

LA CIUDAD DANZADA

Felipe Lozano



Ilustración - "Por ahí andan Rutina y Cotidiana", 2002. Fuente del Parque Santander, Cra. 7, Calle 16, Bogotá. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso". Foto Cortesía Ingrid Sierra.

LA CIUDAD DANZADA

FELIPE HERNÁN LOZANO

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE ARTES
MAESTRÍA EN HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE,
LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD
BOGOTÁ
2010**

LA CIUDAD DANZADA

FELIPE HERNÁN LOZANO

Código 391184

**Tesis de Grado para optar al título de Magister en Historia y Teoría del Arte, la
Arquitectura y la Ciudad.**

Tutora

BEATRIZ GARCÍA MORENO

**Arquitecta, Profesora Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la
Ciudad, Facultad de Artes. Universidad Nacional.**

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad

Bogotá

2010

CONTENIDO

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| PRIMERA PARTE: LA EXPERIENCIA EXCEPCIONAL DE LAS ACCIONES COREOGRÁFICAS EN EL ESPACIO PÚBLICO | |
| 1. EL ESTADO EXCEPCIONAL DE LA DANZA | 14 |
| 2. LA ARQUITECTURA MÓVIL DEL BAILARÍN | 22 |
| 2.1. EL CUERPO | 25 |
| 2.2. EL ESPACIO | 30 |
| 2.3. EL TIEMPO | 36 |
| 2.4. LA ENERGÍA | 43 |
| 2.5. LA COREOGRAFÍA | 48 |
| 3. LA EXPERIENCIA DANZADA DE UN MUNDO COTIDIANO | 61 |
| 3.1. EL CUERPO FENOMÉNICO DEL BAILARÍN | 63 |
| 3.2. EL OBJETO VISTO EN MOVIMIENTO | 68 |
| 3.3. EL ENCUADRE COREOGRÁFICO | 71 |
| 3.4. LA CONSAGRACIÓN MOTRIZ DEL ESPACIO PÚBLICO | 75 |
| 4. LA CASA DE LA DANZA | 79 |
| 4.1. SOÑAR EL ESPACIO PÚBLICO | 83 |
| 4.2. RECONCILIARSE CON LA CIUDAD | 87 |
| 4.3. RINCONES ACOGEDORES PARA DANZAR | 90 |
| 5. HACER QUE LAS PAREDES BAILEN | 95 |
| 5.1. EXPERIENCIA CORPORAL DE LA ARQUITECTURA | 99 |
| 5.2. DANZA Y ARQUITECTURA | 103 |

| | |
|---|-----|
| SEGUNDA PARTE: DANZANDO EN UNA FUENTE, UNOS BOLARDOS Y UN CEMENTERIO | 110 |
| <i>6. POR AHÍ ANDAN RUTINA Y COTIDIANA</i> | 114 |
| 6.1. LA FUENTE Y EL PARQUE SANTANDER | 116 |
| 6.2. EL MOVIMIENTO EN LA FUENTE | 122 |
| 6.2.1. El Cuerpo | 124 |
| 6.2.2. El Espacio | 128 |
| 6.2.3. El Tiempo | 131 |
| 6.2.4. La Energía | 134 |
| 6.2.5. Planos y dibujos coreográficos | 137 |
| <i>7. CALLE REAL</i> | 143 |
| 7.1. LA ACERA CON BOLARDOS | 145 |
| 7.2. EL MOVIMIENTO EN LOS BOLARDOS | 150 |
| 7.2.1. El Cuerpo | 151 |
| 7.2.2. El Espacio | 155 |
| 7.2.3. El Tiempo | 158 |
| 7.2.4. La Energía | 162 |
| 7.2.5. Planos y dibujos coreográficos | 166 |
| <i>8. A SOL Y SOMBRA</i> | 171 |
| 8.1. EL CEMENTERIO CENTRAL | 173 |
| 8.2. EL MOVIMIENTO EN EL CEMENTERIO | 178 |
| 8.2.1. El Cuerpo | 179 |
| 8.2.2. El Espacio | 183 |
| 8.2.3. El Tiempo | 187 |
| 8.2.4. La Energía | 189 |
| 8.2.5. Planos y dibujos coreográficos | 193 |
| 9. LA PUESTA EN ESCENA | 197 |
| 9.1. LOS SUEÑOS DEL AGUA | 201 |
| 9.2. LOS SUEÑOS DE LA PIEDRA | 205 |

| | |
|------------------------------|-----|
| 9.3. LOS SUEÑOS DEL MÁS ALLÁ | 208 |
|------------------------------|-----|

TERCERA PARTE: EL FINAL DEL VIAJE CORPORAL POR LA CIUDAD

| | |
|------------------------------|-----|
| (ÚLTIMAS REFLEXIONES) | 213 |
|------------------------------|-----|

| | |
|----------------------------------|-----|
| 10. DANZA, ARQUITECTURA Y CIUDAD | 216 |
|----------------------------------|-----|

| | |
|---|-----|
| 10.1 DEL ESPACIO PÚBLICO AL ESPACIO DANZADO | 219 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| 10.2. CUERPOS, ESPACIOS, TIEMPOS Y ENERGÍAS DEL DEVENIR COTIDIANO | 226 |
|--|-----|

| | |
|-----------------------|-----|
| 11. LA CIUDAD DANZADA | 232 |
|-----------------------|-----|

| | |
|--------------|-----|
| BIBLIOGRAFÍA | 236 |
|--------------|-----|

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

| | Pág. |
|---|-------------|
| Ilustración 1- Danza en fachada de edificio del centro de Bogotá: Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso. | 1 |
| Ilustración 2 – “ACPM” – Estación de Gasolina Calle 47 – Cra. 13. Festival de Danza Contemporánea en espacios Insólitos para Público de Paso. Bogotá 1997 | 2 |
| Ilustración 3- “Tríptico”. Balcón del barrio histórico de La Candelaria en Bogotá. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, 1999. Archivo Cesar Monroy | 14 |
| Ilustración 4- "Por ahí andan Rutina y Cotidiana" Fuente del Parque Santander - Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso" - Bogotá 2002. Foto Cortesía Ingrid Sierra | 17 |
| Ilustración 5- "Tríptico", ventanal de la Biblioteca Luis Ángel Arango (Cra. 5). Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, Bogotá, 1999. | 19 |
| Ilustración 6- El icosaedro de Rudolf Laban, Alemania, 1926. | 22 |
| Ilustración 7- Dibujos Corporales Simétricos y Asimétricos de Doris Humphrey. | 24 |
| Ilustración 8- Bailarín sobre bolardos. Bogotá 2009 | 25 |
| Ilustración 9- Bailarín en entrenamiento. Archivo Cesar Monroy. | 26 |
| Ilustración 10- Danza en la Plazoleta del Rosario. Bogotá 2009. | 28 |
| Ilustración 11- Transeúntes, Parque Santander. Bogotá 2009. | 29 |
| Ilustración 12- Diagramación del Cubo de Rudolf Laban, a partir de las distintas trayectorias que siguen los movimientos del cuerpo en el espacio inmediato. Alemania, 1926. | 30 |

| | |
|---|----|
| Ilustración 13- Dibujo de Doris Humprey donde identifica los puntos principales del espacio escénico, que tiene dimensiones y atributos propios que debe conocer y manejar el bailarín. | 33 |
| Ilustración 14- "Tríptico", coreografía Tino Fernández. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso. Bogotá 1999. Imagen de archivo, cortesía Cesar Monroy. | 34 |
| Ilustración 15- "En privado", baños públicos calle 12 con Cra. 9. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso. Bogotá 1998. Archivo Cesar Monroy. | 35 |
| Ilustración 16- Corriendo por entre las tumbas. Cementerio Central de Bogotá, 2009. | 37 |
| Ilustración 17- "Contemplo", plazoleta externa Centro Granahorrar de Bogotá. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, 1998. | 38 |
| Ilustración 18- Cementerio Central de Bogotá., 2009. Foto Felipe Lozano. | 39 |
| Ilustración 19- Columnas Cementerio Central. Bogotá 2009. Foto Felipe Lozano | 40 |
| Ilustración 20- Secuencia de rejas alrededor de la Fuente del Parque Santander. Bogotá 2009. | 41 |
| Ilustración 21-Serenata para la Fuente. | 42 |
| Ilustración 22- Esquema de Rudolf Laban para graficar el manejo de los esfuerzos, donde se combinan distintas direcciones, pesos y grados de energía del movimiento. | 44 |
| Ilustración 23- Danza en una estación de gasolina. Bogotá, 1997. | 45 |
| Ilustración 24- "Aerovía", coreografía aérea de Karla Flórez, Avenida Jiménez con Carrera 7. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, Bogotá 1999. Imagen de archivo, cortesía Cesar Monroy. | 46 |

| | |
|--|----|
| Ilustración 25- “Buceando”. Interior de un Bus de servicio público. Coreografía María Teresa Jaime. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, Bogotá 1997. Imagen de archivo, cortesía Cesar Monroy. | 47 |
| Ilustración 26- Cuerpo y Arquitectura. Cementerio Central. Bogotá 2009. | 48 |
| Ilustración 27- Dibujo grupo de bailarines para “Alceste” de Gluck. Mary Wigman, 1956. | 49 |
| Ilustración 28- Dibujo de Mary Wigman sobre desplazamientos de los bailarines para “La consagración de la primavera” | 50 |
| Ilustración 29- Croquis para “Alceste” en el reino de la muerte. Mary Wigman. | 51 |
| Ilustración 30- Grupo de bailarines ensayando una coreografía. Imagen de archivo, cortesía Cesar Monroy. | 53 |
| Ilustración 31- "Seis horas pico", plazoleta y puente peatonal de Suba (Cra. 91, calle 139). Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, Bogotá 1998. | 54 |
| Ilustración 32- Danza en el patio interior de un Claustro en Ciudad de México. Red de Ciudades Que Danzan, 2000. | 55 |
| Ilustración 33- Coreografía de Felipe Lozano para la biblioteca de la Universidad de la Salle de Bogotá, 1998. | 56 |
| Ilustración 34- Coreografía para mausoleo. Cementerio Central, Bogotá 2009. | 57 |
| Ilustración 35- "Sólo para tus ojos", sala de lectura de una Biblioteca, coreografía Felipe Lozano. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, Bogotá 1998. | 58 |
| Ilustración 36- Coreografía para un Cajero Automático. Imagen, cortesía Adriana Hormaza. | 60 |
| Ilustración 37- Dibujos de Dalcroze sobre los movimientos del cuerpo, Italia, 1916. | 64 |

| | |
|--|----|
| Ilustración 38- Plazoleta, Centro Comercial Granahorrar, Bogotá. 1998. | 65 |
| Ilustración 39-Diseño corporal sobre bolardo. Bogotá 2009. | 66 |
| Ilustración 40- Ensayo de danza en un caño. Imagen de archivo. | 57 |
| Ilustración 41- Coreografía sobre bolardos. "Calle Real". 1999. | 69 |
| Ilustración 42- Bailarina sobre tumba. Cementerio Central de Bogotá, 2009. | 70 |
| Ilustración 43- Fuente del Parque Santander, Bogotá 2009. | 71 |
| Ilustración 44- Fuente del Parque Santander, Bogotá. Foto cortesía Ingrid Sierra. | 72 |
| Ilustración 45- Danza en fachada de edificio en Madrid, España. Red de Ciudades Que Danzan, 1990. | 73 |
| Ilustración 46- Danzando en el interior de un Bus. | 75 |
| Ilustración 47- "Bolívar el Extranjero del tiempo", Balcón Edificio del Tiempo. 1999 | 76 |
| Ilustración 48- Danza en un caño, Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, Bogotá 1998. Imagen de archivo, cortesía Cesar Monroy. | 77 |
| Ilustración 49- "Zambomba", Sala de Espera Terminal de Transportes, coreografía Olga Barrios. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, Bogotá 1998. | 79 |
| Ilustración 50- Explorando las tumbas. Cementerio Central de Bogotá 2009. | 81 |
| Ilustración 51- Danzando por entre bolardos. Bogotá 2009. | 82 |
| Ilustración 52- Explorando el Bolardo. | 83 |
| Ilustración 53- La casa de la danza en el cementerio. | 85 |

| | |
|--|-----|
| Ilustración 54- Danza en un puente sobre un caño. Bogotá 1998. | 86 |
| Ilustración 55- Acera del Barrio La Candelaria. Bogotá 2009. | 88 |
| Ilustración 56- Danza en las ventanas de un local comercial. Bogotá 2003. | 89 |
| Ilustración 57- "Danza hermética en cajeros automáticos", Cra. 7 Calle 62. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, Bogotá 2003. | 90 |
| Ilustración 58- Danza en Puente Peatonal en la Carrera 30 de Bogotá. Imagen de archivo, cortesía Cesar Monroy. | 91 |
| Ilustración 59- Danza en la Plaza de Bolívar. Bogotá 1999. Imagen de archivo, cortesía Cesar Monroy. | 92 |
| Ilustración 60- "Soledad húmeda y orgánica", caño calle 127 entre Cra. 15 y 19. Festival Insólito de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso. Bogotá 1998. | 93 |
| Ilustración 61- Edificio de Avianca, Parque Santander, Bogotá 2009. | 95 |
| Ilustración 62- Bailarín en equilibrio sobre bolardo. Bogotá, 2009. | 97 |
| Ilustración 63- Cementerio Central de Bogotá, corredor principal. 2009. | 99 |
| Ilustración 64- Acera con Bolardos, Bogotá 2009. | 101 |
| Ilustración 65- "Sincronismos", plazoleta del Reloj, Parque Nacional. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, Bogotá 2001. Imagen de archivo. | 102 |
| Ilustración 66- "Peregrinaje", recorrido del vía crucis, Cerro de Monserrate. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, Bogotá 2002. | 104 |
| Ilustración 67- Festival Internacional de Ciudades Que Danzan, 1992. | 106 |
| Ilustración 68- "Seis horas y pico", coreografía de Ana Cristina Sánchez, en Plazoleta y Puente Peatonal. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, Bogotá 1998. | 107 |

| | |
|---|-----|
| Ilustración 69- Pileta frente a la capilla del Cementerio Central. Bogotá 2009. | 108 |
| Ilustraciones 70, 71, 72 - “Por ahí andan Rutina y Cotidiana”, “Calle Real”, “A Sol y Sombra”. | 110 |
| Ilustración 73- Foto Archivo Ingrid Sierra. | 114 |
| Ilustración 74- Archivo Ingrid Sierra | 115 |
| Ilustración 75- Parque Santander, Carrera 7 calle 16, Bogotá 2009. Foto Felipe Lozano. | 116 |
| Ilustración 76- Parque Santander, Bogotá 2003. Foto cortesía Ingrid Sierra. | 117 |
| Ilustración 77- Parque Santander, Bogotá 2009 | 118 |
| Ilustración 78- Visitantes cotidianos del Parque. | 120 |
| Ilustración 79- Fuente del Parque Santander, Bogotá 2002. Foto cortesía Ingrid Sierra. | 121 |
| Ilustración 80- Durante un ensayo en la Fuente. Foto cortesía Ingrid Sierra. | 122 |
| Ilustración 81- "Por ahí andan Rutina y Cotidiana" | 123 |
| Ilustración 82- Cuerpos sumergidos en la Fuente. | 125 |
| Ilustración 83- Explorando con el agua de la Fuente. | 126 |
| Ilustración 84- Cuerpo de Agua y el Cuerpo Danzante. | 127 |
| Ilustración 85- La coreografía de la Fuente. | 128 |
| Ilustración 86- Abriendo espacio en la Fuente. | 129 |
| Ilustración 87- Jugando con el agua y los Chorros. | 130 |
| Ilustración 88- A ritmo del agua. | 132 |

| | |
|---|-----|
| Ilustración 89- Fuente, Contorno, Bailarinas y visitantes. | 133 |
| Ilustración 90- Equilibrio con los chorros. | 135 |
| Ilustración 91- Plano del Parque Santander. Dibujo de Miguel Sandino. | 137 |
| Ilustración 92- plano de la fuente. Dibujo de Miguel Sandino. | 138 |
| Ilustración 93- Dibujos de ubicaciones y recorridos de las bailarinas en las piletas. Dibujo de Miguel Sandino. | 139 |
| Ilustración 94- Dibujo de la Fuente. Mario Orbes. | 140 |
| Ilustración 95- Dibujo de las bailarinas en la Fuente. Mario Orbes. | 141 |
| Ilustración 96- Dibujo de la Fuente y en el entorno próximo del Parque. Mario Orbes. | 142 |
| Ilustración 97- Archivo Charles Vodoz. | 143 |
| Ilustración 98- Archivo Charles Vodoz. | 144 |
| Ilustración 99- Acera con Bolardos. Carrera 13, Calles 16 y 17. Bogotá 2009. | 146 |
| Ilustración 100- Acera con Bolardos en Bogotá. | 148 |
| Ilustración 101- Bailarín sobre Bolardo. Bogotá 2009. | 149 |
| Ilustración 102- Coreografía en la acera y los bolardos. | 151 |
| Ilustración 103- Dueto sobre bolardos. | 152 |
| Ilustración 104- "Calle Real". Imagen de Archivo. Cortesía Charles Vodoz. | 153 |
| Ilustración 105- "Calle Real". Imagen de archivo, cortesía Charles Vodoz. | 155 |
| Ilustración 106- "Calle Real". Imagen de archivo, cortesía Charles Vodoz. | 156 |
| Ilustración 107-"Calle Real". Imagen de archivo, cortesía Charles Vodoz. | 157 |
| Ilustración 108- La vida en torno al bolardo. | 158 |

| | |
|---|-----|
| Ilustración 109- Amor en los Bolardos. | 159 |
| Ilustración 110- Equilibrio sobre bolardo. | 160 |
| Ilustración 111- Bolardo publicitario. | 161 |
| Ilustración 112- "Calle Real". Imagen de archivo, cortesía Charles Vodoz. | 163 |
| Ilustración 113-"Calle Real". Imagen de archivo, cortesía Charles Vodoz. | 164 |
| Ilustración 114- Plano de la acera y los bolardos. Dibujo de Miguel Sandino. | 166 |
| Ilustración 115- Dibujo de Bolardo por Mario Orbes | 167 |
| Ilustración 116- Dibujo de ubicaciones y recorridos de las dos parejas de bailarines en los bolardos. Por Miguel Sandino. | 168 |
| Ilustración 117- Dibujo de hilera de bolardos y del entorno inmediato de la acera por Mario Orbes. | 169 |
| Ilustración 118- Dibujos de posturas de bailarines en los bolardos por Mario Orbes. | 170 |
| Ilustración 119- Archivo Cesar Monroy. | 171 |
| Ilustración 120- Archivo Cesar Monroy. | 172 |
| Ilustración 121- Cementerio Central de Bogotá, 2009. | 173 |
| Ilustración 122- Capilla, mausoleos, tumbas, esculturas. | 174 |
| Ilustración 123- Perfiles, contornos, planos, niveles, volúmenes. | 176 |
| Ilustración 124- Cementerio Central, Bogotá 2009. | 177 |
| Ilustración 125- Plegaria danzada. | 178 |
| Ilustración 126- Propuesta de movimiento sobre un mausoleo. | 179 |
| Ilustración 127- "A Sol y Sombra". Imagen de archivo, cortesía Cesar Monroy. | 180 |

| | |
|---|-----|
| Ilustración 128- Escultura, Devoto y Vigilante. | 181 |
| Ilustración 129-"A Sol y Sombra". Foto, cortesía Ingrid Sierra. | 182 |
| Ilustración 130- Visitante del Cementerio. | 183 |
| Ilustración 131- Trabajador del cementerio. | 184 |
| Ilustración 132- "A Sol y Sombra". Imagen de archivo, cortesía Cesar Monroy. | 185 |
| Ilustración 133-"A Sol y Sombra". Imagen de archivo, cortesía Cesar Monroy. | 186 |
| Ilustración 134- Sollozos en Soledad. | 187 |
| Ilustración 135-"A Sol y Sombra". Imagen de archivo, cortesía Cesar Monroy. | 188 |
| Ilustración 136- En contacto con la energía de una tumba. | 189 |
| Ilustración 137- Los sueños de la piedra. | 190 |
| Ilustración 138- Visitantes del cementerio. | 191 |
| Ilustración 139- Danza Sacra. Cementerio Central, 2009. | 192 |
| Ilustración 140- Plano de la Elipse Central del Cementerio. | 193 |
| Ilustración 141- Dibujo del contorno arquitectónico del cementerio por Mario Orbes. | 194 |
| Ilustración 142- Rasgos de un mausoleo por Mario Orbes. | 195 |
| Ilustración 143- Trayectorias bailarines. Dibujos Miguel Sandino. | 196 |
| Ilustración 144- Acera con Bolardos en el Barrio La Candelaria de Bogotá, 2009. | 197 |
| Ilustración 145- El Espacio Público. | 199 |
| Ilustración 146- "Por ahí andan Rutina y Cotidiana". Archivo Ingrid Sierra. | 201 |

| | |
|--|-----|
| Ilustración 147- “Por ahí andan Rutina y Cotidiana”. Archivo Ingrid Sierra. | 204 |
| Ilustración 148- “Calle Real”. Archivo Charles Vodoz. | 206 |
| Ilustración 149- Jugando con un bolardo | 207 |
| Ilustración 150- “A Sol y Sombra”. Archivo Cesar Monroy. | 208 |
| Ilustración 151- Bailarina en meditación. Cementerio Central 2009. | 210 |
| Ilustración 152- "A Sol y Sombra". Imagen de archivo, cortesía Cesar Monroy. | 211 |
| Ilustración 153- Conclusión de la obra "Aerovía" | 213 |
| Ilustración 154- Coreografía para puente peatonal. Festival Internacional de Ciudades Que Danzan. Barcelona 1994. | 215 |
| Ilustración 155- Danza en una plaza de mercado. | 218 |
| Ilustración 156- "El hombre zanahoria, el hombre papa", coreografía Gustavo Llano. Galería plaza de mercado La Concordia. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, Bogotá 1997. Imagen de archivo, cortesía Cesar Monroy | 225 |
| Ilustración 157- Danza en un Balcón. | 230 |
| Ilustración 158- “Sólo para tus ojos”, sala de lectura de una Biblioteca. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, Bogotá 1998. | 235 |

FORMATO UNICO PARA ENTREGA DE LOS TRABAJOS DE GRADO

TÍTULO EN ESPAÑOL:

LA CIUDAD DANZADA

TÍTULO EN INGLÉS:

THE DANCING CITY

RESUMEN EN ESPAÑOL:

La ciudad danzada es un estudio sobre la relación que establece la Danza con la Arquitectura y la Ciudad en una intervención coreográfica del espacio público, estableciendo el manejo de los elementos del movimiento de acuerdo con las instalaciones y características del lugar, a partir de la descripción y análisis de tres obras del Festival de danza contemporánea en espacios insólitos para público de paso en Bogotá: “Por ahí andan Rutina y Cotidiana” en la fuente del Parque Santander, “Calle Real” en una acera con bolardos de la carrera 13 con calle 16, y “A Sol y Sombra” en el Cementerio Central. El estudio enfocado desde la fenomenología del movimiento y la poética del espacio, busca mostrar la manera como el bailarín altera la percepción y los usos cotidianos del espacio público, contribuyendo con ello a una mirada de la ciudad desde la danza.

