misma categoría solamente podrá ser seleccionada una propuesta por género, entiéndase danza tradicional, danza contemporánea, ballet, salsa, danza del mundo, danza urbana.</p>		
--	--	---	--	--

Anexo C. Modelos de entrevistas utilizados en la investigación.

FUNCIONARIOS/AS

1. IDENTIFICACIÓN

- Nombre
- Edad
- Lugar de nacimiento

2. FORMACIÓN ACADÉMICA Y ACERCAMIENTO AL SECTOR PÚBLICO Y AL CAMPO DE LA DANZA

- ¿Cuál ha sido su formación académica?
- ¿Cómo fue su acercamiento al sector público? ¿Desde hace cuánto se empezó a acercarse a este campo laboral?
- ¿Cómo fue su acercamiento a la danza? (establecer su forma de acercamiento a la danza – por ser bailarín, gestor, director, etc., o por tener afinidad al tema por algún lado)

3. SER FUNCIONARIO

- ¿En qué momento se acerca a ser un servidor público en función de las políticas culturales para la danza?
- ¿Cuánto tiempo duró en cargos cercanos a la danza en el distrito? (esto dependerá de la persona y su trayectoria particular – buscar el perfil de la persona para saber qué cargos ha desempeñado y por cuánto tiempo)

4. LAS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA LA CULTURA Y LA DANZA

- De acuerdo con su experiencia, ¿cómo se formulan las políticas públicas para la cultura y específicamente para el sector de la danza?
- ¿Considera que las políticas formuladas correspondieron realmente a las necesidades del sector de la danza en ese momento?
- ¿Qué avances y retrocesos percibió usted durante su “administración”?
- ¿Qué pudo usted proponer e implementar? ¿Qué elementos considera que pudo mejorar y cuáles no pudo solucionar? ¿Por qué no pudo solucionarlos?
- ¿Qué falencias percibe usted en el sector de la danza en la ciudad?

5. RELACIÓN CON LA DANZA TRADICIONAL O FOLCLÓRICA

- ¿Cuál ha sido el acercamiento de la política pública en danza específicamente para la danza tradicional o folclórica en su administración?

- ¿Cómo definían las denominaciones para la danza tradicional o folclórica, cómo delimitaban los concursos?
- ¿Qué dificultades encuentra en la denominación y delimitación de los concursos para la danza tradicional?
- ¿Cómo percibe que se manejó la pluralidad de propuestas existentes en la ciudad?
- ¿Cómo percibe usted el sector de la danza tradicional o folclórica de la ciudad?

6. RECEPCIÓN

- ¿Cómo fue la recepción de las convocatorias diseñadas por parte del sector?
- ¿Qué sugerencias o comentarios hizo el sector sobre las convocatorias propuestas?
- ¿Qué otras alternativas propuso el sector o la institución paralelas a las convocatorias para la danza folclórica de la ciudad?
- ¿Qué canales de participación tiene el sector para construir de manera conjunta las convocatorias?
- ¿Cuál es el alcance real de estos canales de participación?

DIRECTORES/AS AGRUPACIONES

1. IDENTIFICACIÓN

- Nombre
- Edad
- Lugar de nacimiento

2. FORMACIÓN Y TRAYECTORIA EN DANZA

- Relacionar su proceso de formación en danza y a nivel general en cualquier otro campo como un factor posiblemente importante para el tipo de creación que realiza.

3. CREACIÓN

- ¿Cómo denomina su trabajo coreográfico? ¿Cómo se refiere a él?
- ¿Qué desea transmitir en sus trabajos?
- ¿Cómo y cuando surge el interés por realizar estos trabajos?
- ¿Qué elementos conserva de la tradición colombiana en estos procesos creativos o de donde retoma los elementos que incluye en sus montajes?.
- ¿Cómo los introduce? ¿Qué tipo de exploración realiza con ellos?
- ¿Qué otros elementos retoma y de qué lenguajes artísticos para incluirlos en la puesta en escena?
- ¿Cómo es un proceso de creación de estas obras?
- ¿Qué diferencia estas obras a las de danza tradicional de otras agrupaciones más tradicionales? ¿Qué tiene de similar?
- ¿Cómo denomina el trabajo creativo que realiza?
- ¿Qué significa la creación dentro del campo de lo folclórico y tradicional?