TRADUCCIÓN DEL RESUMEN AL INGLÉS:

The dancing city, is a study about the relationship between the dance, architecture and the city in a choreography, involvement with the public space.

It establishes the handling of the elements of movement in regard with the facilities and characteristics of a place.

Starting with the description and analysis of three works from The Festival of contemporary dance on public spaces, unusual for the pedestrians of Bogotá: “Por ahí andan Rutina y Cotidiana” in the fountain of Parque Santander, “Calle Real” in a

sidewalk of Carrera 13 – Calle 16 and “A Sol y Sombra” in the Cementerio Central.
The study focuses from the phenomenon of movement and the poetic of space trying
to show how the dancer manages to alter the perception and daily uses of public space
giving a glimpse of the city from the dance.

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES EN ESPAÑOL

1. Festival de danza contemporánea en espacios insólitos para público de paso
 2. Danza, arquitectura y ciudad
 3. Acciones coreográficas
 4. Espacio público
 5. Experiencia excepcional
-

TRADUCCIÓN AL INGLÉS DE LOS DESCRIPTORES:

1. Festival of contemporary dance in unusual spaces for the pedestrians
 2. Dance, architecture and the city
 3. Choreographic actions
 4. Public space
 5. Exceptional experience
-

FIRMA DEL DIRECTOR: _____

Nombre(S) completo(s) del(los) autor(es) y (Año de nacimiento):

Felipe Hernán Lozano (1962)

INTRODUCCIÓN



Ilustración 1- Danza en fachada de edificio del centro de Bogotá: Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso.

“Una tarde, cansados de visitar residencias, pasamos por una valla publicitaria ubicada en un parqueadero de la carrera 13 con calle 26 frente a la fuente de La Rebeca. Cuando vimos esta valla, que en ese momento hacía publicidad al XXXVII Salón Nacional de Artistas, pensamos: “Este es el sitio”. Por esos días estábamos reflexionando sobre la temática de nuestro trabajo de grado. Aparecieron muchas ideas, y entre ellas contemplamos la de la danza vertical como una posibilidad. Sin tener la formación necesaria ni los elementos adecuados, utópicos, soñadores, nos lanzamos a la aventura de conquistar el aire. Abordamos la idea de ángeles en ascenso, que luego se transformó en la idea de bañistas. Con la asesoría de Diana Casas en el manejo de lazos y el trabajo de nudos, empezamos esta experiencia; venciendo nuestros miedos, temores, vértigos y asumiendo el riesgo de reescenificar este espacio [...] Quiero mantener ese espíritu aventurero e investigador, estar dispuesto a reconocer sobre los objetos, las personas o sitios, nuevas visiones y enriquecer mi capacidad para sorprenderme y disfrutar.”

Fernando Ovalle¹

¹ CASTILLO, Leyla. “Insólito. Festival de Danza Contemporánea en espacio público”. En: *Memorias de Danza, Tomo I, Danza Urbana*. Bogotá, Alcaldía Mayor, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Gerencia de Danza, 2005, p. 135.

INTRODUCCIÓN

Lenguaje del movimiento, espacio construido y realidad urbana, es el diálogo que propician las *acciones coreográficas* de bailarines en *espacios públicos*, al tomarse vías peatonales, puentes, parques, azoteas, fachadas y los más inesperados lugares de la ciudad para vincular su arquitectura, despojarlos del uso que regularmente se les atribuye y hallar nuevas maneras de habitarlos, apropiando con ello una *experiencia excepcional* de la arquitectura y la ciudad. Adicionalmente, acercan la danza a todo tipo de espectadores, de modo que muchas personas no habituadas a este arte tienen la posibilidad de disfrutar de primera mano y sin ningún costo sus más novedosas y llamativas propuestas. Son las relaciones que establece aquí la danza con la arquitectura y la ciudad, las que inspiran el tema del presente trabajo, titulado *La Ciudad Danzada*, y que se realiza como Tesis de Grado para la Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, de la Universidad Nacional de Colombia.²

El estudio se propone determinar reflexivamente unos elementos objetivos y subjetivos que le otorgan sentido a **la experiencia excepcional de las acciones coreográficas en espacios públicos**, abiertos y no convencionales, buscando con ello contribuir con una mirada de la arquitectura y de la ciudad desde la danza. La investigación, conducida a través de **la fenomenología del movimiento y la poética del espacio**, se ilustra con el análisis de tres obras del Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso en la ciudad de Bogotá, entre 1997 y el 2006: *Por ahí andan Rutina y Cotidiana* de Ingrid Sierra, en la fuente del Parque Santander, en el año 2002; *Calle Real* de Charles Vodoz, sobre los bolardos de una acera de la carrera 13 con calle 16, en el año 1999; y *A Sol y Sombra* de Karla Flórez, en el Cementerio Central, en el año 1997;³ describiendo en cada caso el manejo de los elementos del movimiento en relación con las instalaciones y las características del lugar. El estudio, situado en el contexto de la danza contemporánea en Bogotá, hacia finales del siglo XX, explora

² Programa de Posgrado: Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, 2005 de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá.

³ Programación Distrital de Danza, Festivales de la Gerencia de Danza del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá, Línea de Fomento a las Expresiones Artísticas 1995 - 2005.

posibles respuestas al siguiente interrogante: **¿Cuál es la experiencia de la arquitectura y la ciudad que apropia la danza en un espacio público?**

Las relaciones corporales que establece el *bailarín*⁴ con las instalaciones y características del sitio específico (la fuente del parque, los bolardos de la acera, las tumbas y mausoleos del cementerio), sirven como objeto de estudio, desde el cual ubicar las categorías centrales enunciadas en el mismo título del trabajo, esto es, *la ciudad danzada*. Básicamente se parte de la condición inherente a la danza de transformar el movimiento y el espacio, para mostrar de qué modo el bailarín afecta con sus acciones un espacio físico, al mismo tiempo que el espacio lo afecta a él. Aunque se analizan solo estas tres obras del festival en Bogotá, se recurre cuando sea necesario a otros casos del mismo evento, además de otros referentes relacionados con procesos artísticos de la danza en el siglo XX, que muestran en el estudio lo que significa la experiencia espacial del cuerpo danzante que dota de un sentido distinto el lugar donde realiza sus movimientos.

El **objetivo general** de la investigación se ajusta tanto al interés de la Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, en sus miradas sobre la ciudad contemporánea, como al tema planteado en el presente trabajo, pues consiste en realizar desde el mismo espacio público una lectura de la ciudad a partir del cuerpo, mediante una propuesta que establezca relaciones entre los fenómenos del movimiento, el espacio construido y la realidad urbana. Además, se considera que es en el término *experiencia* donde se logran conjugar la danza, la arquitectura y la ciudad, a partir de un ejercicio simultáneo de descripción y análisis, encaminado a encontrar los elementos que hacen posible esta realidad objetiva y subjetiva de *la ciudad danzada*. A partir de dicho término de experiencia, se definen nociones y categorías que estructuran temáticamente la investigación desarrollada mediante un trabajo documental y analítico.

⁴ En este trabajo se utiliza la palabra “bailarín” en un sentido genérico para aludir tanto a un sujeto individual como a uno colectivo, femenino y masculino, y se hace extensiva a la actividad del coreógrafo, quien aunque no necesariamente ejecute el movimiento, es el directo responsable de su diseño y concepción. En los casos en que no sean asimilables estos conceptos se hará la distinción.

El **marco teórico** del estudio se estructura a partir de las nociones de *Movimiento* y *Espacio*, que son fenómenos interdependientes y esenciales a toda experiencia humana: el movimiento corporal como acción y como expresión del sujeto, que al desplazarse rítmicamente proyecta sensaciones, sentimientos e intenciones, constituyendo el medio fundamental para su relación con el mundo y, por ende, para su existencia; y el espacio como realidad objetiva y subjetiva, que el sujeto percibe, construye y habita en sus actividades, ideas y emociones, y que reúne características materiales, sociales y culturales. Por *acciones coreográficas* se entiende unas propuestas de la danza contemporánea para sitios específicos, que proporcionan nuevas narrativas sobre el movimiento y el espacio y que hacen parte del amplio conglomerado de prácticas artísticas del siglo XX que acercan el arte y la ciudad. El *espacio público* se concibe en su doble condición, territorial y cultural, como un componente urbanísticamente planificado, pero también como realidad que construyen, habitan e imaginan los ciudadanos a través de sus actividades diarias, sus relaciones personales y sus imaginarios, plasmando en él sus necesidades expresivas y sus valores estéticos. La interpretación de estas nociones y categorías se hace desde el campo de la danza, con un enfoque fenomenológico que se apoya en conceptos tomados de estudios sobre arquitectura, ciudad y prácticas urbanas y artísticas en el espacio público, conducentes a darle significado y sentido a la Ciudad Danzada, como *ámbito espacial construido, habitado e imaginado por el bailarín*.

Los principales autores en los que se basa el presente estudio son: Rudolf Laban, Alberto Dallal y Doris Humphrey, en el campo de la danza; Marcel Merleau-Ponty, Gastón Bachelard y Paul Valéry, en el campo de la fenomenología y la poética; Alberto Saldarriaga, en el campo de la arquitectura y la ciudad. Aunque los mismos no realicen un trabajo explícito sobre la temática planteada, sus diferentes visiones sobre el movimiento y el espacio, unas veces de manera enunciativa y otras más profundas o a través de relaciones, han aludido desde sus especificidades a algunas de las problemáticas y conceptos sugeridos para el desarrollo del presente trabajo. Así mismo, es importante señalar que aunque hay un texto publicado con las memorias del Festival de Bogotá, escritos por Leyla Castillo, con reseñas, opiniones y entrevistas de este

evento y las obras en espacios públicos,⁵ el cual constituye una fuente importantísima para la investigación, no se conoce hasta el momento, en nuestro país, un trabajo sobre la temática expuesta con el enfoque que aquí se plantea y que profundice en la experiencia excepcional de la arquitectura y la ciudad que apropia la danza.

La **metodología**, basada en la relación entre el enfoque fenomenológico de Maurice Merleau-Ponty y el modelo descriptivo y analítico de Gastón Bachelard, Paul Valery, Rudolf Laban y los otros autores de danza consultados, establece tres etapas para el desarrollo de la investigación, las cuales se corresponden con las igualmente tres partes que estructuran formalmente la tesis: la **Primera Parte** es de carácter conceptual y metodológico, definiendo los conceptos básicos que se manejarán a lo largo del estudio así como el enfoque desde donde se aborda la investigación; la **Segunda Parte** es documental y analítica alrededor de los casos escogidos; la **Tercera Parte** es interpretativa, relacionando las dos partes anteriores con el trabajo de campo para establecer una síntesis que permita abrir un horizonte de sentido entorno a la ciudad danzada. Cada una de estas tres partes en las que se estructura formal y temáticamente el trabajo, cuenta con sus correspondientes capítulos, para un total de once (11) capítulos, donde se van intercalando fotografías, dibujos y fragmentos de testimonios de las obras y de los espacios como un relato visual y literario complementario del tema. Así mismo, se hace una introducción a cada una de las partes durante el desarrollo del trabajo, con el fin de hacer más explícita la manera en que se manejarán los discursos y su congruencia con el enfoque fenomenológico.

La **Primera Parte**, titulada “**La experiencia excepcional de las acciones coreográficas en el espacio público**”, consta de cinco (5) capítulos, a saber: “El estado excepcional de la danza”, “La arquitectura móvil del bailarín”, “La experiencia danzada de un mundo cotidiano”, “La casa de la danza” y “Hacer que las paredes bailen”. En el capítulo uno se trabaja una definición de la danza a partir de la idea del “estado excepcional” que narra poéticamente Paul Valery en varios de sus textos y ensayos, como *Filosofía de la danza*, *Poesía y pensamiento abstracto* y *El alma y la danza*. En el

⁵ CASTILLO, Leyla. “Insólito...”. Op. Cit., p. 99-183.

capítulo dos se definen cuatro elementos básicos del movimiento danzado, **cuerpo-espacio-tiempo-energía**, que son los vectores a tomar para el análisis de las obras, según los estudios de danza de Rudolf Laban en *Danza Educativa Moderna*”, Doris Humphrey en *El arte de crear danzas*, y Alberto Dallal en *Cómo acercarse a la Danza*. En los capítulos tres, cuatro y cinco se desarrolla la perspectiva fenomenológica de la investigación, al trabajar las reflexiones sobre lo que vive y siente de la arquitectura el bailarín cuando danza en un espacio cotidiano: en el capítulo tres se determina qué tipo de experiencia del mundo es danzar en un sitio específico, según la visión del “cuerpo fenoménico” de Merleau-Ponty, en su *Fenomenología de la Percepción*; en el capítulo cuatro se describe la experiencia íntima e imaginativa del bailarín con un espacio cotidiano, siguiendo el recorrido imaginativo por “la casa” de Gastón Bachelard en *La poética del espacio*; y en el capítulo cinco se analiza la relación danza y arquitectura, a partir de las ideas sobre la experiencia sensible con el espacio construido que trabaja el arquitecto colombiano Alberto Saldarriaga, en su libro *La Arquitectura como Experiencia: espacio, cuerpo y sensibilidad*.

La **Segunda Parte** del trabajo, denominada “**Danzando en una Fuente, unos Bolardos y un Cementerio**”, presenta la perspectiva del trabajo de una manera analítica y documental en torno a las tres obras con las se ilustra la investigación, como reflejo de los planteamientos sobre la experiencia de las acciones coreográficas en el espacio público que se desarrollaron anteriormente. En esta parte se incluyen las fotografías, dibujos y bosquejos de las obras y de los espacios intervenidos. Consta de cuatro (4) capítulos, a saber: el seis, el siete, y el ocho se denominan igual que las obras, “Por ahí andan Rutina y Cotidiana”, “Calle Real”, “A Sol y Sombra”, describiendo los lugares con sus instalaciones y características principales – la Fuente del Parque Santander, la Acera con los Bolardos, y el Cementerio Central –, el tema con la reseña de las obras y llevando a cabo el análisis del movimiento en cuanto al manejo del cuerpo, el espacio, el tiempo y la energía. Se cierra con el capítulo nueve, “La puesta en escena”, donde se expone una apreciación crítica de cada obra con respecto al lenguaje artístico y la apropiación estética del lugar según las intenciones del coreógrafo o autor de la obra.

La **Tercera Parte**, titulada, “**El final del viaje corporal por la ciudad**”, contiene dos (2) capítulos conclusivos, más no concluyentes, titulados “Danza, Arquitectura y Ciudad” y “La Ciudad Danzada”, cuyo propósito es exponer unas reflexiones con base en los capítulos precedentes, desde donde se puedan plantear algunos parámetros que sintetizan las relaciones y significados que propicia el diálogo danza, arquitectura y ciudad, retomando la experiencia excepcional de las acciones coreográficas en el espacio público, con el fin de concretar el significado de la “ciudad danzada”, esto es, determinar la mirada de la ciudad que propone la danza.

Para el análisis de las acciones coreográficas se toman los cuatro vectores, **cuerpo, espacio, tiempo y energía**, describiendo su manejo en relación con la arquitectura y sentido del lugar, de acuerdo con el tema central que inspira las acciones coreográficas para cada caso: la *imagen* del agua en la Fuente, el *objeto* bolardo en la Acera, y la *memoria* en el Cementerio. Como instrumentos básicos se asumen la observación directa de las obras, la revisión del registro audiovisual de las mismas, el reconocimiento de los espacios con sus características, la consulta de fuentes como las Memorias del Festival, artículos de prensa, páginas de internet, así como las charlas y entrevistas informales en encuentros realizados con algunos coreógrafos y bailarines durante el trabajo de campo. El enfoque fenomenológico utilizado en el análisis consiste en describir el movimiento del bailarín tal como se dan en su *ser-ahí*, en el momento y lugar que se suceden, extrayendo unos elementos objetivos y subjetivos para analizarlos y revelar su orientación de acuerdo con un proyecto motriz.⁶ Entre las fuentes a las que se ha acudido en la recolección del material, se pueden mencionar: el Archivo de Bogotá adscrito a la Alcaldía Mayor,⁷ los archivos personales del ex-gerente de danza Cesar Monroy, de los coreógrafos Ingrid Sierra y Charles Vodoz, la Hemeroteca de la Biblioteca Luís Ángel Arango del Banco de La República, páginas de internet y la biblioteca y archivo personal del investigador.

⁶ O lo que es lo mismo, revelar unos “fenómenos” que se dan a la conciencia de lo “dado” o en la exploración directa de la “cosa misma” (M-Ponty), esto es, la experiencia de un mundo cotidiano a partir del movimiento danzado en el espacio público.

⁷ Lamentablemente, este material es escaso y está sin sistematizar ni marcar, lo que requirió de un trabajo de varios meses para acceder al mismo, poder revisarlo y salvar algunas imágenes.

Finalmente, es importante comentar algunas circunstancias que han determinado la postura desde donde se aborda el estudio, a saber: el desempeño profesional en el campo específico de la danza que posee el autor, lo que hace inevitable una manera de interpretar las ideas de los autores y los conceptos trabajados; y el haber tenido la oportunidad de asistir a las representaciones de las tres obras escogidas, lo que involucra una transmisión de su sentir propio sobre los hechos analizados. Sin embargo, ello no implica de manera alguna que el estudio sea un trabajo especializado sobre danza, sino más bien una reflexión sobre la experiencia del movimiento en el espacio. Tampoco se trata de hablar de la arquitectura y la ciudad desde el lenguaje especializado del arquitecto o del urbanista, ya que el analista carece de la formación necesaria para ello, sino más bien de describir un estado al que se accede a través de unas acciones corporales y artísticas, concebidas para unos espacios urbanos específicos.

PRIMERA PARTE:
LA EXPERIENCIA EXCEPCIONAL DE LAS ACCIONES COREOGRÁFICAS
EN EL ESPACIO PÚBLICO



Ilustración 2 – “ACPM” – Estación de Gasolina Calle 47 – Cra. 13
Festival de Danza Contemporánea en espacios Insólitos para Público de Paso. Bogotá
1997⁸

⁸ PORTILLA ORLANDO. “Festival Espacio Alterno/97”. En *La Danza*, Año 2- No. 3, (Septiembre-Octubre de 1998). Santafé de Bogotá D.C., Fundación Artes y Ciencias Escénicas – FACE, p. 7.

“Al observar la estación de gasolina ubicada en la calle 47 con carrera 13, llena de aceite, con uno que otro indigente en alguna de sus esquinas, con peatones cuya actitud de descuido en indiferencia por el aseo de ese lugar, sentimos que se estaba generando la marginalidad del sitio. Además, las conductas aprendidas de los trabajadores de la estación (vendedores de gasolina, lavadores de autos, etc.) y de los usuarios de ese servicio, que siempre están de afán, y que muchas veces, sin llegar a mirarse a la cara, se decían y hacían lo que les correspondía, nos dio la impresión de que la relaciones que se establecían en dicho lugar eran totalmente mecanizadas y automatizadas en la prisa de una sociedad cada día más fragmentada en sus conocimientos y en sus actitudes de poder en relación con el espacio urbano. Por otra parte, en el proceso de observación del lugar nos dimos cuenta de que arquitectónicamente era un sitio preparado para el paso de vehículos, y en esa medida el espacio de las personas que allí trabajan era reducido y tenía otra connotación. Todo esto nos llamó la atención y fue lo que nos determinó a realizar nuestra propuesta en ese lugar.”

Fernando Ovalle⁹

⁹ CASTILLO, Leyla. “Insólito...”, Op. Cit., p. 122

LAS EXPERIENCIA EXCEPCIONAL DE LAS ACCIONES COREOGRÁFICAS EN EL ESPACIO PÚBLICO

Esta primera parte del trabajo comprende el marco teórico y metodológico de la tesis y se divide en cuatro capítulos con los cuales se definen nociones y categorías centrales en torno al tema de la experiencia excepcional de las acciones coreográficas en espacios públicos, determinando la postura y mirada desde donde se asume la investigación. En el capítulo uno, “El estado excepcional de la Danza”, se trabaja una definición de la danza, a partir del sentido que producen los movimientos del bailarín y que describe Paul Valéry en algunos de sus textos y escritos cortos, como *Filosofía de la Danza*, *Poesía y pensamiento abstracto*, y *El alma y la danza*.¹⁰ En el capítulo dos, “La arquitectura móvil del bailarín”, se definen los elementos del movimiento danzado: **cuerpo, espacio, tiempo, energía**, para su manejo y configuración en las acciones coreográficas, basándose en los estudios de Rudolf Laban, en *Danza Educativa Moderna*,¹¹ Doris Humphrey, en *El arte de crear danzas*,¹² y Alberto Dallal, en su libro *Cómo acercarse a la danza*.¹³ En el capítulo tres, “La experiencia danzada de un mundo cotidiano”, se determina qué tipo de experiencia del mundo es bailar, particularmente en un espacio público, retomando la concepción del cuerpo de Maurice Merleau-Ponty, en su obra *La Fenomenología de la Percepción*.¹⁴ En el capítulo cuatro, “La casa de la danza”, se establece una comparación entre el espacio danzado y la imagen de la casa que describe Gastón Bachelard, en su obra *La poética del espacio*.¹⁵ En el capítulo cinco, “Hacer que las paredes bailen”, se detallan aquellos fenómenos esenciales en los que se conjugan la arquitectura y la danza, valiéndose de la experiencia sensible con el

¹⁰ VALÉRY, Paul. “La filosofía de la danza” y “Poesía y pensamiento abstracto”. En: *Teoría poética y estética*. Traducción de Carmen Santos. Madrid, Visor Distribuciones S.A., 1990.

----- *El alma y la danza*. Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1958.

¹¹ LABAN Rudolf. *Danza Educativa Moderna*. Título original: *Modern Educational Dance*. Publicado en inglés por Macdonald & Evans, 3ª edición, 1975, traducido al español por Amanda Ares Vida para su reimpresión en España en 1984 por Ediciones Paidós Ibérica S.A.

¹² HUMPRHEY, Doris. *El arte de crear danzas*. Título original: *The Art of Making Dances*. Publicado en Buenos Aires en 1965 por EDITORIAL UNIVESITARIA DE BUENOS AIRES en Argentina.

¹³ DALLAL, Alberto. *Cómo acercarse a la Danza*. México, Gobierno del Estado de Querétaro, Sección de Educación Pública/ Plaza y Valdés, 1988.

¹⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la Percepción*. Paris, Ediciones Guillimard, 1992.

¹⁵ BACHELARD, Gastón. *La Poética del Espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

espacio construido que describe el arquitecto colombiano Alberto Saldarriaga, en su obra *La arquitectura como experiencia, espacio, cuerpo y sensibilidad*.¹⁶

Al reunir aquí los conceptos, definiciones, miradas y objetos de estudio, creados, interpretados y recreados por estos autores en sus investigaciones sobre la experiencia sentida del movimiento en el espacio, se espera contar con un horizonte previo de sentido que permita ubicar no sólo el mundo desde el cual se genera el interrogante central, sino, también, darle a los elementos subjetivos y objetivos que van surgiendo una razón de ser y una orientación. De modo que, se obtenga un “estado del arte” de la investigación con relación al tema planteado, donde se identifiquen los vectores para el análisis de los casos y se establezca el enfoque y el método de análisis acorde con los procesos descriptivos e interpretativos de la fenomenología.

Es aquí donde se identifican los presupuestos y conjeturas que sustentan la experiencia excepcional de las acciones coreográficas en el espacio público, gracias a los cuales surgirá el segundo momento del trabajo, compuesto de imágenes y narrativas que resulten de la descripción y análisis de las acciones coreográficas en la fuente, los bolardos y el cementerio. Para que finalmente, se pueda llegar a la tarea interpretativa que permita comprender mejor lo que significa “la ciudad danzada”.

¹⁶ SALDARRIAGA Roa, Alberto. *La arquitectura como experiencia. Espacio, cuerpo y sensibilidad*. Bogotá, Villegas Editores S.A./ Universidad Nacional del Colombia. 2002.

1. EL ESTADO EXCEPCIONAL DE LA DANZA

“La Danza es un arte que se deduce de la vida misma, ya que no es sino la acción del conjunto del cuerpo humano; pero acción trasladada a un mundo, a una especie de espacio-tiempo, que no es exactamente el mismo que el de la vida práctica”.
Paul Valery¹⁷



Ilustración 3- “Tríptico”. Balcón del barrio histórico de La Candelaria en Bogotá. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, 1999. Archivo Cesar Monroy

La danza es una *experiencia excepcional* del movimiento y del espacio, o un “estado excepcional”, como la define Paul Valéry, que responde a una finalidad estética y expresiva, pues el bailarín¹⁸ vive, y hace vivir a otros, una experiencia cinético-emotiva, trasladándose y trasladando a quien le ve danzar, más allá del tiempo y del espacio en que realmente están. La asimilación del lenguaje del movimiento a una poética que hace Paul Valéry, describe muy bien lo que significa la danza como experiencia excepcional en donde el bailarín crea un espacio-tiempo, un clima, una atmósfera, un mundo distinto y, a la vez, paralelo, al de la vida real, alterando con su gestualidad todo espacio, convencional o no convencional, abierto o cerrado. Sus figuras, desplazamientos, ritmos

¹⁷ VALÉRY, Paul. “Filosofía de la danza”. En *Teoría, poética y estética*. Op. Cit., p. 174

¹⁸ Aunque Valery, habla siempre de “bailarina”, recuérdese que en este trabajo, se usa en todo momento el término bailarín, de una manera genérica.

y esfuerzos adoptan el sentido de un lenguaje poético por cuyo efecto las actividades corporales se salen de su finalidad práctica y de su curso ordinario de disponibilidad general, para intensificar la percepción y la conciencia del cuerpo y sus sensaciones en un espacio donde formula su propia realidad.¹⁹ Ese estado excepcional es aún más notorio en un espacio público donde el bailarín interactúa con las cosas, las personas y las circunstancias, exacerbando la doble condición de alteración inherente a la danza, que afecta la percepción, sentido y uso del espacio, a la vez que el movimiento se ve afectado por el lugar.

Como lo afirma Valery, los pasos del bailarín son un discurso o un poema, y sus movimientos develan un conocimiento comparable al del poeta, donde sus actos y singularmente los que su cuerpo lanzan al movimiento, pueden hacerle entrar, a él y quien le observa, en “*un estado raro y admirable*”.²⁰ Sus movimientos son comparables a las reflexiones del filósofo, e incluso más trascendentales, siendo la danza una forma de pensamiento o una manera de *pensar en movimiento*, si se tiene en cuenta que el cuerpo es el punto de partida y de llegada de todo conocimiento y experiencia del ser determinando la manera como se sitúa en el mundo. Danzar es crear una temporalidad propia, en la que el cuerpo y sus movimientos transforman la realidad y la dotan de una apariencia y un sentido distinto al de la vida cotidiana:

*“Pero la Danza, se dice, después de todo es solamente una forma de Tiempo, es solamente la creación de una clase de tiempo, o de un tiempo de una clase completamente distinta y singular”. “(...) esta persona que danza se encierra, de algún modo, en una duración que ella engendra, en una duración eternamente hecha de energía actual, hecha de nada que pueda durar. Es inestable, prodiga lo inestable, pasa por lo imposible, abusa de lo improbable; y a fuerza de negar con su esfuerzo el estado ordinario de las cosas, crea en los espíritus la idea de otro estado, de un **estado excepcional** – un estado que sería sólo de acción (...)”*²¹

La temporalidad de la danza es el resultado de una dialéctica entre la razón y la sinrazón, entre la realidad y la fantasía, que produce un cuerpo entregado en su actuar y en

¹⁹ VALERY, Paul. “Poesía y pensamiento abstracto”. En *Teoría...* Op. cit., p.p. 90-92

²⁰ VALERY, Paul. *El alma y la danza...* Op. Cit., p. 39

²¹ VALERY, Paul. “Filosofía de la danza”. Op. Cit., p.p. 179,180

su gestualidad a una clase de *emoción* que se asimila a “*un estado poético que compromete a todo el ser sintiente*”, pues, quien hace visible la experiencia del movimiento, el bailarín, y quien se entrega a su mirada atenta, el espectador, son transportados a “*otro espacio y a otro tiempo*” más allá de aquellos en los que realmente están, develando detrás de los eventos externos y de los objetos materiales “*un universo*” investido de una energía creadora que transita entre la racionalidad y la imaginación.²² El bailarín se halla impulsado por una energía vital que por momentos escapa a su control para recuperar enseguida, sumergido en un estado que conjuga la libertad y la medida del movimiento. Es un ser entre etéreo y terrestre, leve y grave, mezcla de pasión y de razón, poseído de sus movimientos que a la vez que los controla a su antojo, los desata bajo sus actos y sus emociones, creando una experiencia temporal y espacial que transita entre la realidad del cuerpo y la fantasía del alma:

*“que tan pronto se transporta, pero sin ir realmente a ninguna parte, como se modifica allí mismo, se expone bajo todos los aspectos; y que, en ocasiones, modula sabiamente apariencias sucesivas, como por fases medidas; a veces se convierte vivamente en un torbellino que se acelera, para fijarse de repente, cristalizada en estatua, adornada con una extraña sonrisa”.*²³

La experiencia excepcional de las acciones coreográficas en el espacio público – fuente, acera, cementerio – tiene que ver con ese estado en que los elementos del movimiento – **cuerpo, espacio, tiempo, energía** – entran en una relación directa y sentida con los elementos objetivos y subjetivos del lugar – **la arquitectura, los transeúntes, las prácticas cotidianas, el medio ambiente** – propiciando un acontecimiento íntimo que resulta del encuentro entre la fenomenología del movimiento y la poética del espacio. Sobreviene en ese instante único y fugaz un estado emotivo y de irrealidad que afecta tanto la concepción del movimiento, como la percepción y relación espacial y se suspende un flujo de vida cotidiana, ofreciendo nuevos retos para el cuerpo. De esta manera, dentro de la fuente y en sus bordes, por entre las tumbas y arriba de ellas, alrededor de los bolardos o sobre ellos, los bailarines de *Por ahí andan Rutina y Cotidiana, A Sol y Sombra y Calle Real*, penetran el agua y rompen con el concreto y el mármol, y como aves se posan en los bordes y tejados, para lanzarse

²² VALERY, Paul. “Poesía y pensamiento abstracto”. Op. Cit., p p. 90-93

²³ VALERY, Paul. “Filosofía de la danza”. Op, cit., p.p. 183

caedizos en el vuelo, a realizar marchas, carreras, saltos, giros, desplomes, rebotes, deslizamientos, torsiones, balanceos, flotaciones y muchas otras posibilidades en las que se incluye la inmovilidad. Las energías que despliegan esas criaturas de gestos compulsivos y acariciadores, apasionados y calculados, consumen la faz lampiña e indiferente de los objetos, y los hacen estallar en múltiples imágenes-movimiento: *“Vedme ese cuerpo que salta, como la llama a la llama reemplaza; ved cómo huella de lo verdadero y lo patatea; cómo destruye furiosamente, gozosamente, el lugar mismo en que se halla y cómo le embriaga el exceso de su mudanzas”*.²⁴



Ilustración 4- "Por ahí andan Rutina y Cotidiana"
Fuente del Parque Santander - Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso" - Bogotá 2002. Foto Cortesía Ingrid Sierra

La combinación del movimiento danzado con los objetos, los sentidos y los usos de un sitio específico, producen un estado excepcional en que el cuerpo y la vida se convierten

²⁴ VALERY, Paul. *El alma y la danza*. Op. Cit., p. 42

en danza y se consagran al movimiento total: “¿no se antojara que con sus pies anduviera tejiendo una alfombra indefinible de sensaciones?...Cruza, descruza, trama la tierra con la duración”.²⁵ La mutabilidad de ese estado excepcional de la danza, conjura un mundo mágico en medio de la ciudad; una tierra de esfuerzos y de sueños habitada por el cuerpo investido de ritmos y gestos plásticos que emprende altos vuelos simbólicos y se hunde en las profundidades del inconsciente. Los cuerpos en la fuente, en los bolardos, en el cementerio, o en cualquier espacio, cerrado o abierto, reaccionan a las cosas del mundo con una intención expresiva que crea atmósferas rítmicas y sorprendidas una vez que el movimiento ha llegado a su clímax, desplegando una temporalidad vital para dibujar con sus gráficas dinámicas un nuevo mundo:

*“un grupo de sensaciones que se hace una morada propia, en la que determinados temas musculares se suceden de acuerdo con una sucesión que le instituye su tiempo propio, su duración absolutamente suya; que contempla con una voluptuosidad y una dilección cada vez más intelectuales ese ser que crea, que emite de lo más profundo de sí mismo esta bella sucesión de transformaciones de su forma en el espacio”.*²⁶

El bailarín hila una compleja y variada red de sensaciones físicas y emocionales que oscilan entre la naturalidad y la abstracción, produciendo un inter-juego de fuerzas antagónicas y paralelas, de contrastes y similitudes, de simetrías y asimetrías, en imágenes-movimiento surgidas de la realidad y que a la vez la trascienden. Un cuerpo que es, al mismo tiempo, conciencia plena (M-Ponty) alerta a capturar y a volver poesía todo lo que le acontece, desarrollando un variado y complejo vocabulario motriz y gestual para dar nueva vida al espacio y graficar un mundo temporal compuesto de figuras corporales, ritmos, energías, gestos y sensaciones a medida que se desplaza por el lugar: en la fuente se sumerge y flota, se equilibra y se resbala, se congela y se derrite; en el cementerio transita por entre tumbas, estatuas y mausoleos, se detiene ante el atrio de la pequeña capilla y se retuerce ante el mármol como un ser fantasmal; en la acera gira, corre, salta, cae, trabaja y ama en torno o sobre los bolardos. Allí, en el espacio público el bailarín coloca todas y cada una de las partes de su cuerpo y sus recursos expresivos al servicio de la arquitectura y la ciudad, reavivando memorias,

²⁵ *Ibíd.* P. 26

²⁶ VALERY, Paul. “Filosofía de la danza”. *Op. Cit.*, p. 183.

imágenes, usos, donde se transfiguran unas situaciones propias del habitar del lugar y de su propia imaginación, para poner ese *estado excepcional* en unos lugares que no han sido concebidos para danzar, procurando por el lenguaje sentido de sus movimientos una experiencia poética de la arquitectura y la ciudad.



Ilustración 5- "Tríptico", ventanal de la Biblioteca Luis Ángel Arango (Cra. 5). Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, Bogotá, 1999.

La danza procura la conciencia expandida del cuerpo, de sus acciones y del espacio físico donde se ubica, inaugurando “*un mundo*” que trastoca la realidad cotidiana para trascender el plano de la funcionalidad y abarcar el de la conciencia, el lenguaje y la imaginación. Los movimientos, gestos y trazados del cuerpo están montados en la forma contundente y emotiva que les asigna el mismo impulso interior (muscular y emocional) desde el cual nacen, junto con los estímulos del lugar. Esta energía se transmite a los espectadores, que se dejan contagiar por esos cuerpos y esos espacios de la imaginación, mientras que, a su manera, danza con ellos y participan del “estado excepcional”, cautivados por sus movimientos para aceptar su *invitación a la danza*. Los espectadores son sorprendidos, y hasta incomodados, por la nueva vida que adoptan ante sus ojos aquellos sitios que se habían vuelto casi invisibles por la costumbre,

asistiendo a ese juego entre la motricidad y los pensamientos, entre la realidad y la imaginación, la razón y la pasión, entre el cuerpo y el alma, entre el bailarín y el transeúnte, entre las planimetrías de danza y la planeación de la ciudad. En pleno corazón de la ciudad, en sus calles, plazas, parques, sitios sagrados y esquinas, el bailarín crea “un mundo” de condición mutable y fluida, el cual puede, incluso, verse como inapropiado, perturbador y amenazante, para ciertas miradas acostumbradas a ver la danza confinada en un teatro. Es el *territorio de la poesía* construido *paso a paso* por las sensaciones del cuerpo danzante que devela imágenes-movimiento tras la apariencia ordinaria del espacio público.

Ese mundo de imágenes y sensaciones con su apariencia y su significado propios que inaugura la danza, no es necesario hacer coincidir con referentes externos para que tenga validez, pues “*la bailarina se encuentra en otro mundo, que ya no es el que pintan nuestras miradas, sino el que ella teje con sus pasos y construye con sus gestos*”.²⁷ La emoción del movimiento sugiere más que describe, trabajando sobre algo latente, evocador, capaz de motivar la curiosidad y la fantasía del espectador. El bailarín alterna en sus acciones cambios de intensidad de lo fuerte a lo suave, de velocidad entre lo lento y lo rápido, momentos de reposo y de acción, en una gran variedad de situaciones motrices hiladas en la composición coreográfica que les transportan a él y al espectador a un estado excepcional. Sus configuraciones espacio-temporales en el caso de un espacio público se conjugan con las configuraciones de la arquitectura y generan resonancias cinéticas y emotivas en el cuerpo danzante, en el cuerpo del espectador y en el cuerpo de la ciudad, inaugurando un *mundo* que transita entre el límite y la libertad, entre la razón y la imaginación, entre lo planificado y lo imprevisible.

Este mundo no es “gratuito”, pues contiene su propia significación, y aunque el bailarín se entregue a él, lo “domina” desatando y liberando sus acciones y sus emociones; pero tampoco es “útil”, en el sentido de que sobrevenga como resultado de acciones que pertenezcan a la “vida funcional”; y no persigue otro fin que no sea su propia realización en el acto mismo de danzar. Puede que exista el requerimiento de preparar

²⁷ *Ibíd.* p. 182

los movimientos y combinarlos en una estructura coherente, antes de ponerlos en un sitio específico, aunque en últimas esa *preparación* es condición indispensable al acto de danzar; puede que exista una historia que guíe la danza; o puede que el interés sea algo aparentemente ajeno a la danza, como la arquitectura y el sentido de una fuente, una acera o un cementerio. De todas maneras, el propósito es siempre, y ante todo, el movimiento en el espacio:

*“Pero, en este mundo, no existe fin exterior a los actos; no existe objeto que agarrar, que alcanzar o rechazar o huir, un objeto que termine exactamente una acción y dé a los movimientos, primero, una dirección y una coordinación exteriores, y después una conclusión nítida y cierta”.*²⁸

²⁸ Ídem. P. 182

2. La Arquitectura Móvil del Bailarín

*El placer primero de bailar es ese contacto con el espacio puro y simple.
Es un retorno a sí mismo cuando el bailarín entra en contacto con el espacio.
El espacio pierde su ausencia de forma, encuentra su encarnación en las formas.*

Rudolf Von Laban

El bailarín dibuja con su cuerpo líneas, volúmenes, planos, trayectos y tonos en el espacio, con una duración, una velocidad, un ritmo, una periodicidad, empleando cierta cantidad y calidad de energía, para reaccionar a unos estímulos internos y externos, motivado por la necesidad de expresarse en movimiento. De donde se deducen unos elementos del movimiento: **el cuerpo, el espacio, el tiempo y la energía**, que al combinarse en una forma y sentido distinto al de la motricidad práctica, dan como resultado *la arquitectura móvil del bailarín* y que conforma su espacio personal, como una caja de cristal dentro de la cual atraviesa el espacio general.