4. CONCEPTUALIZACIÓN

- ¿Qué entiende por folclor?
- ¿Qué entiende por tradición?
- Dentro de lo que expone sobre su trabajo ¿se refleja una tensión entre lo tradicional y lo contemporáneo – o la transformación de lo tradicional?

5. RELACIÓN CON LO INSTITUCIONAL

- ¿Cómo ha logrado desarrollar su propuesta creativa?, ¿de dónde ha obtenido los recursos económicos para ello?
- ¿Ha tenido apoyo de recursos del estado? ¿A nivel nacional? ¿A nivel distrital? ¿En qué concursos específicamente o por qué vía?
- ¿Cómo percibe que ha sido recibida su propuesta dentro de lo institucional?
- ¿Qué razones expone como causales cuando no ha obtenido premios desde lo institucional? (si aplica)
- ¿Por qué no ha participado en las convocatorias? (si aplica)
- ¿Qué elementos considera que son falencia en las convocatorias a nivel distrital?
- Canales de participación. ¿Los conoce? ¿Qué opina de ellos? ¿Ha participado? ¿Qué falencias referencia?

6. RECEPCIÓN

- ¿Cómo ha recibido el público su trabajo creativo? Qué comentarios le ha hecho el público sobre su trabajo?
- Su trabajo ¿ha sido considerado como no folclórico? ¿Ha habido alguna reticencia a su propuesta creativa?

Anexo D. Referencias audiovisuales de obras de los directores/as entrevistados

Danza memoria

- Conservación – Rafael Barrera
- Crear desde la tradición – Gustavo Rodríguez

Link: https://www.youtube.com/watch?v=hCfZSqQ_mYo

Danza fusión o experimental

Crear desde la tradición y otros lenguajes

- Hanz Plata
- José Ignacio Toledo
- Julián Albarracín
- Fernando Urbina

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=TKsJnpQkjeg>

Danza contemporánea

Crear desde la danza contemporánea tocando la tradición

- María del Pilar Quintero
- Bellaluz Gutiérrez
- Natalia Orozco

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=Nj4grXNF-mY>

Referencias bibliográficas

- Abadía, G. (1996) ABC del folklore colombiano. Bogotá: Editorial Panamericana.
- Alcaldía Mayor de Bogotá, S. (2011). *Los derechos culturales, recreativos y deportivos: herramientas para una ciudad heterogénea*. Bogotá. Recuperado de <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/downloads/download.php>
- Aldana Quiceno, D. (2011). Lineamientos para la Implementación del Enfoque Poblacional Diferencial en el Sector Cultura, Recreación y Deporte, para los Campos del Arte, las Prácticas Culturales y el Patrimonio. Bogotá, Colombia. Recuperado de http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/adjuntos_paginas_2014/lineamientos_de_enfoque_poblacional_diferencial_noviembre_18.pdf
- Althusser, L. (1988) *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión. Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/m3/althusser.pdf>
- Arendt, H. (1997) *¿Qué es política?* Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Aróstegui, J. (2006) *La contemporaneidad, época y categoría histórica*. En *Mélanges de la Casa de Velázquez* 36-1. Recuperado de: <http://mcv.revues.org/2338>
- Barba, E. y Savarese I. (1988). *Anatomía del actor. Diccionario de Antropología teatral*. Veracruz, México: Editorial Universidad Veracruzana.
- Barbero, J. (2010). *Retos de las culturas a las políticas públicas*. En *Revista de Asuntos Políticos EGOB*. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes.
- Bárcena, F. (2003) *El lenguaje del cuerpo. Políticas y poéticas del cuerpo en educación*. Tercera Ponencia. XXII Seminario de Teoría e Historia de la Educación: Otros Lenguajes en Ecuación. Recuperado de http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071807052009000200013&script=sci_arttext
- Barroso, T. (2012). *Tradicón y occidentalización en el proceso modernizador japonés*. En *Observatorio de la Economía y la Sociedad del Japón*, enero 2012. Recuperado de: <http://www.eumed.net/rev/japon/>
- Beltrán, A. y Salcedo, J. E. (2006) *Estado del arte del área de danza en Bogotá D.C*. Bogotá, Colombia: Instituto Distrital de Cultura y Turismo IDCT
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México, México: Grijalbo.