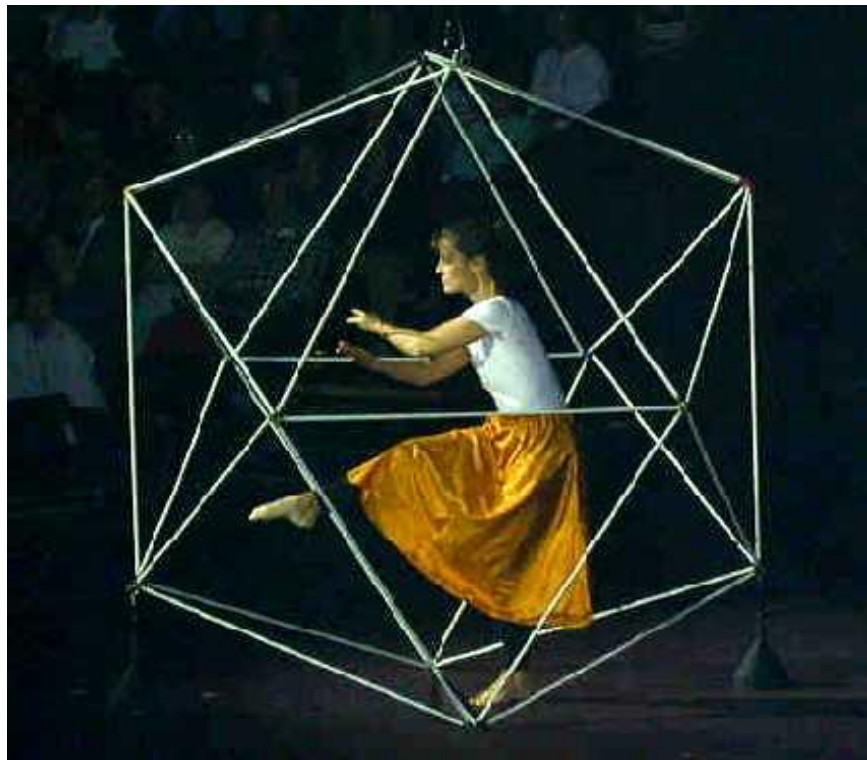


Ilustración 6- El icosaedro de Rudolf Laban, Alemania, 1926.²⁹

²⁹ MOLINA GOMEZ, Juan José y Otros. *La representación de la representación, Danza, teatro, cine música*. Madrid, Ediciones Cátedra, Grupo Anaya, S.A., 2007, p. 115.

Los diseños corporales – simétricos y asimétricos – las direcciones de los desplazamientos, los ritmos – transiciones, pulsos, compases, velocidades – y las combinaciones de tensiones y relajaciones en los esfuerzos, configuran una geometría inestable que se insertan en el diseño, ritmo, dirección y energía de la geometría estable del espacio físico. El oficio del coreógrafo y del bailarín consiste, esencialmente, en conocer, controlar y saber combinar los aspectos naturales de la motricidad para crear movimientos con su propio sentido, que, a su vez, se ajusten a la forma y sentido del sitio donde se ejecutan. Pero, el uso que de todos estos factores del movimiento hacen el coreógrafo o el bailarín no es siempre intencional ni parejo, y el predominio de uno sobre otro determina la coreografía y el carácter y significado mismo de la danza. Para definir los elementos que constituyen el lenguaje de la danza y el uso del espacio por el bailarín, son válidos aquí los estudios de Rudolf Laban, hacia las décadas del 20 y 30, y Doris Humphrey, hacia los años 50, donde establecen relaciones entre el movimiento natural y la vida cotidiana y la concepción del movimiento y del espacio en la danza, sentando las bases para la danza moderna, posmoderna y contemporánea. Así mismo, se retoma la clasificación que de estos elementos hace el investigador y coreógrafo mexicano Alberto Dallal, con lo que se complementa la categoría de *acciones coreográficas* que se quiere dar a entender en el presente estudio.

Las acciones coreográficas en el espacio público propician el diálogo entre la arquitectura móvil del bailarín y la arquitectura estable del sitio específico, que no se trata de ilustrar con el cuerpo un diagrama nítido de las formas materiales, sino de involucrar el objeto arquitectónico en un doble proceso de *asimilación* y *acomodación* entre los elementos del movimiento y los elementos de lugar, buscando movimientos o gestos motivados. Como en toda danza, estas acciones coreográficas parten de los mismos principios del movimiento y de aquello que motiva al bailarín a moverse, y que le lleva a preguntarse: **¿Por qué me muevo? ¿Cuál es la causa? ¿Cómo manifestar la emoción?**, explorando las fuentes naturales que dan origen a la emoción para examinar luego el proceso por el cual la emoción se transforma de mímica en movimiento.³⁰ Además de saber de dónde surge el impulso de la acción y en qué parte del cuerpo

³⁰ HUMPRHEY, Doris. *El arte de...* Op. Cit., p. 119

ubicar cada sensación y la emoción, se ve impelido a indagar por los aspectos de su entorno inmediato para aprovechar sus estímulos y su carácter expresivo: **¿Qué me impulsa a moverme en este lugar? ¿Sus instalaciones, su historia, su uso, las personas, la atmósfera que lo rodea? ¿Qué otro aspecto? ¿Dónde explorar los estímulos que toquen las fibras de mis movimientos? ¿Cuáles pueden ser los movimientos que me permiten armonizar con el lugar?**

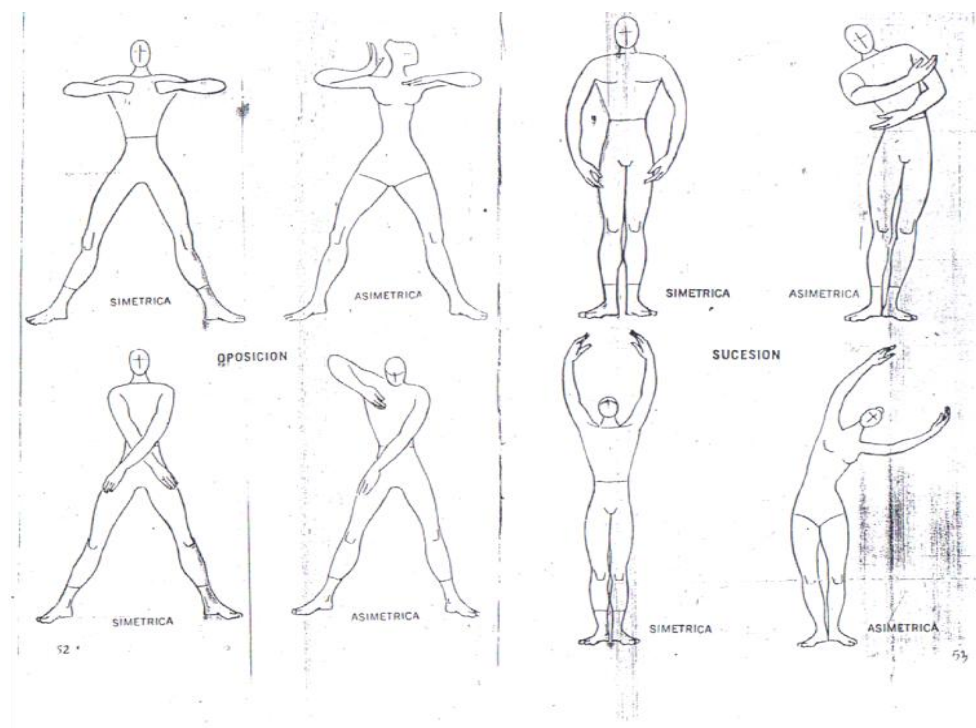


Ilustración 7- Dibujos Corporales Simétricos y Asimétricos de Doris Humphrey.³¹

A continuación se definen los cuatro elementos del movimiento: **cuerpo, espacio, tiempo y energía**, y que son los vectores a tomar en el análisis de las acciones coreográficas en la fuente, los bolardos y el cementerio, acudiendo a la clasificación que de los mismos propone el mexicano Alberto Dallal en su libro *Cómo acercarse a la Danza*, y aplicando en ellos las ideas de Rudolf Laban en *Danza Educativa Moderna*, y de Doris Humphrey en *El arte de crear Danzas*, definiendo, además, el concepto de

³¹ Ibíd. p. 52, 53

coreografía que reúne el trabajo de composición y la disciplina artística del coreógrafo. Se describe la manera como el bailarín los combina dentro de una arquitectura móvil que acomoda a la arquitectura fija del lugar, para asimilarla a sus intenciones expresivas, siendo la arquitectura del lugar un tema para la creación de la danza. No sin antes repetir aquí la advertencia de Dhallal de que los factores del movimiento no se pueden dar de manera separada ni en la vida ni en la danza, y su clasificación y separación se hace únicamente con el propósito de estudiarlos.



Ilustración 8- Bailarín sobre bolardos. Bogotá 2009

2.1. EL CUERPO

*“El cuerpo humano – a partir de sus características naturales – constituye el indicador de las habilidades, actuales y posibles, para hacer “significativos” los movimientos en el espacio”.*³² Al mismo tiempo, la ejecución de todo movimiento en la danza dependerá de los límites reales y las capacidades físicas del cuerpo. El cuerpo y los diseños que crean sus partes – piernas, pies, brazos, manos, cadera, torso y cabeza – son los principales protagonistas de la danza, incluidas sus zonas más pequeñas – ojos,

³² DALLAL, Alberto. Cómo acercarse... Op. Cit., p. 19

parpados, boca, rostro, músculos de la espalda, dedos de los pies y de las manos – que, si bien, no intervienen directamente en la coreografía, aportan un importante contenido gestual y expresivo. El bailarín desarrolla un vocabulario de diseños simétricos y asimétricos, equilibrados y conflictuales que se valen de todas las partes del cuerpo en miles de combinaciones y en todas las direcciones, alturas y profundidades, con distinta dinámica y ritmo.³³



Ilustración 9- Bailarín en entrenamiento. Archivo Cesar Monroy.

Junto con las características fisiológicas – rasgos y capacidades físicas, sexo, edad, complexión, etc. – están los factores psicológicos, sociales y culturales vinculados a formas de vida, hábitos de trabajo, tipo de alimentación, modales, ocupaciones, diversiones, vestuario etc., y en los que también influyen las instituciones, las ideologías, los hechos históricos, la economía, la ética y la estética. El conjunto de estos aspectos fisiológicos y psicológicos conforman lo que Alberto Dallal denomina como “La Cultura del Cuerpo” para cada grupo humano y que, entre otras cosas, se refleja en sus diversas actividades físicas y manifestaciones expresivas como la danza. El bailarín entrena su cuerpo no solo para dominar y ampliar sus capacidades físicas y su repertorio

³³ HUMPHREY, Doris. *El arte de crear danzas*. Ibíd., p. 50-60.

de movimientos, sino para aumentar el caudal expresivo que le requiere cada situación danzada, transformando estos aspectos de la cultura del cuerpo, con el propósito explícito de producir gestos que enfatizen las formas, las sensaciones cinéticas, la ubicación, los desplazamientos, las posturas y las actitudes como fines por sí mismos.³⁴

La primera condición del sujeto que hace coreografía es el conocimiento, o por lo menos una gran curiosidad, acerca del cuerpo, no solo del suyo propio, sino de la heterogénea variedad de cuerpos que pueblan el ambiente en que vive. Tendrá siempre presente la singularidad de cada personalidad, comenzando por la suya, para. Indagar lo que sucede en su propio cuerpo y en del las demás personas, identificando actitudes y de gestos de acuerdo con la condición física, la edad, el estado de ánimo, la sexualidad, el género, las circunstancias del momento. Hay un proceso de autodisciplina corporal y, al mismo tiempo, de autodefinición, que da como resultado un variado repertorio de movimientos y gestos que ponen a prueba las propias capacidades y convicciones. En la calle, su atención se dirige a esos grupos de cuerpos de las personas que se mueven en pautas caleidoscópicas, o como individuos: ancianos, maduros, jóvenes; cuando se encuentran, se separan, hablan, caminan, trabajan. En un espacio público, hay a su disposición un diverso y continuo espectáculo de cuerpos, los cuales, además, le revelan, en sus gestos y actitudes, sus situaciones más íntimas.³⁵

El cuerpo en el espacio público es así un tema de primera mano, no solo por su presencia física y psicológica como medio indispensable por el cual se hace posible la interacción con el lugar y se expresa la acomodación y asimilación de la danza a la arquitectura y sus cualidades, sino porque en la calle se da un *cuerpo a cuerpo* entre el bailarín y el espectador donde la presencia de uno afecta al otro, y viceversa, estableciendo un diálogo cinético de mutuas resonancias. Las poses, la marchas, los gestos, la mirada, las sonrisas, los comportamientos, los contactos físicos, las relaciones y todo aquello que se muestra, pero también lo que se oculta, son aspectos de la corporeidad propia del espacio público que se evidencia en la diversidad de actividades

³⁴ DALLA, Alberto. Op. Cit., p. 21

³⁵ HUMPRHEY, Doris. Op. Cit., p. 20

cotidianas. La experiencia de lugar se da y se proyecta a través del cuerpo y sus movimientos que hacen transmisibles las reacciones cinéticas y emocionales, expresando lo que viven y sienten el bailarín y el transeúnte sobre la arquitectura y la ciudad en un sitio específico.



Ilustración 10- Danza en la Plazoleta del Rosario. Bogotá 2009.

El sentido del cuerpo en el ámbito público se explica desde dos planos opuestos y complementarios: de un lado, la planeación urbana y los condicionamientos culturales que fijan ciertas pautas esperadas de uso y comportamiento en público, y de otro lado, las transgresiones, subversiones y re-interpretaciones de lo funcional del espacio que le dan los transeúntes; al mismo tiempo que adoptan actitudes y comportamientos adecuados al lugar en el que se está, surgen otros que se salen de lo común, que son inusuales y hasta “insólitos”, donde se incluyen las actividades artísticas como la danza, y que por lo tanto rompen con lo planificado y lo “convenido” culturalmente.

El cuerpo se halla condicionado por el lugar, el momento, las reglas urbanas, mientras que sus circunstancias y otros aspectos más personales indican en la experiencia del lugar. Por ejemplo, caminar lento no es común en una acera en un día agitado, tampoco correr en un cementerio, ni menos zambullirse en una pileta pública; mientras que

sentarse o tomarse fotos en un parque es algo muy corriente, así como mostrar tristeza o gravedad en un cementerio, o afán y desconfianza en una calle; otros comportamientos simplemente llaman la atención, como besarse en plena calle o quedarse largo tiempo mirando un punto fijo; tocando así el tema de lo permitido y prohibido, lo que se considera amenazante y las conductas sancionables, según unas normas de la convivencia ciudadana y de la planificación de la ciudad.



Ilustración 11- Transeúntes, Parque Santander. Bogotá 2009.

Así mismo, el espacio público ofrece una interesante participación sensorial a través del cuerpo, donde se ven implicados contactos visuales, auditivos, táctiles, gustativos y olfativos que se tienen con los otros y los objetos de un mundo cotidiano. La experiencia corporal del lugar radica en los sentidos; y desde los sentidos la danza encuentra el camino para explorar corporalmente un lugar. En la calle, la sola presencia del cuerpo propone una relación indisoluble con la ciudad, unas veces consciente, pero casi siempre inconsciente, expresando cosas que no se dicen, sino que se sobreentiende, y en las que la danza encuentra una fuente inagotable para la creación.

2.2. EL ESPACIO

Es en un espacio concreto donde la danza se hace realidad; en él se da la combinación de todos los elementos que constituyen su lenguaje y su naturaleza. Al mismo tiempo, el espacio se revela con sus dimensiones y características por medio de la danza. De donde se desprende que, danzar es “espaciar” o “hacer” espacio; es una forma que se opone al vacío, pero no mediante la construcción de un objeto material sino de un espacio dinámico, que ha dejado de ser neutral despertando a sus propios significados y a los significados que le asigna el cuerpo en movimiento:

“El espacio le es indispensable al cuerpo en movimiento porque en la danza el cuerpo se prolonga. No solamente porque el cuerpo humano, al bailar, ocupe sucesivamente distintos puntos, distintas masas, durante su trayectoria; sino también porque hay un espacio “que se va haciendo” a medida que el ser que baila le da nombre, consistencia”.³⁶

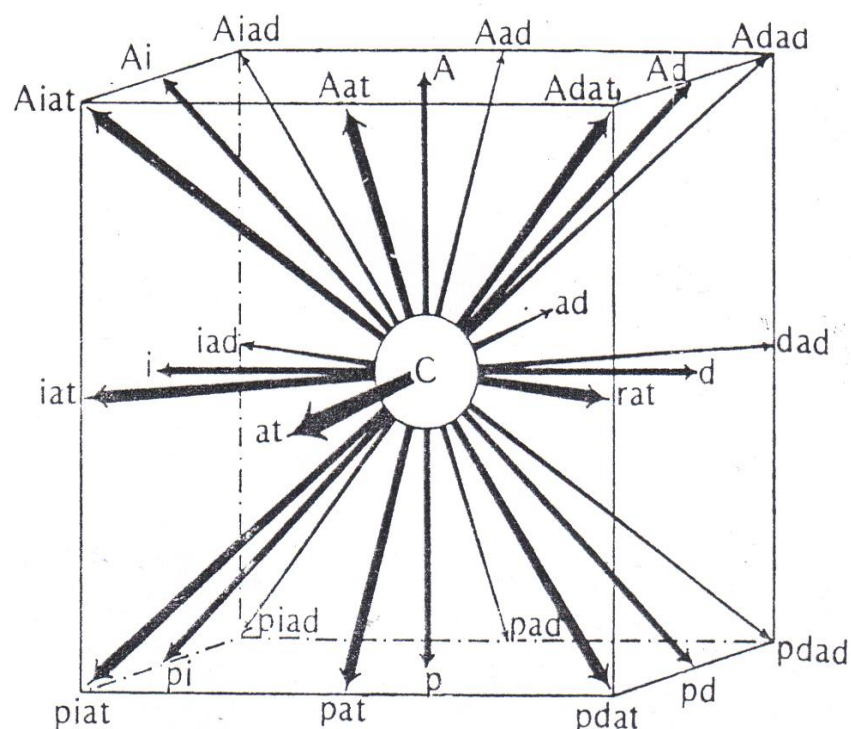


Ilustración 12- Diagramación del Cubo de Rudolf Laban, a partir de los distintas trayectorias que siguen los movimientos del cuerpo en el espacio inmediato. Alemania, 1926.³⁷

³⁶ DALLAL, Alberto. *Como acercarse ...* Op., cit., p. 25

³⁷ LABAN, Rudolf. *Danza Educativa...* Op. Cit., p. 44 (Siguiendo la trayectoria del movimiento y

Partiendo de las líneas que dibujan los desplazamientos del cuerpo o de sus partes desde el centro hacia su espacio próximo, es posible imaginar un cubo de cristal dentro del cual se ubica de diversas maneras el bailarín y que porta constantemente consigo a todas partes al trasladarse por el espacio general. Rudolf Laban concibe así, dentro de lo que él denomina la *kinesfera* – espacio próximo del cuerpo – una caja de cristal o un cubo, cuyas dimensiones son palpables, visualmente accesibles a través del movimiento: alto, ancho y profundo, dejan de ser nociones abstractas y se convierten en vivencias por sí mismas para el cuerpo;³⁸ son signos evanescentes que se comprimen y se expanden en *imágenes-movimiento*, develadas por la presencia del bailarín al desplazarse por el lugar u ocupar sucesivos puntos. Ante la geometría dinámica del bailarín la geometría fija del espacio se torna móvil, y se proyecta a través de su cuerpo como una reacción cinética y emotiva. La invitación que hace Laban a tocar las paredes de este cubo, alcanzando con manos y pies todos sus puntos, implica para el bailarín una conciencia de que el cuerpo no termina en sus límites, en su piel, estableciendo un contacto consciente e íntimo con ese espacio como medio dinámico y expresivo:

*¿A dónde conduce el impulso del movimiento? Al espacio. Por lo tanto, es necesario tener dominio del movimiento en el espacio circundante. Uno de los fines del entrenamiento es, por consiguiente, permitir a la persona que se mueve alcanzar cada punto de la esfera espacial que rodea su cuerpo. Se puede hacer que la gente tome conciencia de aquellas áreas del espacio a las que ciertas partes del cuerpo llegan con más facilidad, de acuerdo con su estructura anatómica. Esta conciencia se adquiere mediante la experiencia práctica del movimiento”.*³⁹

El bailarín “asimila” el espacio y se “acomoda” a él, y lo altera con su presencia, a medida que se mueve y se desplaza, o cuando entran más bailarines. La manera como el coreógrafo y el bailarín se relacionan con el espacio determina el tipo de movimiento y la coreografía misma: el tema de una danza, sus diseños corporales, los

a partir de las tres coordenadas básicas de orientación espacial, vertical, horizontal y transversal, Rudolf Laban diagrama un “cubo” o “caja de cristal” con las diferentes líneas verticales, horizontales y diagonales que se proyectan desde el cuerpo erguido en movimiento, partiendo de su centro hacia cada uno de los puntos identificables de su espacio próximo o kinesfera).