- Bourdieu, P y Wacquant, L. (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P. (1984). *El campo de la producción cultural, ensayo sobre arte y literatura*. Columbia, Estados Unidos: Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (1994). *Razones y Prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Bravo, M. E. y Avendaño C. (1993). *Políticas culturales en Colombia, un acercamiento a las políticas de archivos 1930- 1993*. En *archivos e investigación* (2: 1993: Medellín). Memorias del primer encuentro. Bogotá, Colombia: Archivo General de la Nación -Red Departamental de Archivos de Antioquia
- Camacho, G. (2010). *Enfoque poblacional*. Ponencia en el Seminario Internacional sobre Derechos Culturales. Bogotá, Colombia: Secretaría Distrital de Planeación. Dirección de Equidad y Políticas Poblacionales.
- Castro-Gómez, S. (1998). *Latinoamericanismo, modernidad, globalización. Prolegómenos a una crítica poscolonial de la razón*. México, México: Universidad de San Francisco.
- Chomsky, N. (1995). *Política y cultura a finales del siglo XX*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- CIOFF. (2005). *Guía para Festivales Internacionales*. Centro Internacional CIOFF – Canadá. Recuperado de http://www.cioff.org/documentation/CIOFF_GuideFestival_ESP.pdf
- Clifford, J. (1998). *On Collecting Art and Culture, The Predicament of Culture: Twentieth Century*. Londres, Inglaterra: Harvard University Press: *literate and Art*.
- Cochrane, S., & Valdez, G. (2009). *Análisis de las políticas públicas en Venezuela considerando la teoría de la participación ciudadana propuesta por Douglas Torgerson*. Recuperado de: <http://ri.biblioteca.udo.edu.ve/handle/123456789/3377>
- Colón, L. (2006). *Nuevos espacios de representación: cultura y patrimonio en Bogotá*. Bogotá, Colombia: IDPC.
- Consejo Distrital de Danza (2014) *Asamblea Distrital Anual de Danza. Tensiones y distensiones entre lo local y lo distrital*. Bogotá, Colombia: Sistema distrital de arte, cultura y patrimonio – Gerencia de Danza – Idartes.
- Cruz, M. A. (2002) *Folclore, música y nación: el papel del bambuco en la construcción de lo colombiano*. En *Revista Nómadas* 17. Bogotá, Colombia: Universidad Central. Recuperado de http://www.ucentral.edu.co/images/editorial/nomadas/docs/nomadas_17_16_folclore.PDF
- Danza Común (s.f.) *Arrebato*. Danza Común. Recuperado de <http://www.danzacomun.com/arrebato-premio-nacional-de-danza/>

- Decreto No. 455 (2009) Reformó el Sistema Distrital de Cultura y se establece el Sistema Distrital de Arte, Cultura y Patrimonio. Recuperado de <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=37647>
- Del Cairo, C. Y Jaramillo J. (2013) *Los dilemas de la museificación. Reflexiones en torno a dos iniciativas estatales de construcción*. En Memoria y sociedad Issn 0122-5197, 17 (35): 76-92. Recuperado de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/8329>
- Deleuze G. y Guattari F. (1998). *Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, España: Paidós.
- Desmond, J. (1994) *Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies*. En: *Cultural Critique* No. 26 Winter 1993 – 1994. Minnesota, Estados Unidos: University of Minnesota Press..
- Dirección Nacional de Planeación (2010). *Lineamientos de la política. Plan Decenal de Cultura*. Bogotá, Colombia: Conpes 3658. Recuperado de http://sispru.scrd.gov.co/siscred/sites/default/files/Plan_Decenal_Cultura.pdf
- Donoso, K. (2009) Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-19901. En *Revista Musical Chilena*, Año LXIII, Julio-Diciembre, 2009, N° 212, pp. 29-50: Universidad de Santiago de Chile. Recuperado de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902009000200004
- Dupey, A. (1995). Deconstrucción y construcción del concepto de tradición. En *Revista Identidades IADAP*, 17. Recuperado de <http://myslide.es/documents/11-deconstruccion-y-construccion-ana-maria-dupey.html>
- Fernández Del Campo, E. (2013). El arte contemporáneo de China en el proceso de mundialización. En *Orientando*, (2). Recuperado de <http://www.uv.mx/chinaveracruz/files/2013/02/2-el-arte-contemporaneo-de-China-en-el-proceso-de-mundializacion.pdf>
- Fischer, F. (2009) *Democracia y Experticia*. Oxford, Estados Unidos: Oxford University Press. Folclored (s.f) A puertas abiertas. Recuperado de <http://mesadistritaldefolclorbogota.es.tl/HOME.htm>
- García-Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, México: Grijalbo.
- García-Canclini, N. (2001a). *Políticas Culturales en América Latina*. México, México: Grijalbo.
- Gardner H. (1999). *Estructuras de la mente*. México, México: Fondo de Cultura Económica.
- González, M. (2000) “Las políticas públicas. Carácter y condiciones vinculantes”. En Polis. Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial. No 20001 Disponible en <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/polis/cont/20001 /pr/pr3. Pdf>