³⁸ Ibid., p. 43-48

³⁹ Ibid., p. 34

desplazamientos, la distribución temporal y el desarrollo de otros aspectos están comprometidos en esta relación espacial distinta a la del habitar y al uso comunes; a la vez, el espacio se ve afectado por la presencia del bailarín, por el tema de la coreografía y por los demás aspectos de la puesta en escena o representación. En el escenario convencional y en un espacio público, como en cualquier otro lugar, se manifiesta este espacio real que el ser humano “llena” al bailar, pero que también se “transforma” por la acción del cuerpo, y que se vuelve palpable, reviviendo y tornándose más complejo y dinámico que en la vida diaria.⁴⁰

Las trayectorias del cuerpo o de sus partes trazan figuras captables visualmente en el espacio: *líneas, ángulos, triángulos, zigzags, cuadrados, círculos, espirales, ondas...*, que se viven con el cuerpo como una experiencia sensible, dando forma a una especie de **arquitectura móvil**, que sirve no solo para multiplicar las posibilidades de la moción del bailarín en cualquier escenario, convencional o no-convencional, abierto o cerrado, sino para enriquecer los contenidos expresivos y las temáticas mismas de la danza. La combinación de diseños corporales, trayectorias, recorridos, niveles, planos y focos del cuerpo generan un impacto visual que contrasta con las formas y dimensiones del espacio y las dota de un contenido dinámico y emotivo. Pero, no es una esquematización rigurosa del espacio por parte del bailarín, lo que Laban propone con este cubo, sino una manera de evidenciar la armónica relación del cuerpo y el entorno inmediato, destacando la interacción con la forma y sentido de un sitio concreto y, al mismo tiempo convirtiéndolo en un lugar imaginado que provee una experiencia vivida del mundo. Lo que se denomina “*armonía del movimiento en el espacio*”, no es otra cosa que ésta relación sentida con las características y cualidades de un espacio concreto, que está vivo y posee sus propios significados, ayudando a comprender mejor la organización espacial del bailarín, como esta “arquitectura móvil” ajustable a cualquier escenario, y que se puede aplicar al análisis espacial de las acciones coreográficas.⁴¹

⁴⁰ Ibid. p. 26.

⁴¹ Las investigaciones de Laban quedaron plasmadas en varios artículos y un par de libros suyos, escritos en alemán y algunos traducidos al idioma inglés, entre los que se pueden mencionar: “*The Dancer’s World*”, “*Gymnastics and Dance*”, “*Principles of Dance and*

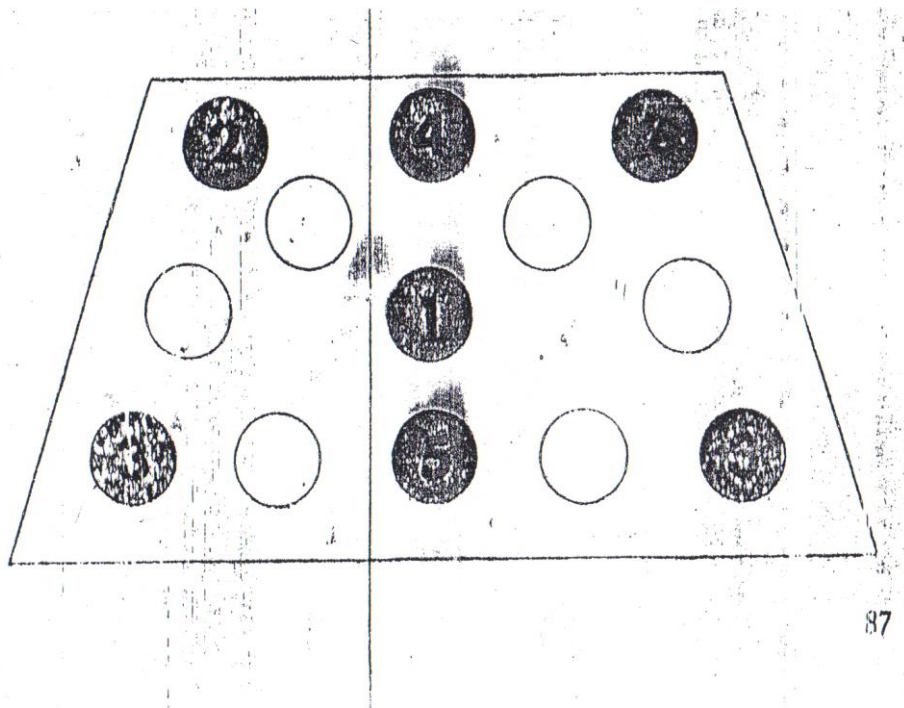


Ilustración 13- Dibujo de Doris Humphrey donde identifica los puntos principales del espacio escénico, que tiene dimensiones y atributos propios que debe conocer y manejar el bailarín.

En un espacio público la presencia de la arquitectura móvil del bailarín en ese estado de acomodación y asimilación con las líneas, volúmenes, planos y caminos de la arquitectura estable del lugar, produce un contraste e impacto visual y cinético que no se encuentra en el escenario convencional. Hay una relativización de las dimensiones, las formas, el sentido y el uso del lugar por los desplazamientos del cuerpo, las intenciones expresivas, la memoria, pero también por el diseño arquitectónico sus volúmenes, vacíos, texturas, temperatura, iluminación, etc. Esta doble y aleatoria experiencia de *asimilación* y la *acomodación* de los movimientos del bailarín con respecto a las instalaciones y características dan como resultado un proceso de mutua alteración entre el movimiento y el espacio. De este modo, en la fuente de un parque o en los bolardos

Movement Notation, *The Mastery of Movement*, *Choreographie* y su libro más difundido, *Modern Educational Dance*, publicado póstumamente en 1975, traducido y revisado por Lisa Ullmann al Español con el título de "Danza Educativa Moderna". Este último es uno de los pocos textos de Laban que se consigue en español, y despliega una mirada completa de su teoría. Concebido para maestros de escuelas primaria y secundaria, presenta un exhaustivo análisis del espacio en la danza, de sumo interés para coreógrafos y bailarines de la danza contemporánea.

de una acera o en las tumbas de un cementerio, los bailarines buscan *acomodar* sus diseños corporales y recorridos a las formas de las piletas y los chorros, de la acera y los bolardos, de las sepulturas y los mausoleos, al tener que cambiar constantemente de niveles, planos, recorridos, mientras buscan *asimilar* estos espacios a sus intenciones expresivas, transitando por caminos, recintos y explorando los objetos con sus volúmenes, bordes, alturas, superficies, aristas y arabescos, para reaccionar a los estímulos arquitectónicos con sus acciones coreográficas, danzando de manera distinta a como lo hace en el escenario vacío del teatro.



Ilustración 14- "Tríptico", coreografía Tino Fernández. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso. Bogotá 1999. Imagen de archivo, cortesía Cesar Monroy.

El coreógrafo y el bailarín desarrollan una relación espacial mucho más atenta, variada y dinámica que la mayoría de personas, sintiendo sus dimensiones y cualidades. El primero escoge las formas arquitectónicas que inspiran sus planteamientos e idea los movimientos más adecuados al espacio, mientras que el segundo las siente con su cuerpo y las resignifica en sus movimientos. Ambos las proyectan al espectador quien, a su vez, les da su propia interpretación. Hay una triada coreógrafo-bailarín-espectador que participa en la construcción de esta arquitectura móvil que se hace posible por las resonancias cinéticas y la empatía que producen los desplazamientos y formas del cuerpo. Este espacio les pertenece a los tres al mismo tiempo, porque juntos lo

imaginan, lo crean y lo viven, transformándolo en un agente dinámico, en el cual proyectan sus estados anímicos y del cual reciben estímulos y respuestas. La manera como el bailarín o el coreógrafo lo viven y se relacionan con él, determina distintas posibilidades de estructurarlo, orientarse y significarlo.



Ilustración 15- “En privado”, baños públicos calle 12 con Cra. 9. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso. Bogotá 1998. Archivo Cesar Monroy.

La particular percepción espacial del bailarín es esencial a la danza, pues no es lo mismo si está sentado en la silla del teatro, con un solo ángulo visual, que si se encuentra en un espacio abierto, parado o sentado, o si se desplaza para seguir el desarrollo de la coreografía. La experiencia compartida por el coreógrafo, el bailarín y el espectador, pone de presente y conjuga dos espacios paralelos: el *espacio real* donde se ejecutan los movimientos, y el *espacio imaginario* al cual conducen estos movimientos. Se produce un diálogo, entre el espacio físico, cerrado o abierto, con dimensiones, volúmenes y cualidades propias, el cual permite que las formas de la danza adquieran consistencia, y el espacio creado por la experiencia excepcional del movimiento danzado, un conjunto de representaciones y significaciones en imágenes-movimiento, el cual varía según los aspectos tratados por ella. De este acto sensible del

que toman parte coreógrafo, bailarín y espectador, surge *la arquitectura móvil del bailarín*, real e imaginaria, efímera y perenne, ambigua, inestable; una construcción dinámica que palpita, se contrae y se expande:

*“Espacios reales o imaginarios creados y vividos por estos tres actores de manera particular, desde su capacidad perceptiva (propioceptiva y/o esteroceptiva) única e intransferible. La diferencia que los separa, además de la particularidad de sus roles, es el lugar donde se sitúan a la hora de percibir el espacio y lo que acontece en él”.*⁴²

2.3. EL TIEMPO

La danza es considerada, al igual que la música, el teatro y el cine, como un arte del tiempo, cuya existencia y duración dependen del momento mismo de la representación. Según Alberto Dallal, el tiempo para la danza es apoyo y, a la vez, continente que se transforma en acompañamiento, en marco etéreo de referencia o bien, simultáneamente a la ejecución, en ritmo o simplemente en música. Además, el bailarín establece series de simultaneidades y contrastes de tensión y relajación, rapidez y lentitud, ascenso y descenso, levedad y pesadez, que le imprimen variedad temporal al movimiento danzado, constituyéndose éste elemento en un componente altamente persuasivo y potente dentro del proceso creativo.⁴³

En la danza el tiempo se percibe, en primera instancia, por la duración de los desplazamientos del bailarín, por la intermitencia y velocidad del movimiento y por la relación con el peso o la fuerza de gravedad; esta percepción de la rapidez o la lentitud produce un tiempo ligado al momento mismo de la ejecución del movimiento. En segunda instancia hay una percepción menos obvia del tiempo que depende del sentido y las sensaciones que transmite la representación, esto es, el tiempo psicológico e histórico hacia el cual conduce la trama de la obra.

⁴²RINCON, Emilce. “El espacio danzado: análisis de la utilización del espacio a partir del trabajo de ciertos bailarines y coreógrafos de danza moderna, posmoderna y contemporánea. En: *Pensar la danza 2005*. Bogotá, Alcaldía Mayor, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2005, p. 90.

⁴³DALLAL, Alberto. *Como acercarse...* Op. Cit., p. 35



Ilustración 16- Corriendo por entre las tumbas. Cementerio Central de Bogotá, 2009.

De ahí, que se pueda distinguir un *tiempo objetivo* (cuantitativo y exterior) de un *tiempo subjetivo* (cualitativo e interior): el **tiempo objetivo** tiene que ver con el tiempo medible, divisible, matemático y de los calendarios, que en la danza es el de la duración total de la pieza, el tiempo organizado y controlado por la puesta en escena, con sus puntos de referencia, sus regularidades y sus repeticiones; el tiempo que se repite de una representación a otra, gracias a una partitura muy precisa; incluso, el tiempo de la dramaturgia donde se pueden distinguir sus puntos de paso (exposición, subida de la acción, clímax, caída y desenlace). El **tiempo subjetivo**, que no es medible, es el que crea la situación o representación, al cual trasladan los signos y señales de las acciones del bailarín y de los elementos escénicos, situando al espectador en un terreno cultural determinado; el tiempo propio de cada individuo, el tiempo interno del bailarín, que se traslada al espectador; también el tiempo interno del espectador, que siente intuitivamente la duración del juego escénico, pero sin poder precisarlo

cronométricamente; esta impresión temporal es, además, socialmente convenida, y está ligada a los hábitos y a las expectativas del público.⁴⁴



Ilustración 17- "Contemplo", plazoleta externa Centro Granahorrar de Bogotá. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, 1998.

A su turno, en el espacio público se da una simultaneidad de tiempos objetivos y subjetivos, relacionados con las actividades diarias, la marcha de los transeúntes y de los carros, la memoria, la hora del día, etc., que contrastan con la temporalidad de la danza: el tiempo onírico que desatan las bailarinas al danzar al ritmo del agua de una fuente; el tiempo acelerado y simétrico que construyen los bailarines al danzar en torno a los bolardos de una vía peatonal; el tiempo histórico y de la memoria que despiertan los bailarines al rondar por entre tumbas y mausoleos en un cementerio. En tanto que los bailarines manejan un tiempo propio o interno que se transmite al espectador, los

⁴⁴ PAVICE, Patrice. *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Traducción de Enrique Folch Conzález. Buenos Aires, Ediciones Paidós, Ibérica, S.A., 2000, p. 69-175. A propósito, dentro de un enfoque fenomenológico como método para analizar la puesta en escena del espectáculo, este autor establece los vectores de cuerpo, espacio y tiempo, tomados globalmente en su configuración (Gestalt) junto a otros materiales de la representación.

efectos que conforman el vestuario y la escenografía pueden remitir al espectador a un momento o situación determinados: los vistosos trajes de las bailarinas en la fuente, transportan a un mundo acuático de criaturas mitológicas; los overoles amarillos y rojos de los dos duetos de los bolardos, ponen de presente actividades y relaciones de la vida urbana; y los overoles rojos que se utilizan en el cementerio crean esa temporalidad que transita entre la congoja, el recuerdo y lo presente.



Ilustración 18- Cementerio Central de Bogotá., 2009. Foto Felipe Lozano.

Por su parte, las circunstancias ambientales propias o naturales del espacio donde se realiza la danza (el día y la noche, la luz y la oscuridad, el frío y el calor, etc.), pueden inspirar diversas maneras de percibir el tiempo: El sol, la brisa y las gotas de agua de la fuente contribuyen a esa atmósfera lúdica y placentera que transporta a la infancia o al lugar del descanso; la lluvia que cae en una de las tres representaciones de los bolardos, refuerza esa sensación de inestable temporalidad que envuelve la ciudad, donde los cuerpos empapados reviven sensaciones encontradas de sensualidad y malestar.

Un aspecto determinante para la percepción del tiempo en la danza es el *ritmo*, como resultado de la reiteración a intervalos de formas, acciones y pautas de duración. Los movimientos configuran unas estructuras rítmicas, divisibles por las pausas y transiciones entre un movimiento y otro. Pero, el ritmo va más allá de la marcación

métrica de los desplazamientos, con o sin música, y está directamente relacionado con los principios de organización y combinación de los movimientos, las sensaciones corporales y las emociones. Doris Humphey distingue tres clases de ritmo: *el ritmo motor, el ritmo respiratorio y el ritmo emocional*: el primero es el resultado del mecanismo propulsor del cuerpo, de sus acciones; el segundo está ligado al instinto más vital del hombre en las pautas que surgen de la inhalación y la exhalación del oxígeno; y el tercero es la exacerbación y la declinación del gesto, que marca una curva constante que fluctúa entre la tendencia a la movimiento y a la quietud⁴⁵.



Ilustración 19- Columnas Cementerio Central. Bogotá 2009. Foto Felipe Lozano

Estos ritmos se combinan en la danza de acuerdo con las intenciones expresivas del coreógrafo y del bailarín, produciendo acentos y fraseos especiales que genera distintas atmósferas y efectos emotivos que se transmiten al espectador y, a la vez, alteran su percepción espacio-temporal. Lo rápido y lo lento en el andar, por ejemplo, tienen efectos psicológicos. Lo que es más lento que el paso normal resulta siempre más aletargado; lo rápido es siempre más excitante. Por su parte, el ascenso y descenso en la respiración y sus efectos pueden transferirse a otras partes del cuerpo, distintas del

⁴⁵ HUMPRHEY, Doris. Op. Cit., p. 109

torso, acentuando la variedad y expresividad del movimiento.⁴⁶ De acuerdo con ello, tenemos que, para el caso de los espacios públicos, los ritmos propios de los bailarines, contrastan con los ritmos de los transeúntes y sus actividades: en la fuente las bailarinas se entregan al ritmo del juego, del paseo y del descanso; en los bolardos los bailarines le apuntan al ritmo acelerado de la vía y a los momentos de tensión; y en el cementerio se vive la influencia poderosa y constante del ritmo lento y ceremonial de las personas en sus actividades en torno al ritual funerario.



Ilustración 20- Secuencia de rejas alrededor de la Fuente del Parque Santander. Bogotá 2009.

Por su parte, la arquitectura tiene ritmo surgido de la alternancia de elementos del diseño y la construcción que se repiten, contrastan o varían, posibilitando la definición, diferenciación, caracterización de formas simétricas y asimétricas, las cuales causan efectos visuales, motrices y psicológicos, al mismo tiempo que interactúan con el ritmo y flujo de las personas y las actividades que se suceden en el lugar. Por ejemplo, en el caso de la fuente del Parque Santander están los ritmos generados por las entradas y salidas de los chorros de agua, o por las configuraciones sucesivas de las rejas que

⁴⁶ HUMPRHEY, Doris. El arte de crear danzas... *Ibidem*. P. 111 - 114

rodean las piletas; mientras que, en la acera se pueden percibir el ritmo en las hileras de bolardos sobre el sardinel, al lado de la circulación de peatones y vehículos; por su parte, en el cementerio se identifican los ritmos de las columnas que circundan la elipse central, las distancias y trayectos entre las tumbas y mausoleos, como marco fúnebre que guía los desplazamientos.

Claro está, que es imposible atender de manera intencional y consciente a cada uno de estos aspectos temporales del lugar para el desarrollo de las acciones coreográficas, pues incluso muchos pasan desapercibidos, siendo necesario enfatizar en aquellos mínimos y más significativos que refuerzan la intención, idea o tema que ha llevado al coreógrafo y su equipo a para danzar en estos lugares. De esta manera, las acciones en la Fuente se entregan al caudal temporal del agua en las piletas y los chorros, mientras que en los bolardos se destaca la velocidad, el estampido y los frenazos de los bailarines, y en el cementerio prima la parsimonia y el estado de catarsis reflejado en la gestualidad y acorde con el tiempo de la muerte.



Ilustración 21-Serenata para la Fuente.

Otro aspecto temporal, es el sonido y la música que, aunque muchas propuestas de danza contemporánea y acciones en espacios públicos prescindan de ella, cuando está presente causa un efecto temporal y rítmico que no se puede pasar por alto, influenciando el ritmo de la danza según la estructuración armónica de elementos sonoros y rítmicos que le pertenecen, como una arquitectura móvil y evanescente. Otra función importante es de servir de soporte melódico rítmico a la palabra hablada y de regir el tiempo gestual de la danza. Su importancia varía con el tipo de danza y el tema, pues, a diferencia de la dependencia musical que caracteriza ciertas formas danzadas, folclóricas, étnicas, populares, o el ballet clásico, en las que existe una unidad movimiento-ritmo-música, en la danza contemporánea esta relación es menos previsible y no siempre idéntica, llegando incluso a buscar el contraste, la oposición, la eliminación total de tal relación o el silencio. En el caso de la fuente y del cementerio las acciones se acompañan de música de vientos y percusión en vivo, mientras que en los bolardos se hace uso de una música pregrabada que sale de unos altoparlantes, generando distintos ambientes sonoros que se acoplan a la atmósfera característica de cada lugar.

2.4. LA ENERGÍA

La energía es el motor que impulsa al cuerpo hacia el espacio. Pero, esta energía no es sólo de tipo físico, sino también psíquico. Toda actividad corporal comporta cierto grado de energía que le confiere la calidad y carácter al movimiento: un movimiento que utiliza poca energía, además de reflejar un mínimo gasto físico, puede indicar pereza, ternura, tranquilidad, enfermedad, y por el contrario, uno que emplea mucha energía, además de reflejar un gran esfuerzo, puede ser la manifestación de rabia, alegría exagerada, dolor. Tomando la dirección, la velocidad y el peso del movimiento, con el flujo de la energía como factor físico y emotivo, Rudolf Laban desarrolla su teoría de las *“ocho acciones básicas de esfuerzo”*.⁴⁷

⁴⁷ LABAN, Rudolf. Op. Cit., pp. 65-98.

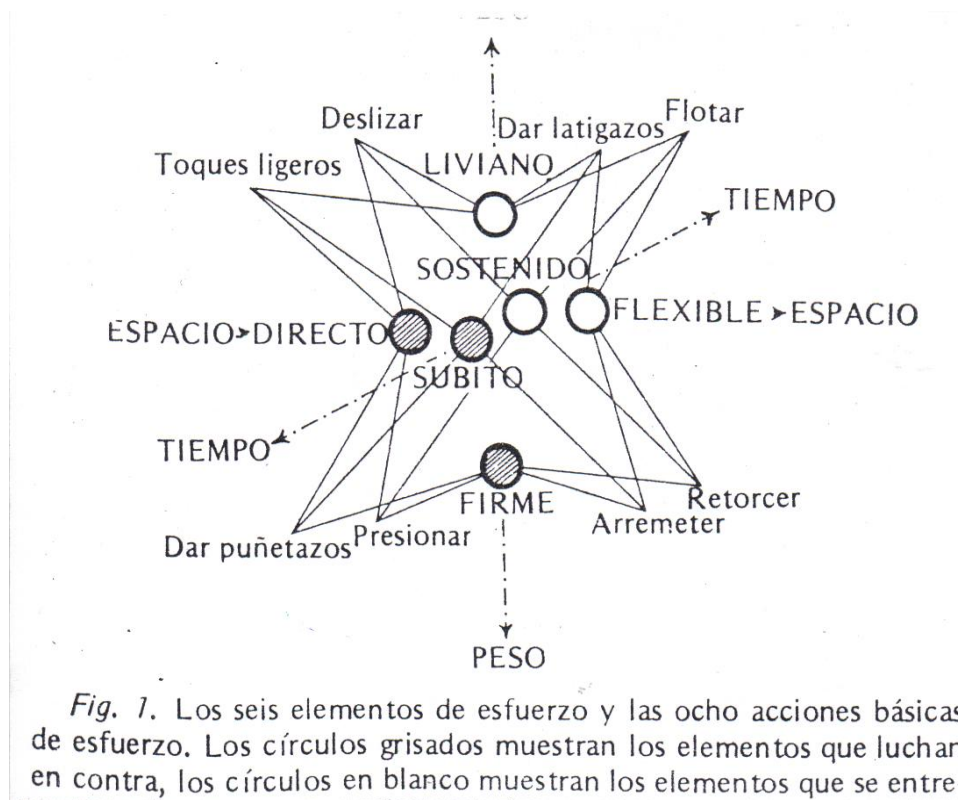


Ilustración 22- Esquema de Rudolf Laban para graficar el manejo de los esfuerzos, donde se combinan distintas direcciones, pesos y grados de energía del movimiento.

Doris Humphrey habla de la dinámica como el elemento que le da variedad e interés a la vida y al movimiento danzado, asignándole un papel esencial a la energía del movimiento y de la vida cotidiana en el trabajo de composición coreográfica.⁴⁸ Mientras que Dallal, afirma que: para pertenecer al ámbito de la danza, el movimiento, además de una forma corporal, un dibujo espacial y un ritmo, debe contener un *hálito*, un *acento*, una *carga* impuesta por el bailarín, que le asigna una diferencia de estado de ánimo y de sentido a las acciones del bailarín.⁴⁹ De ahí que, la clase de energía que el ejecutante le imprime a sus movimientos sea determinante para el significado de la danza, mostrando las tensiones y relajaciones del cuerpo y los cambios de estados de ánimo.

⁴⁸ HUMPHREY, Doris. Op. Cit., p. 104.

⁴⁹ DALLAL, Alberto. Op. Cit., p. 31.



Ilustración 23- Danza en una estación de gasolina. Bogotá, 1997.

Laban se refiere a las acciones de la danza como “sucesiones de movimientos en las que un *esfuerzo* definido del sujeto acentúa cada uno de ellos”, y donde el *flujo* es una corriente que atraviesa el cuerpo y se proyecta al espacio a través del movimiento, en una combinación de *esfuerzos*, direcciones, pesos y velocidades con una intención definida.⁵⁰ Mientras que Doris Humphrey destaca el rol que cumple el aspecto de la energía en la representación, y lo denomina como la *dinámica* que le da sentido, variedad y contraste al movimiento: “el ingrediente dinámico que le da sabor e interés a la vida y como el nervio de la danza”.⁵¹ Por su parte, Alberto Dallal habla en este caso del *impulso*, como la cantidad y calidad de energía que el bailarín le imprime a sus acciones, con la fuerza y su relación con la gravedad, y la significación del movimiento en la danza o su carga expresiva.⁵²

⁵⁰ LABAN, Rudolf. Op. Cit., p. 19

⁵¹ HUMPRHEY, Doris. Op. Cit., pp. 104-107

⁵² DALLAL, Alberto. Op. cit., pp. 17-18



Ilustración 24- "Aerovía", coreografía aérea de Karla Flórez, Avenida Jiménez con Carrera 7. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, Bogotá 1999. Imagen de archivo, cortesía Cesar Monroy.

La vida fluctúa entre la resistencia y la sumisión a la gravedad, y toda danza es una oscilación entre un constante *desafiar la gravedad* o *entregarse a la gravedad*, entre una caída y una recuperación. Una curva entre dos puntos que marca todo movimiento como un péndulo y que constituye el principio del cual parten las propuestas de la danza moderna y contemporánea.⁵³ La importancia de la energía para la danza trasciende así el uso de la fuerza física para abarcar la emoción y la intención que guía cada acción del bailarín en el espacio, en sus esfuerzos alternados por entregarse a unas fuerzas reales e imaginarias o por luchar en su contra. Por consiguiente la cualidad del movimiento está íntimamente ligada a la energía con que se mueven las diferentes partes del cuerpo en el tiempo y en el espacio. La danza aprovecha al máximo este impulso para comunicar sus intenciones y diferenciar y acentuar la gestualidad y expresividad. La atención, la intención, la decisión y la precisión son las condiciones indispensables para una clara sensación corporal que conduzca a “la armonía del movimiento en el espacio”.⁵⁴

⁵³ Los principios de la danza expresionista de trabajó Mary Wigman a principio del siglo XX, de la frase de movimiento de Doris Humphrey hacia los años 50, y de la técnica relajación-contracción de Martha Graham, todas ellas pioneras de la danza moderna, posmoderna y contemporánea, parten del trabajo con la curva entre estos dos puntos de la inmovilidad.

⁵⁴ LABAN RUDOLF. Op. cit., p. 19



Ilustración 25- “Buceando”. Interior de un Bus de servicio público. Coreografía María Teresa Jaime. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, Bogotá 1997. Imagen de archivo, cortesía Cesar Monroy. Archivo Cesar Monroy.

Los contrastes dinámicos que emanan de la vida diaria y del entorno, pueden motivar muchas de las acciones coreográficas en el espacio público, cuando el coreógrafo y el bailarín captan las resonancias sensoriales y afectivas de las edificaciones con su habitar. No hay en nuestro entorno un rincón ni una grieta siquiera que carezca de cierta variedad en su contextura. En la arquitectura tenemos, por ejemplo, la textura de la superficie, el color y las intensidades de iluminación. La energía es, así, el ingrediente que le da sabor e interés a la vida tanto como a la danza. El flujo energético de la vida urbana que caracteriza las actitudes de las gentes en la calle, además de reflejar sus tensiones, armonías y conflictos materiales y emocionales, pone en el escenario una relación dinámica con el espacio público, aunque no siempre consciente; de donde surgen esas pautas de construir y habitar la ciudad, que muchos han dado por identificar como la “energía”, el “clima” o el “espíritu” de la época.⁵⁵

⁵⁵ DORIS HUMPRHEY. Op. Cit., pp. 104-107.

De ahí, que se puedan establecer paralelos entre, por ejemplo, la fuerza de la línea y la suavidad de la curva en la arquitectura, con la tensión creciente y el aumento de la relajación en el cuerpo. Así mismo, en un espacio público como la fuente de un parque, se puede sentir la levedad generada por las sensaciones de frescura y relajación del agua, junto con la alegría de las actividades a su alrededor; mientras que en una acera resaltan las tensiones energéticas generadas por las relaciones y conflictos entre los transeúntes y la presencia de los automóviles; y por su lado, en el cementerio domina la densidad de la muerte que se combina con la paz del silencio que reina en el lugar.



Ilustración 26- Cuerpo y Arquitectura. Cementerio Central. Bogotá 2009.

2.5. LA COREOGRAFÍA

El bailarín combina diseños simétricos y asimétricos, de oposición y sucesión, que se valen de todas las partes del cuerpo, desplazándose en todas las direcciones, alturas y profundidades, con distintas velocidades y ritmos y esfuerzos, para exteriorizar su actitud ante una idea, un tema o un estímulo externo o interno. La combinación de los estos aspectos de la motricidad con unos elementos complementarios, como el texto, la música, el diseño visual (vestuario, luz, escenografía...), da como resultado la forma final del hecho dancístico en su ejecución, o la Gestalt que une lo interno y lo externo de

la danza, y lo que el espectador ve, esto es: la *Coreografía*. Una estructura coherente de movimientos conflictuales o concordantes que traducen los distintos estados anímicos y mentales que representa el bailarín y su manera de organizarlos plástica y temporalmente en el espacio físico.

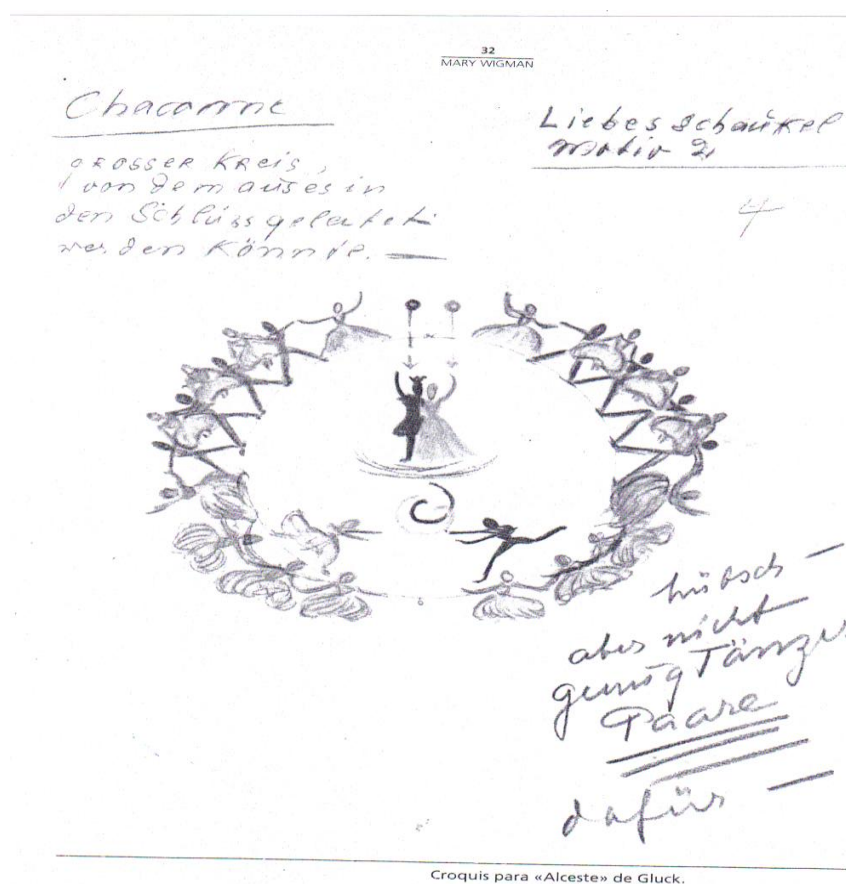


Ilustración 27- Dibujo grupo de bailarines para “Alceste” de Gluck. Mary Wigman, 1956.

En un sentido más amplio y general, la coreografía es la acción de diseñar y combinar movimientos armoniosos integrados y fluidos mediante posturas, actitudes, gestos, desplazamientos y ritmos en el espacio, dotando de forma y sentido a la situación, sentimiento, mensaje, argumento, carácter, etc., que se quiere comunicar.⁵⁶ Pero, la coreografía es también el dibujo de los pasos, desplazamientos y figuras que se dibujan sobre el papel. Lo que en este trabajo se denominan como *acciones coreográficas*, es

⁵⁶ SORLEY Walker, Kathrine. *La Danza y sus creadores. Coreógrafos en acción*. Traducción de Gerardo V. Huseby. Buenos Aires, Editorial Víctor LERU S.A., 1973, p. 13

esencialmente la misma actividad de combinar los elementos del movimiento en una coreografía con la intención de involucrar las instalaciones, cualidades y circunstancias del lugar.

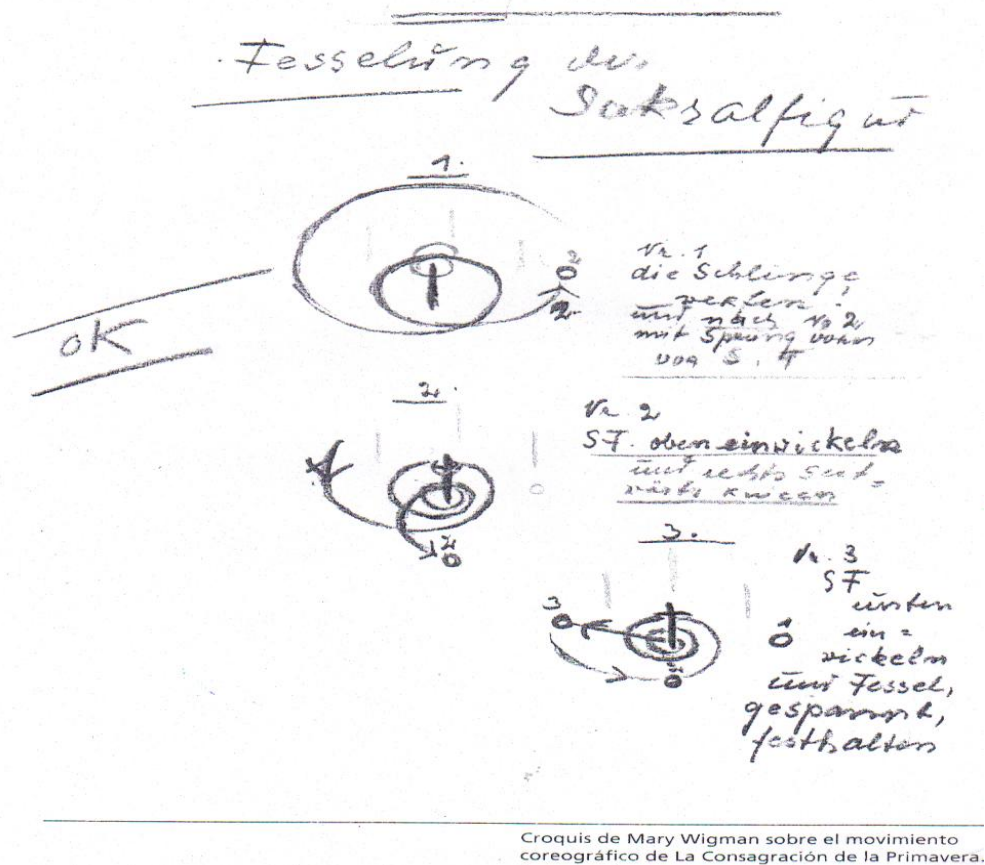


Ilustración 28- Dibujo de Mary Wigman sobre desplazamientos de los bailarines para “La consagración de la primavera”

Aunque, combinar pasos y escribirlos es una actividad propia de la danza, se puede afirmar que es a partir del desarrollo del Ballet con su técnica y sus grandes y complicados montajes, que se inicia la coreografía como profesión independiente, sobre en el periodo comprendido entre mediados del siglo XIX y principios del siglo XX, donde influyeron el Ballet Romántico y los Ballets Rusos. Sin embargo, son las incesantes búsquedas en el movimiento y el espacio que se producen desde principios del siglo XX, en las propuestas revolucionarias de Isadora Duncan y Ruth St. Dennis en Estados Unidos, Rudolf Laban y Mary Wigman en Europa, que se consolida la

investigación coreográfica, transformando la concepción y el uso del escenario que, en adelante, dejará de ser el contenedor, fondo o decorado de la danza, para reconocerlo como parte vital de la coreografía.



Ilustración 29- Croquis para “Alceste” en el reino de la muerte. Mary Wigman.

Hacia mediados del siglo XIX, Doris Humphrey escribe su libro *El arte de crear danzas*, donde compendia sus propuestas sobre el diseño corporal, espacial, temporal y dinámico del bailarín, y plasma sus indagaciones sobre el espacio escénico, privilegiando la experiencia del mundo interno y externo del sujeto en el proceso creativo.⁵⁷ Este texto que sistematiza el trabajo de composición del movimiento y el espacio en la danza, y que, además, llama la atención sobre la necesidad de que el coreógrafo y el bailarín busquen los temas en los aspectos más diversos de la vida psíquica, de la sociedad, de la historia y la cultura, se constituye en un referente importantísimo y aún vigente para el desarrollo del oficio de la coreografía en Occidente.

⁵⁷ HUMPRHEY, Doris. Op. Cit., pp. 30-55.

La preocupación manifiesta de esta mujer por abrir el cuerpo y la mente del bailarín a las cosas del mundo y de la vida – ideas que ya venían pregonando desde principios del siglo XX Isadora Duncan, Mary Wigman y Rudolf Laban – se continuará y enriquecerá en el trabajo de los bailarines de la llamada danza Postmoderna y Contemporánea. Los estudios e indagaciones de aquellos pioneros, como la Humphrey, se enriquecerán con las nuevas inquietudes de los artistas de los años 60 y 70 – Mercé Cunningham y Trisha Brown, entre otros – que se lanzan a la calle a explorar el paisaje urbano y la vida de la ciudad, concibiendo unas acciones coreográficas para los “nuevos” escenarios. Sus propuestas revelan, entonces, un “escenario expandido” donde tendrá lugar un encuentro entre la danza, la arquitectura y la ciudad, y que alimentará las búsquedas estéticas y las prácticas artísticas de los cultores de hoy, como en el Festival de Ciudades Que Danzan en varios puntos del Planeta y en el Festival Insólito de Bogotá.

A la vez que el movimiento en las acciones coreográficas para espacios públicos, utiliza los mismos elementos básicos presentes en toda danza: cuerpo, espacio, tiempo y energía, se diferencia en el sentido y en el manejo físico que se les da, dependiendo de la forma como este construido el lugar y en lo que allí acontece. El movimiento se sitúa aquí en un territorio distinto al de las poses convencionales que, por definición, están excluidas en un evento abierto a la improvisación y a las sensaciones generadas por el lugar, así sea que, paradójicamente, en la búsqueda de su libertad expresiva, la danza contemporánea haya ido acumulando históricamente un bagaje de gestos codificados. El espacio donde se mueve el cuerpo y dibuja sus formas deja de ser un componente neutro, se expande y se contrae con el cuerpo y cobra vida propia, pasando a ser parte de la coreografía; la forma en que dibuja el cuerpo refleja la intención con la cual el bailarín toma contacto con ese espacio, colocando la atención en la situación y en el hacer para focalizar o generalizar las acciones en relación a unos puntos determinados; el tiempo adquiere un nuevo sentido más allá de la métrica y del ritmo o de la duración de la danza, mostrando sus otros aspectos físicos y afectivos que afectan la temporalidad de la danza; la energía que es determinante para el cómo se dan los movimientos, señala la calidad y la emotividad de la interpretación.



Ilustración 30- Grupo de bailarines ensayando una coreografía. Imagen de archivo, cortesía Cesar Monroy.

No hay un modo específico de componer una danza y el coreógrafo puede, bien, partir de una idea para escoger y combinar los movimientos que mejor la expresen, o comenzar directamente por explorar y armar los movimientos que lo lleven a definir una idea. En cualquier caso es indispensable elegir y combinar acciones motoras dentro de un proceso de ensayo y error, para elaborar secuencias de movimiento con una lógica interna, y que se denominan *frases de movimiento*, con un inicio, un desarrollo y un final reconocibles. Una frase de movimiento puede comenzar y acabar en una posición determinada, puede repetirse varias veces o puede ser combinada con otras frases para formar secuencias más amplias. Al ir hilvanando unidades motrices y expresivas en frases de movimiento, se produce una configuración espacio-temporal y dinámica definida que tienen su realización y sentido total en la estructura final de la coreografía. En el caso de la coreografía para un sitio específico – fuente, bolardos, cementerio – se puede optar por crear enteramente los movimientos en el lugar, o construirlos en el estudio para luego emplazarlos en allí. Claro está, que no es lo mismo que trasladar una

obra de un escenario convencional a un espacio público, pues realizar unas acciones coreográficas específicas al sitio requiere establecer un diálogo con el lugar en que se “emplazan” los movimientos.



Ilustración 31- "Seis horas pico", plazoleta y puente peatonal de Suba (Cra. 91, calle 139). Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, Bogotá 1998.

Por lo general, aunque no necesariamente, ocurre que el coreógrafo es el autor de la danza y a él le corresponde buscar, comparar, escoger y componer frases de movimiento que le permitan comunicar sus ideas e intenciones al espectador; como sucedió, por ejemplo, con la obra de los bolardos, “Calle Real”, del Festival en Bogotá, que fue compuesta casi en su totalidad por Charles Vodoz. En otras ocasiones, como ocurre en la mayoría de obras para espacios públicos, los bailarines tienen la responsabilidad de explorar y componer los movimientos, guiados por una idea inicial del director del grupo, y aportando, a su turno, sus propias ideas sobre el lugar y la obra; siendo este el caso de las obras “Por ahí Andan Rutina y Cotidiana” en la fuente del Parque Santander y “A Sol y Sombra” en el Cementerio Central.



**Ilustración 32- Danza en el patio interior de un Claustro en Ciudad de México.
Red de Ciudades Que Danzan, 2000.**

Se pueden determinar dos fases en la coreografía: una de exploración y otra de composición, pero que en la práctica se dan casi paralelas y dependen una de la otra; llegando a suceder, en ocasiones, que la fase de exploración sea, la obra misma, como en muchos trabajos de improvisación realizados por coreógrafos y bailarines en espacios públicos de todo el mundo, entre los que se pueden mencionar algunas de las obras de Mercé Cunningham o de Trisha Brown en Norteamérica y Pina Bauch en Alemania. En el caso de las obras “Por ahí Andan Rutina y Cotidiana” en la fuente, y “A Sol y Sombra” en el Cementerio de Bogotá, fueron necesarios largas y agotadoras jornadas de exploración, sobre todo con el agua de la fuente por parte de la coreógrafa Ingrid Sierra y sus bailarinas.