- González, J. E. (2007) Tradición y modernidad en la construcción de la nación colombiana. Nación Y Nacionalismo. En *América Latina. En: Colombia* ISBN: 9789588063430 ed: , v.1 , p.153 - 188 1. Recuperado de <http://www.bdigital.unal.edu.co/1508/8/07CAPI06.pdf>
- Guerra, R. (1989). *Teatralización del folklore y otros ensayos*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Guerra, Y. (2008) ¿Las humanidades en crisis o la crisis de la humanidad? En *Revista Educación y Desarrollo Social* - Bogotá, D.C., Colombia - Volumen 2 - No. 2 - Julio - Diciembre de 2008 - ISSN 2011-5318
- Gutiérrez, S. A. (2011). *Lineamientos en el subcampo de las artes*. Bogotá, Colombia: Impresos Inventiio.
- Heler, M. (2002). *Filosofía social & Trabajo Social, Elucidación de una profesión*, Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Herrero, P. (2010) El arte como derecho. Sobre las tensiones entre arte -arte popular y el acceso a su decodificación. En *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales* núm. 39, diciembre, 2010, pp. 141-154, Jujuy, Argentina: Universidad Nacional de Jujuy Argentina.
- Idartes (2013) *Mesa sectorial Danza Contemporánea*. Acta de sesiones de espacios de participación del sistema distrital de arte, cultura y patrimonio código fr-01-cp-gpa-01 versión 01. Acta no. 001. Bogotá, Colombia: Idartes. Recuperado de http://api.ning.com/files/guHCS0CwloLlJksG5I2wRZBwgo76igkQrhhvcg91t3SnLX2estiBxU9rF4*4H0T-TM0SwIS*KnUwBQR8u2a6QK4NIqjN9EQ-/ActaMesa1.pdf
- Idartes (2015). *Cartilla Beca de creación en Danza*. Recuperado de www.idartes.gov.co. Recuperado el 5 de marzo de 2016.
- Idartes (2015a). *Anexo dimensiones del campo*. Recuperado de www.idartes.gov.co. Recuperado el 5 de marzo de 2016.
- Idartes (s.f). *Instituto Distrital de las Artes*. Recuperado de <http://www.idartes.gov.co/index.php/institucional/el-idartes>.
- Idct (2004). *Políticas culturales distritales 2004-2016*. Bogotá, Colombia: 2ª edición revisada, Panamericana formas e impresos S.A.
- Idpc, s.f. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. Recuperado de <http://idpc.gov.co>
- Jaimes, A. (2014). Ponencia para el VI Congreso Nacional e Internacional de Folclor “Danza y Música la articulación en la creación” 6 al 10 de octubre 2014 – Cartagena – Colombia.
- Jaramillo, J. (1968) *Danzas nativas de Colombia*. Bogotá, Colombia.