Para estos espacios no-convencionales, en la fase de exploración hay un primer acercamiento al lugar: qué es, cómo es, dónde está, que acontece allí; seguido de un reconocimiento visual y corporal de sus instalaciones y características. Por ejemplo, dentro de la fuente, sobre las tumbas y con los bolardos, los bailarines necesitan experimentar otras maneras de coordinar las partes del cuerpo en el espacio y en el tiempo, manejando los desequilibrios, la fuerza de gravedad, el peso, la temperatura del

ambiente, el volumen y textura de los objetos, adecuar los ritmos individuales, grupales y de la cotidianidad, estar atentos a las reacciones de los transeúntes. Se exploran nuevos movimientos relacionados con el lugar, que van más allá de las acciones miméticas de lo cotidiano. Mediante la exploración se construye un bagaje de experiencias sensoriales, sobre el cual se va a sustentar el desarrollo de la idea inicial. Luego de la fase de exploración, el material y los movimientos seleccionados se combinan en *frases de movimiento* que se van hilando en secuencias más amplias, para dar significado y coherencia cinética y discursiva a la acción motriz y construir *la coreografía del lugar*.

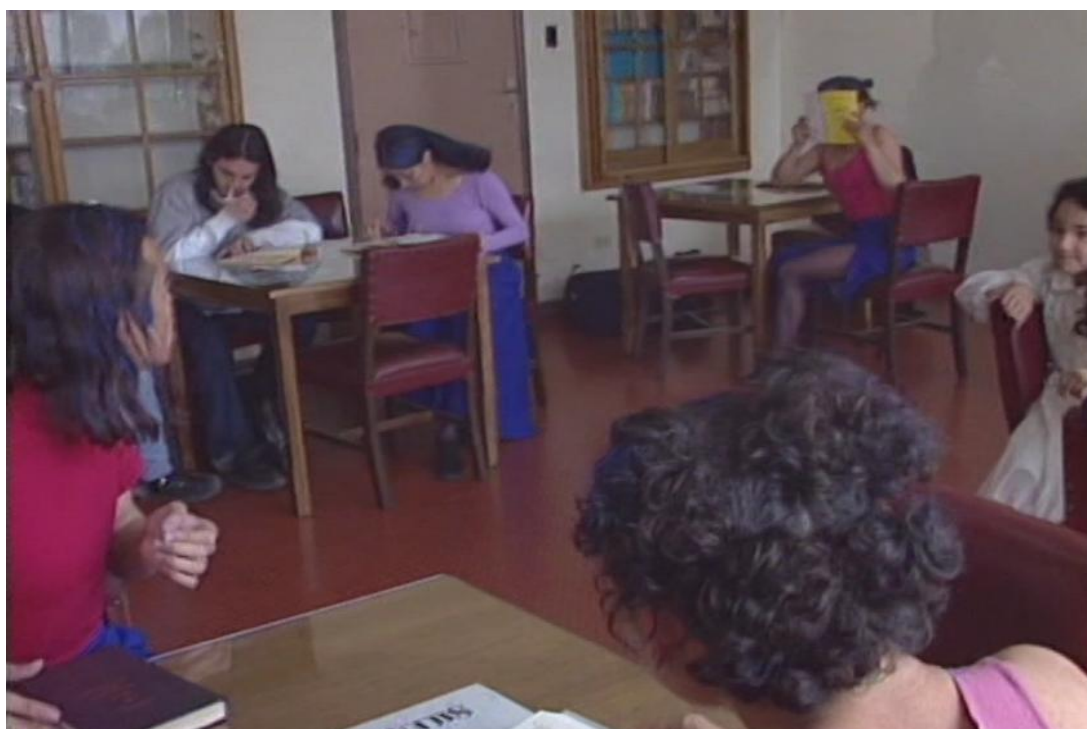


Ilustración 33- Coreografía de Felipe Lozano para la biblioteca de la Universidad de la Salle de Bogotá, 1998.

Componer coreografías es mucho más que arreglar y adornar pasos, pues hay que pensar en términos de movimiento y no de estilos. Buscar los contrastes. Conocer el cuerpo, el movimiento, el espacio, las cosas, las personas y a nosotros mismos. Saber usar la técnica como una base para la expresión y no como un fin. Aprovechar los diversos ingredientes que ofrece la vida en sus múltiples combinaciones con apoyo de los elementos artísticos y escénicos que ayuden a las ideas que se quiere expresar. Hay

que dedicarse primero al estudio detallado de los ingredientes de la danza, como entenderlos claramente y como valerse de ellos según los propósitos. Solo entonces, se abordan las consideraciones sobre forma, construcción y coreografía, propiamente dichas. En esta fase se implementan los ensayos, dando pulimento al movimiento, al gesto y la obra final. El trabajo con un espacio público es arduo, además por que el tiempo apremia y es necesario una constante actividad selectiva, descartando cosas y fijando otras.



**Ilustración 34- Coreografía para mausoleo.
Cementerio Central, Bogotá 2009.**

En el caso de un espacio público, además de trabajar sobre la combinación de elementos del movimiento en una coreografía, y de afrontar las circunstancias, imprevistos y dificultades ya mencionadas, hay que realizar todo un trabajo para obtener permiso de las autoridades, que es un trámite engorroso y demorado; y por lo general, el proyecto cuenta con un tiempo límite de realización; como fue el caso de la convocatoria para el Festival en Bogotá que contemplaba, además de la exigencia de que la obra fuese hecha

enteramente en el espacio, contar con un tiempo de un mes, o un poco más, para desarrollar el montaje. La idea o tema de la propuesta debía sustentarse con un proyecto escrito, donde se describiera el lugar, se anexaran fotografías del mismo y se presentasen algunos bosquejos del planteamiento coreográfico, junto con los demás aspectos temáticos y diseños visuales, con el fin de concursar por los premios en efectivo para la ejecución del proyecto. Estos requisitos formales afectaron, en muchos casos, la posibilidad de un diálogo más profundo con el lugar.⁵⁸



Ilustración 35- "Sólo para tus ojos", sala de lectura de una Biblioteca, coreografía Felipe Lozano. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, Bogotá 1998.

El tema para una danza se encuentran en las más diversos fuentes: las experiencias cotidianas, la cultura, el arte, la tradición, la historia; los estados psicológicos; los aspectos técnicos del movimiento, del estilo, el gesto y hasta elementos abstractos como la línea, el color, la forma, la dinámica, el ritmo; y, por supuesto, el entorno físico y social. Cualquier tema sirve, siempre y cuando posea un contenido simbólico que motive el movimiento. Es un punto de partida y no un amarre para la danza que puede orientar la coreografía hacia cualquier aspecto de la forma, la narración, el simbolismo,

⁵⁸ Lamentablemente, al momento de realizar el presente trabajo, fue imposible acceder a estos textos escritos, pues en la oficina de Danza no se sabe de su paradero, y tampoco reposan en el archivo de la Institución.

el estilo o la exploración. De todas maneras el tema debe tener acción, incentivar movimiento; excitar el sentido cinético, las sutilezas del cuerpo y del alma. Y por su parte, la danza ofrece al tema una revelación, un comentario, un nuevo matiz de sentido que no hallamos en su sentido original.⁵⁹ Por más abstracta que sea la danza siempre hay algo que la motiva, así como toda acción surge de una causa consciente o no. Hasta la técnica tiene una motivación. La técnica al servicio de algo, de la expresión y la manifestación del ser-en-el-mundo. La armonía del movimiento o la búsqueda de la forma es ya una motivación.⁶⁰

Los mismos temas que se abordan en un escenario convencional pueden servir también para inspirar las acciones coreográficas en un espacio público. Lo que ocurre, es que, en este caso, el lugar con sus características arquitectónicas y contenidos sociales adquiere un protagonismo indiscutible que incide notablemente sobre la idea del movimiento a desarrollar. Los elementos del lenguaje de la danza entran en una relación sentida y directa con los elementos de la arquitectura, el sentido, la memoria y las prácticas cotidianas del lugar, mediante el desenvolvimiento de unas imágenes corporales, espaciales, temporales y energéticas que dan la Gestalt llamada Acciones Coreográficas. Por lo general se busca un tema relacionado directamente con el lugar, pero que tenga sentido para el movimiento, y que puede ir desde la arquitectura con sus dimensiones, texturas, volúmenes, trayectos, recintos, pasando por los comportamientos, relaciones, afectos y actividades de los personajes cotidianos, hasta las posibilidades mismas de movimiento que ofrecen las dimensiones del espacio. Los estímulos escogidos para provocar el movimiento son de la más diversa índole: los orales (palabras, voces, poemas, textos recitados); los sonoros (música, percusión, viento, ritmo, ruidos de la calle); los visuales (estructuras, líneas, colores, trajes, posturas corporales, gestos, actividades); los biológicos-afectivos (el clima, la luz, los sentimientos).

Lo más importante, retomando a las observaciones de la Humprey, es que el bailarín esté atento a las manifestaciones y configuraciones que le rodean y busque los

⁵⁹ HUMPRHEY... Op. Cit., p. 32

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 116

lineamientos y contrastes de la vida diaria, donde quiera que estén: en la ciudad ver las variaciones arquitectónicas, el efecto de conjunto que ofrecen los edificios al destacarse contra el paisaje... Pero también las personas, sus vidas cotidianas, su constante ir y venir, sus comportamientos, sus gestos, sus relaciones... Percibir más allá de lo evidente, las relaciones entre las pautas visuales, mentales, sociales y de movimiento predominantes en la vida actual, sin olvidar sus raíces históricas y culturales. Lo visual, la ciudad, la arquitectura, los interiores, los muebles como reflejo de los valores sociales y culturales. Fijarse en las personas en la calle, que además de estar inmersas en el remolino de la vida urbana, sueñan, temen, aman, odian, bailan, cantan...⁶¹



Ilustración 36- Coreografía para un Cajero Automático. Imagen, cortesía Adriana Hormaza.

⁶¹ *Ibíd.*, pp. 20-22

3. LA EXPERIENCIA DANZADA DE UN MUNDO COTIDIANO

“Comprendemos mejor, en cuanto consideramos el cuerpo en movimiento, cómo habita el espacio (y el tiempo, por lo demás), porque el movimiento no se contenta con soportar pasivamente el espacio y el tiempo, los asume activamente, los vuelve a tomar en su significación original que se borra en la banalidad de las situaciones adquiridas”.

Marcel Merleau-Ponty (*Fenomenología de la Percepción*)

Danzar es conocer y de experimentar el mundo a partir del cuerpo en movimiento. El bailarín toma conciencia de su cuerpo en el espacio, percibe las cosas, las personas, armonizando sus capacidades físicas, sus pensamientos, sus emociones, sus necesidades e intereses dentro de un proyecto motriz con el cual consagra un lugar en donde manifiesta su forma particular de *ser-estar-en-un-mundo*. De ahí, que la pregunta por los elementos que le dan sentido a la experiencia de las acciones coreográficas en el espacio público, atañe directamente a la experiencia sentida del mundo que estudia la Fenomenología,⁶² y particularmente al papel del cuerpo como punto de partida y llegada de esta experiencia que describe Marcel Merleau-Ponty en su obra “Fenomenología de la Percepción”.⁶³

Fenomenología es la “cosa misma”. Pero, ¿qué significa *cosa misma* cuando se trata del *movimiento*? y ¿qué tiene que ver la fenomenología con la danza en el espacio público? Sin pretender hacer fenomenología, es posible una mirada fenomenológica del movimiento del bailarín en un espacio concreto. Como método de análisis, la fenomenología exige concentrarse en los fenómenos tal como se dan en su “*raigambre originaria*”. Consecuentemente con ello, Merleau-Ponty, uno de sus más nítidos representantes, propone un comienzo de las cosas mismas: “*a partir de los fenómenos en su realidad concreta y visible en actitud natural y ante-predicativa*”. Puesto que, la fenomenología es el estudio de los aspectos esenciales que constituyen la experiencia humana, según una actitud atenta que adopta el sujeto ante el mundo, se considera pertinente acudir aquí a su método descriptivo y analítico, y particularmente a la concepción del cuerpo de Merleau-Ponty, con el propósito de determinar qué tipo de

⁶² Entre los más destacados exponentes de la postura fenomenológica se pueden mencionar a Edmundo Husserl, Jean-Paul Sartre, Martín Heidegger y Maurice Merleau-Ponty.

⁶³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Paris, Ediciones Guillimard, 1992, p. 100.

experiencia es danzar, particularmente en un espacio público. El significado que este autor le otorga al cuerpo como “pívor”, “vehículo” o “centro” en la *experiencia del mundo*, junto con el significado del movimiento como medio a través del cual se accede al mundo de las cosas y a la vida del mundo, son dos componentes esenciales para el análisis fenomenológico de las acciones coreográficas que busca seguirle las pistas a la ruta trazada por el cuerpo danzante en **la experiencia danzada de un mundo cotidiano**.

La experiencia del cuerpo es núcleo de sentido, en sí mismo. La experiencia del movimiento es el despliegue de su capacidad de dar sentido. Al dirigir la atención a algunas formas especiales del movimiento, los significados y el contenido simbólico que lo componen y lo circundan crecen – las más conocidas de ellas son: los oficios, los deportes y, por supuesto, la danza – Esta esa carga de sentido se “densifica” cuando se dirige la atención a cualquier acción motriz, abstrayéndola de su contexto rutinario; e igualmente, adquiere otras dimensiones cuando se está ante el sencillo y cotidiano misterio de la comprensión empática en la vida diaria, al captar las emociones y las intenciones del otro a través de su cuerpo. Más, es en las plásticas y vivas formas de la danza en donde el movimiento adquiere mayor presencia y sentido: *“La manera kinética de estar en el mundo, en efecto, es la base de toda experiencia, pero solo en el gesto creativo esta condición se muestra de manera ejemplar”*.⁶⁴ También, el espacio físico, la arquitectura y el lugar portan el sentido que hace significativo el movimiento mismo. No es lo mismo danzar en un escenario vacío que en uno decorado y con objetos, como tampoco es igual danzar en una fuente, una acera o un cementerio. Así pues, en un espacio público, el danzante, el vestuario, el maquillaje, el muro, el piso, el arco, la silla, la escultura, los autos, los transeúntes, todo ello encarna, expresa y manifiesta el misterio de la danza y de la vida. Ahí, el movimiento “dice” diferente que cuando se lee en cualquier otro lugar.

⁶⁴ DONATO, Simona. “Prologo” del libro *Premio ensayos de danza 2003*. Bogotá, Alcaldía Mayor, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, primera edición, enero de 2004, p. 11

De acuerdo con ello, el enfoque fenomenológico que direcciona el presente estudio del movimiento danzado en unos sitios específicos de la ciudad, recorre el trayecto del movimiento al espacio, y viceversa, a través del cuerpo como sentido y encarnación de una experiencia con la singularidad de una fuente en un parque, unos bolardos en una acera y unos objetos fúnebres en un cementerio. El punto de partida, o la *tematización*, es la pregunta por la esencia de un acto, en donde la pregunta por la experiencia de las acciones coreográficas en el espacio público no está planteada en términos de “qué es la danza” en cuanto a una forma codificada del movimiento que se desarrolla o se va a desarrollar, sino en el del sentido que el cuerpo le da a un ámbito específico mientras se desplaza en él, situándose en distintos puntos y un modo particular.

3.1. EL CUERPO FENOMÉNICO DEL BAILARÍN

De acuerdo con Maurice Merleau-Ponty, el cuerpo es el “pívol” de la experiencia del sujeto con el mundo: *“El cuerpo es el vehículo del ser-del-mundo, y poseer un cuerpo es para un viviente conectar con un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y comprometerse continuamente con ellos”*.⁶⁵ Del cuerpo parten y hacia él retornan todas las experiencias humanas, y en la medida en que el sujeto se hace consciente de su dimensión corporal, es capaz de enriquecer las posibilidades de su existencia. El bailarín pone a interactuar su mundo interior con el mundo exterior, a través de un cuerpo preparado física y expresivamente para percibir más allá de lo aparente: se concentra en sus movimientos, que en sí mismos se tienen por objeto único y como actos singulares que responden a una necesidad de decir y a un motivo netamente estético, a la vez que está atento a captar las cosas, las personas y los demás fenómenos que le rodean para establecer una vivida e íntima relación con el espacio, sus dimensiones y cualidades, desarrollando un conocimiento singular del mundo cotidiano. Para el presente análisis de las acciones coreográficas en la Fuente del Parque Santander, en la Acera con Bolardos y en el Cementerio Central, la descripción del trabajo corporal de los bailarines se concentra, principalmente, en el tipo de movimientos que realizan y la

⁶⁵ MERLAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la Percepción*. Op. Cit., p. 100

gestualidad que exploran de acuerdo con unas instalaciones donde ocurren unas actividades, unos comportamientos y unas expresiones corporales que constituyen el sentido del espacio público.

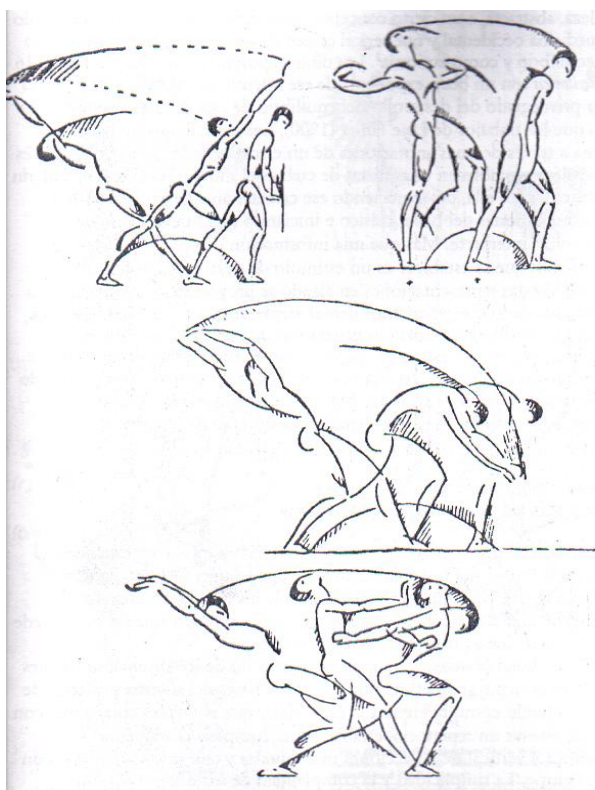


Ilustración 37- Dibujos de Dalcroze sobre los movimientos del cuerpo, Italia, 1916.

Según Merleau-Ponty, el cuerpo determina las posibilidades y los límites del compromiso del sujeto con el mundo, dentro de una *espacialidad* que no es de posición sino de *situación*, y en virtud de la cual se organiza un *proyecto motriz*; esto es, la configuración o *puesta en forma* de las reacciones físicas, mentales y emotivas en una experiencia interactiva con los estímulos e imágenes del medio entorno.⁶⁶ Poniendo su cuerpo en movimiento, el sujeto se sitúa de una manera determinada ante el mundo, obtiene distintas perspectivas y coexiste con él. Desarrolla la vivencia de un *cuerpo fenoménico* a través del cual establece una relación de doble vía entre el mundo interior y el mundo exterior. Al tomar conciencia de su lugar en el mundo, elabora una doble experiencia de su ser, esto es: se halla ligado a su dimensión corporal, a la vez que

⁶⁶ *Ibíd.*, pp. 92-94

transciende sus condiciones físicas y se proyecta al entorno; se entrega a unas sensaciones propias, y al mismo tiempo responde al llamado de las cosas externas: *“La estructura del cuerpo humano condiciona las posibilidades de experimentar el mundo, él determina la zona de nuestras operaciones posibles, la amplitud de nuestra vida”*.⁶⁷



Ilustración 38- Plazoleta, Centro Comercial Granahorrar, Bogotá. 1998.

En el análisis de la experiencia danzada del espacio público se describe el modo en que el bailarín mueve su cuerpo fenoménico para entregarse a las sensaciones que le produce el mismo movimiento, a la vez que les da una forma y un sentido, con sus diseños corporales, gestos, trayectorias, ritmos y esfuerzos que constituyen la Gestalt de la coreografía. Al igual que las demás personas, el bailarín se sitúa con su cuerpo de un modo determinado en el mundo, dependiendo de sus capacidades físicas, sus sensaciones, sus hábitos, sus emociones, sus ideas, sus instintos, sus recuerdos, su sexualidad... como también, de acuerdo con su historia personal, adoptando así una manera particular de “ser-en-el-mundo”. No obstante, su facticidad es distinta en cuanto cuenta con una preparación motriz y expresiva especializada y con una intención específica de crear movimientos para ajustarlos las dimensiones y cualidades del espacio concreto, abierto o cerrado, convencional o no convencional, para hallar la

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 99

gestualidad que mejor exprese ese *mundo* abierto por su presencia y desplazamientos:

“para poseer mi cuerpo fuera de toda tarea urgente, para disponer de él a mi fantasía, para describir en el aire un movimiento solamente definido por una consigna verbal o por unas necesidades morales (o estéticas, como en la danza), es preciso asimismo que invierta la relación natural del cuerpo y de la circundancia inmediata y que una productividad humana se abra camino a través de la espesura del ser”.⁶⁸



Ilustración 39-Diseño corporal sobre bolardo. Bogotá 2009.