- Kant, I. (2012) *Respuesta a la pregunta ¿Qué es la Ilustración?* Recuperado de http://utadeo.edu.co/programas/humanidades/ejemplo_
- Katz, H. (2012) *Atar la creación y sus condiciones: diseñando la producción de políticas públicas de danza en Brasil*. En Congreso Nacional de Investigación en Danza. Bogotá, Colombia.
- Le Breton, David (2002). *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Nueva visión.
- Londoño, A. (1995) *Baila Colombia, danzas para la educación*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia,
- Londoño, A. (1998) *Danzas colombianas*, Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia,
- Madrazo, M. (2005). Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición. En *Contribuciones desde Coatepec*, julio – diciembre año/vol V, numero 009. Toluca, México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Marcos Arévalo, J. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. En *Revista de Estudios Extremeños*, T.LX, nº III: 925-955. Badajoz, España: Diputación Provincial de Badajoz. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1125260>
- Martín-Barbero, J. (1998). De los Medios a las Mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Bogotá, Colombia: Convenio Andrés Bello.
- Martín-Barbero, J. y Rey, G. (1999). Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva. Barcelona, España: Gedisa.
- Martínez, G. (2005) *La danza folclórica tradicional en Bogotá 1950 – 2003*. En Memorias de Danza Tomo III Danza Clásica y Tradicional Colombiana. Bogotá, Colombia: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Melo, J. (1991) *Colombia: el despertar de la modernidad*. Bogotá, Colombia: Foro Nacional por Colombia, 1991.
- Ministerio de Cultura (2004-2005). Una aproximación histórica a las políticas culturales en Colombia 1930-1946. En Gaceta No 48. Bogotá, Colombia: Gaceta.
- Ministerio de Cultura (2011). *Plan Nacional de Cultura (2012-2021)*. Recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/planes-y-programas/Planes/plan%20nacional%20de%20cultura/Paginas/default.aspx>
- Ministerio de Cultura (2013). *Diagnóstico Cultural de Colombia Hacia la construcción del Índice de Desarrollo Cultural*. Bogotá – Colombia: Ministerio de Cultura.
- Ministerio de Cultura (2015) Convocatoria de Estímulos 2015. Recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/planes-y-programas/programas/programa-nacional-estimulos/Paginas/default.aspx>

- Miñana, C. (2006). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. En *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*. Bogotá, No 11 (2000) pág. 36-49. ISSN 0121-2362. Recuperado de COLANTROPOS www.humanas.unal.edu.co/colantropos/ 2006.
- Montero, M. (2006) *Teoría y práctica de la psicología comunitaria: la tensión entre comunidad y sociedad*.- 1 ed. 3- reimp. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Moreno, P. (2013) Políticas Culturales en Colombia: El fortalecimiento público de lo diverso. Recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/areas/fomento-regional/Documents/Compendio-Pol%C3%ADticas-Culturales.pdf>
- North, D. C. (1990). *Instituciones, cambio institucional y desempeño económico*. Cambridge, Estados Unidos: Cambridge University Press.
- Ortegon, E. (2008). *Guía sobre diseño y gestión de la política pública CAB*. Naciones Unidas: Serie Ciencia y Tecnología No. 168. Recuperado de http://ielat.com/inicio/repositorio/guia_gestion_politicas_publicas_ortegon.pdf
- Ortiz, R. (2004). *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Pallares, F. (1988). Las políticas públicas: el sistema político en acción. En *Revista de Estudios Políticos* No. 62. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=27007>
- Parra Gaitán, R. (2012) El Potro Azul. En *Programa de Mano: coreografías colombianas que hicieron historia*. Bogotá, Colombia: Alambique.
- Parra, R. (2008). Algunas reflexiones sobre la danza tradicional. En. Danza, tradición y contemporaneidad: reflexiones de los maestros de los procesos de formación a formadores y diálogo intercultural. En *Danza, tradición y contemporaneidad: reflexiones de los maestros de los procesos de formación a formadores y diálogo intercultural*. Bogotá, Colombia: Dirección de Artes – Ministerio de Cultura.
- Pinzón, C. (1999) El cuerpo-imagen. El cuerpo como espacio de confrontación cultural. En *Revista Maguare* No. 14. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional.
- Pinzón, C. y Garay, G. (1997) *Violencia, Cuerpo y Persona. Capitalismo, multisubjetividad y cultura popular*. Bogotá, Colombia: ECSA (Equipo de Cultura y Salud) Gente Nueva Editores.
- Prat, J. J. (2006) Sobre el concepto de folklore. En *Oppidum*, no 2. I.S.S.N.: 1885-6292. Segovia, España: Universidad SEK.
- Rama, Á. (1998). *La Ciudad Letrada*. Montevideo, Argentina: Arca.

- Rubio, J.D. (2014) Patronato de Artes y Ciencias. En VI Congreso Nacional e Internacional de Folclor – Danza y Música, La articulación en la creación. Cartagena – Colombia.
- Ruiz, P. (1976). *La política cultural en Colombia*. UNESCO. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001341/134155so.pdf>
- Salcedo, J. (2001) *Cuerpo consciente. Un acercamiento desde mi aproximación a la danza contemporánea como exploración subjetiva y social de la juventud*. Tesis Pregrado. Bogotá, Colombia: Departamento Antropología UniAndes.
- Salcedo, J. (2004) El cuerpo del cuerpo en la danza contemporánea. En *Pensar la Danza*. Becas Ensayos de Danza. Bogotá, Colombia: IDCT.
- SCRD, (s.f.) *Organigrama*. Recuperado de <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/es/institucion/organigrama-2016>
- Silva, C; Loreto Martínez, M; (2004). Empoderamiento: Proceso, Nivel y Contexto. *Psyche*, 13(1) 29-39. Recuperado de <http://redalyc.org/articulo.oa?id=96713203>
- Silva, R. (2009). *Reflexiones Sobre La Cultura Popular. A propósito de la Encuesta Folclórica Nacional de 1942*. Cali, Colombia: Grupo de investigaciones en Historia, Cultura y Sociedad. Universidad del Valle. Recuperado de <http://sociohistoria.univalle.edu.co/reflexiones.pdf>
- Szurmuk, M. e Irwin, R. (2009) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores. México.
- Ticio E. (1986) *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Asunción, Paraguay: Museo del Barro.
- Toledo, J. y Vargas, A. (2014) *Reflexiones sobre el concepto de creación en la danza folclórica y tradicional*. Ponencia para el VI Congreso Nacional e Internacional de Folclor “Danza y Música la articulación en la creación” 6 al 10 de octubre 2014 – Cartagena – Colombia.
- Torgerson D. (1995), *Tres caras del análisis de políticas públicas*. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/46224758/6-Torgerson-Tres-Caras-Del-a-de-P>
- UNESCO (2003) *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural* París, 17 de octubre de 2003. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>
- UNESCO (2005). *Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial*. España: Centro de Patrimonio Mundial de la UNESCO. Recuperado de <http://whc.unesco.org/archive/opguide08-es.pdf>
- UNESCO (2009) *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*. Recuperado de <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/06859-ES.pdf>
- Valdovinos, R. (2013) El baile calabaceado, entre el pueblo y lo escénico. En *Regiones, suplemento de antropología*. Número 50, octubre de 2013, pp. 12-16. Recuperado de <http://suplementoregiones.com/pdf/Regiones50.pdf>

- Vasco, L. (1998). *Guambianos: Hijos Del Aroiris y del Agua*. Escrito con los guambianos Abelino Dagua Hurtado y Misael Aranda. Bogotá: CEREC/Los Cuatro Elementos/Fundación Alejandro Ángel Escobar/Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular. Colección Historia y Tradición Guambianas, N° 5.
- Vásquez Rodríguez, W. (2010). *Documento Conceptual y Metodológico de los Estados del Arte*. Bogotá, Colombia: Convenio SCRD- Universidad Nacional.
- Villaseñor I. y Zolla E. (2012) *Del patrimonio cultural inmaterial o la patrimonialización de la cultura Isabel* Año 6, núm. 12, 2012. Recuperado de http://www.culturayrs.org.mx/revista/num12/VillasenyorZolla_12.pdf
- Volli, U. (1988). Técnicas del Cuerpo. En *Anatomía del actor*. Veracruz, México: Editorial Universidad Veracruzana, México.
- Welsh, K. (2014) Conferencia *Bailando con la tradición. Estilización y (re) invención de coreografías del pasado*. 28 de agosto de 2014. II Congreso Nacional de Investigación en Danza. Universidad Jorge Tadeo Lozano. Congreso realizado en Bogotá – Colombia.
- Zapata, D. (1962) *La cumbia, síntesis musical de la nación colombiana*. Revista Colombiana de Folklore, segunda época, no. 7: 185-210.
- Zapata, D. (1970) *El bullerengue*. Colombia Ilustrada. La Revista de Coltejer al servicio de la cultura colombiana, no. 2:189-210
- Zapata, D. (2002) *Crónica de una vida para la danza*. En Encuentros de la diversidad. Memorias ciclos de conferencias, tomo I, 86-116. Bogotá: Imprenta Nacional Ministerio de Cultura, 2002.