Como el sujeto de la fenomenología, el bailarín adopta una *actitud originaria y antepredicativa* que le lleva a relacionarse con las cosas y las personas de una manera más atenta y desde una perspectiva distinta, dejándose sorprender y comportándose como ese “espíritu-encarnado” o ese “cuerpo-conciencia” y en situación, percibiendo al mismo tiempo cómo es que se mueve y el espacio donde se mueve, para organizar un mundo cotidiano según sus intenciones expresivas y comprometerse con su cuerpo fenoménico en un “proyecto motriz”. De modo, que en el instante de bailar para un espacio público, el bailarín experimenta con un mundo cotidiano del cual extrae sus esencias y las traslada al movimiento, manifestando con sus gestualidad plástica y

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 129

dinámica una manera de *ser-estar-en-un-mundo-urbano*. Es un cuerpo fenoménico arrojado hacia la arquitectura y el habitar del lugar, poniendo en forma, con su gestualidad excepcional, los más íntimos secretos de esas geografías donde bulle la vida urbana.



Ilustración 40- Ensayo de danza en un caño. Imagen de archivo.

El análisis fenomenológico de las acciones coreográficas permite imaginar y detallar cómo es que el bailarín interactúa con unos sitios urbanos, de qué manera se manifiesta en él esa corporalidad consciente que le lleva a captar, a cada grafía gestual que realiza, las geometrías, estímulos, memorias, ensueños, como también, las marginalidades y agresividades de esos mundos cotidianos, colocándose en la situación adecuada a sus realidades: los cuerpos danzantes en la fuente se entregan a las sensaciones térmicas y a las imágenes oníricas del agua, a la vez que recuperan ese espacio de la ciudad como un lugar de intercambio cultural y expresivo; en los bolardos abrazan la forma fálica e interrogan el carácter hermético de esas esculturas minimalistas, sonsacándoles los secretos que como testigos mudos ocultan de la ciudad, para enseguida rebotar sobre el asfalto y corretear por la acera, explorando los vericuetos de las relaciones y los amores

ciudadinos; en el cementerio deambulan y se estremecen por entre tumbas, flores, velas, esculturas y lamentos, confundidos con los arabescos funerarios, transitando entre la ausencia y la presencia, mientras interpretan melodiosas y dramáticas gesticulaciones que claman por los fantasmas de la memoria y de la imaginería popular. Cada bailarín es, aquí, un “*espíritu encarnado*” que se expresa en movimientos sentidos y simbólicos, mediante una “puesta en forma” de la descarga de energía con la interacción de fuerzas musculares, conjugando cuerpo, espíritu y lugar dentro de una “*totalidad significativa*” que le da un sentido nuevo al habitar de estos lugares más allá de lo planificado.

3.2. EL OBJETO VISTO EN MOVIMIENTO

El objeto es un ser fenoménico abierto a la mirada, cuyas diferentes caras se muestran y ocultan, dependiendo de la mirada y la posición que adopte el cuerpo: “*la casa no es la que se ve desde un solo ángulo, sino la casa vista desde todas las perspectivas, tanto espaciales como temporales*”.⁶⁹ El sujeto que percibe abre su cuerpo a los objetos y con sus movimientos apunta hacia ellos, y al mismo tiempo ellos apuntan hacia desde distintas perspectivas en una relación de reciproca sollicitación. El movimiento determina la mirada y la calidad de esta relación con los objetos, haciendo que, al mostrar sus distintas caras, adquieran presencia y sentido como situación, y donde el desplazarse significa experiencia directa y transformación del objeto.

Al danzar el bailarín percibe los objetos en distintas escalas y tonos que alteran su distancia, volumen, plano, foco, iluminación; e incluso los objetos parecen moverse y danzar con él. Es diferente si está de pie que si está sentado o acostado, si corre o camina lento, si salta o gira, si se arrastra, salta o si rueda, obteniendo distintas perspectivas de los objetos en el espacio que, a su vez, le llevan a encontrar nuevas posibilidades de moverse, y así, indefinidamente, expandiendo su horizonte y el de los objetos, en una relación dialógica que “*no se agota desde ninguna de sus perspectivas*.”⁷⁰

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 88-91

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 89.



Ilustración 41- Coreografía sobre bolardos. "Calle Real". 1999.

La arquitectura de un espacio público y sus instalaciones son determinantes por sí mismas para el tema de las acciones coreográficas, reclamando un tipo de movimiento, unos diseños corporales, una distribución temporal, un flujo energético, que implican el desarrollo de todos los aspectos de la investigación, la creación, el montaje y la puesta en el espacio. Al mismo tiempo, esta arquitectura se ve afectada por la acción que sobre ella ejercen los elementos propios del lenguaje danzado, saliendo a la luz aspectos que no son tan evidentes para la mirada acostumbrada. El objeto arquitectónico se reviste de unos nuevos significados, hace viva su memoria, revaloriza sus formas o despierta su habitar y su ensoñación. Pero no se trata de que el bailarín "imite" las formas, líneas, volúmenes, texturas, colores, sino que trabaje sobre la sensación que estos elementos producen sobre su cuerpo y sus movimientos. Tampoco, esta relación se limita a colocar telones, luces u otros decorados sobre el lugar, sino de lograr una revaloración del patrimonio urbanístico, de rescatar espacios del olvido, la indiferencia o el mal uso. Hay una libertad para acceder a las formas del sitio y jugar con ellas; lo que significa saber cómo reaccionar ante la gracia o la agudeza de una línea sin querer ser ella. Se trata de tomar la geometría del lugar, acomodarse a ella y asimilarla a la manera particular de componer el coreógrafo y de interpretar el bailarín.



Ilustración 42- Bailarina sobre tumba. Cementerio Central de Bogotá, 2009.

En el parque, la calle y el cementerio los bailarines perciben y enfocan desde distintas *situaciones* las albercas, las sillas, las rejas, los bolardos, el piso, las tumbas, las esculturas, las fachadas de los edificios circundantes, mientras que esos objetos les muestran sus distintas caras, cuando, por ejemplo, se introducen dentro de ellos (las albercas), se colocan encima (las tumbas) o los rodean (los bolardos). Las escalas y planos de la arquitectura, cambian constantemente, mientras ruedan en el piso, se sientan, recorren caminos, se posan y saltan sobre bolardos, tumbas y sillas, o se sumergen en el agua, alterando la relación sujeto-objeto y, al mismo tiempo, la percepción del propio cuerpo, del movimiento, del espacio y del tiempo mismos. Las distintas caras que le muestran los objetos, cuando se desplaza por el lugar, proyectan variadas sensaciones visuales, táctiles, auditivas y olfativas, que se mezclan con los estados afectivos y la memoria del lugar, de donde surgen los movimientos que en conjunto configuran una Gestalt de las acciones coreográficas y que implican una manera de asumir *el objeto visto en movimiento* por la presencia de este *cuerpo fenoménico* (danzante).



Ilustración 43- Fuente del Parque Santander, Bogotá 2009.

3.3. EL ENCUADRE COREOGRÁFICO

En la experiencia del mundo el sujeto realiza un *encuadre* o una *reducción fenomenológica*, por la cual selecciona los estímulos que más captan su atención e interés. Fragmentos del mundo son puestos dentro de un marco, en donde uno objeto pasa a ser *figura* y los demás se vuelven su *fondo*.⁷¹ En un espacio concreto, como el de la fuente, la calle o el cementerio, el bailarín *enfoca* determinadas partes del paisaje y las coloca dentro de un *marco coreográfico* sobre el cual se dispone a colocar sus poses, sus gestos y desplazamientos. Para analizar estas acciones coreográficas se toman determinados aspectos del movimiento (un figura, un paso, un ritmo, un esfuerzo, un gesto) y ciertos aspectos del espacio (el chorro de agua, el borde de la pileta, el espesor de la tumba, la luz) viendo cómo es que el bailarín lanza sobre esos fragmentos de ciudad una nueva mirada y se arroja a sentirlos plenamente, para hacerles vibrar con la facultad creativa de su motricidad consciente.

⁷¹ *Ibíd.*, pp. 154-158.

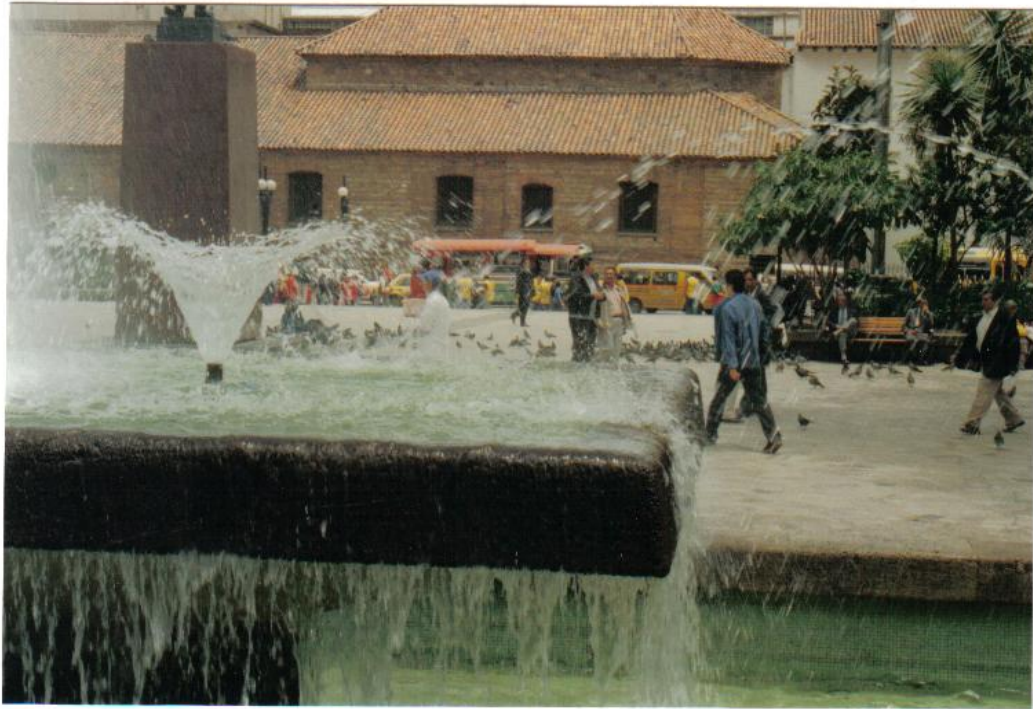


Ilustración 44- Fuente del Parque Santander, Bogotá. Foto cortesía Ingrid Sierra.

La reducción fenomenológica implica una “*toma de distancia del mundo circundante*”, dentro de una *percepción selectiva* que pone la atención en determinados elementos, aspectos o circunstancias que le impulsan a actuar. Pues, al mismo tiempo que el *sujeto sintiente* se halla sumergido en un mundo, toma un alto y se separa por un instante de éste para concentrarse en aquello que reclama su atención.⁷² Los espacios públicos, como la fuente con el entorno del parque, los bolardos con el marco de la calle y las tumbas con el ambiente ritual, brindan infinidad de posibilidades para escoger, que van desde determinados componentes arquitectónicos, apariencia, volumen, textura, color, recintos, vacíos, trayectos, pasando por aspectos ambientales como la luz, los sonidos, incluido el silencio, los cambios de tiempo y de temperatura, o determinados comportamientos y relaciones de las personas, así como los usos comunes del espacio, hasta la historia del lugar, su pasado, o a los más insospechados aspectos que encuentra al recorrer el velo de la rutina.

⁷² *Ibíd.*, pp. 106



**Ilustración 45- Danza en fachada de edificio en Madrid, España.
Red de Ciudades Que Danzan, 1990.**

Puede decirse que los bailarines de la fuente, la acera y el cementerio, *colocan el espacio en “blanco”*, pues hay una expectativa por “lo que ellos pueden hacerle al lugar”, y al mismo tiempo por “lo que el lugar puede hacerle a ellos”. La reducción fenomenológica en sus acciones coreográficas, igual que todo proyecto motriz donde se destaca una forma de un fondo para estimular y direccionar la experiencia, *“polariza la realidad de un mundo y hace aparecer en él como por encantamiento mil signos que conducen a la acción, como los letreros de un museo conducen al visitante”*.⁷³ Representar mediante la danza estos lugares es *“poner en marco”* fragmentos de un mundo cotidiano, donde afloran aspectos y situaciones que aunque están ahí, no son tan evidentes, haciéndoles aparecer como vivencias del lugar que se proyectan desde los cuerpos en movimiento. Las acciones coreográficas son como una situación de *“evocación”* haciendo presentes las cosas o las personas ausentes, dentro de esa reducción que es una condición indispensable a la mirada fenomenológica.⁷⁴

⁷³ *Ibíd.*, p. 129

⁷⁴ *Ídem.* Pp. 121-122

Para que el análisis de las acciones coreográficas no naufrague en el inmenso mar de posibilidades que ofrece el espacio público, es necesario esta reducción fenomenológica, tomando partes del movimiento y el lugar en el **encuadre coreográfico** para fijar la atención en determinadas configuraciones materiales y espirituales del lugar donde realiza las acciones, para describir la “puesta en forma” de los fenómenos que configura sus acciones coreográficas. Entonces, el análisis de las acciones coreográficas de la fuente se concentra en las sensaciones e imágenes del agua; en la acera se fija en la coreografía exacta y su manipulación de los bolardos; en tanto que en el cementerio se parte de la relación con la arquitectura fúnebre y la memoria del lugar. Ello implica la mirada del bailarín como un cuerpo fenoménico situado ante estos lugares con la intención de explorar ciertos aspectos de sus instalaciones y cualidades, disponiéndose a reaccionar al llamado de unos estímulos e imágenes que priman sobre muchas otras posibilidades que le ofrece ese mundo cotidiano.

Pero, esta reducción o encuadre no funciona únicamente hacia el exterior, sino que también se dirige al propio cuerpo, predominando unas sensaciones internas sobre otras al llamado del mundo interior del sujeto, en una exploración de sus superficies sensoriales y las profundidades de su alma. Cuando se concentra la mirada en el cuerpo del bailarín, es posible por ejemplo centrarse en uno o más de los factores de fuerza, peso, energía, equilibrio, ritmo, respiración, formas de locomoción, figuras y posturas, o indagar por el contenido emotivo, carácter social o cultural del movimiento mismo. El cuerpo danzante se sorprende a sí mismo en el acto de ejercer una función de conocimiento y, cuando trata de tocarse tocando, bosqueja “una especie de auto-reflexión”: mueve los objetos exteriores con el auxilio de su propio cuerpo que los toma en un lugar para conducirlos a otro:

“su interés e intención ya no se dirigen hacia alguien o algo dentro del mundo, se recogen en cada una de las partes que realiza el movimiento, y lo hace en cuanto son capaces de romper su inserción en el mundo dado y realizar en torno de sí una situación ficticia, o incluso en tanto cuanto, sin alguien ficticio o una tarea ficticia, el sujeto considere curiosamente, esta extraña máquina de significar y lo haga por puro placer.”⁷⁵

⁷⁵ *Ibíd.*, pp. 127-128



Ilustración 46- Danzando en el interior de un Bus.

3.4. LA CONSAGRACIÓN MOTRIZ DE UN ESPACIO PÚBLICO

El bailarín está preparado motriz y expresivamente para experimentar en variadas situaciones y al instante el contenido material y espiritual de cualquier espacio, convencional y no convencional, abierto y cerrado. Si, por un lado, es un cuerpo como todos, que ha adquirido su propio *modo habitual del movimiento* que le sirve como un repertorio base de reacciones motrices que acomoda y asimila a los distintos espacios, conocidos y desconocidos en sus actividades cotidianas y extracotidianas, por otro lado, su capacidad de adaptación espacial está más desarrollada y es mucho más compleja y diversa, hallándose determinada por sus necesidades expresivas y sus intenciones estéticas. Es como el músico del que habla Merleau-Ponty, cuando se debe enfrentar a un nuevo instrumento y pone a funcionar sus recursos y su técnica para adaptarse a la nueva situación. Uno de los propósitos del análisis de las acciones coreográficas es determinar los mecanismos a través de los cuales el cuerpo danzante se acomoda y asimila a las circunstancias de un lugar distinto al del escenario convencional del teatro. Al describir los movimientos de las bailarinas en la fuente, los bolardos y el cementerio se busca verificar como es que esos cuerpos fenoménicos consagran motrizmente el espacio público.



Ilustración 47- “Bolívar el Extranjero del tiempo”, Balcón Edificio del Tiempo. 1999

Al bailarín la basta un vistazo y unos cuantos pasos dentro del nuevo lugar, para constatar sus dimensiones y cualidades, sin tener que dedicar mucho tiempo a conocerlo ni aprender a moverse de nuevo; se sirve de cualquier espacio, familiar o extraño, que aunque no acostumbre a bailar en él, sabe encajar en sus formas, sus caminos, sus sentidos y su habitar; comprometiéndose con sus condiciones que difieren de esas otras que domina en el escenario del teatro o en el salón de clase. Gracias a su entrenamiento, se halla dispuesto y preparado para abordarlo, apropiarse de sus formas, de su vivir cotidiano, asumiendo los retos y riesgos que éste supone, y literalmente, lo pone a “bailar” con él. Lo que, por otro lado, implica esquivar lo obvio, lo llamativo, o lo incoherente que puede ir en contra de una relación armónica con la intimidad del lugar. Un espacio público, como cualquier otro lugar, es a la vez un escenario íntimo y lleno de sentido donde se vive la experiencia humana; un ámbito sagrado para la danza, y por lo tanto, un lugar que exige sumo cuidado y respeto por parte del artista que lo usa con unos fines expresivos; de modo que, más que utilizarlo para mostrar una “bonita” coreografía, se trata es de poner a funcionar sus recursos físicos y gestuales y sus ideas para “*consagrarlo motrizmente*”.



Ilustración 48- Danza en un caño, Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, Bogotá 1998. Imagen de archivo, cortesía Cesar Monroy.

La mirada que nos ofrece Merleau-Ponty sobre el cuerpo fenoménico, permite hacer una lectura de las acciones coreográficas en el espacio público – fuente, bolardos, cementerio, etc. – más allá de un simple sensualismo alejado del conocimiento reflexivo, y destacar una vivencia y un conocimiento de la arquitectura y la ciudad desde la danza. Tampoco, se queda en pensar abstractamente el lugar desprovisto de su propia sensualidad, pues, por la misma razón que argumenta Merleau-Ponty, “la experiencia del propio cuerpo se opone a todo movimiento reflexivo que separa el objeto del sujeto y al sujeto del objeto”.

El comportamiento motriz del bailarín no es un simple medio a través del cual emergen o se expresan los pensamientos: *“el movimiento del bailarín constituye los pensamientos mismos”*. Danzar es conocer el mundo en movimiento; descubrir en cada movimiento las posibilidades que ofrece cada instante, donde el mundo cinético del propio cuerpo es inseparable del mundo en el cual se está moviendo. Danzando se ve

cómo se manifiesta el ser-del-mundo del bailarín, donde sentir, percibir y moverse son un solo acto, generado por las posibilidades de sentir ese cuerpo en movimiento que tiene la facultad de crear la danza en el instante. En la experiencia del bailarín no hay una representación del espacio, sino una exploración directa con sus dimensiones y cualidades, no representa el tiempo y el espacio, sino él mismo es tiempo y espacio, no busca un centro, sino ser el mismo centro, no pretende ser obra de arte, sino ser arte.⁷⁶

⁷⁶ Para conocer un poco más sobre el tipo de experiencia que es la danza, desde una mirada fenomenológica, a propósito, se puede consultar el ensayo "*La experiencia del movimiento y de la danza*" de Diana Patricia Zuluga, bailarina y coreógrafa colombiana, publicado en "Pensar la Danza", por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá en el año 2005. Pgs. 13-44.

4.- LA CASA DE LA DANZA

“El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra... es vivido... concentra ser en el interior de los límites que protege.”

Gastón Bachelard (*La Poética del Espacio*)

En su obra *La poética del Espacio*, desde una perspectiva fenomenológica, el filósofo francés Gastón Bachelard describe “la casa” como una realidad posible de ser construida mediante acciones y representaciones mentales traducidas en *imágenes poéticas*. La casa es un espacio habitado con imaginación, cuyo significado, que parte de sus aspectos materiales, no se estanca en un estado puramente geométrico sino que encarna un rincón de intimidad un espacio vivencial anclado en el imaginario de quien lo habita, es decir, es objeto que suscita una representación significativa.⁷⁷ Durante su recorrido íntimo por la casa, Bachelard va dejando trazas que sirven para mostrar el acto poético que realiza el bailarín en un espacio público, donde entabla con sus acciones coreográficas un diálogo ensoñador entre la arquitectura del movimiento y la arquitectura del lugar, construyendo allí *la casa de la danza*.



Ilustración 49- "Zambomba", Sala de Espera Terminal de Transportes, coreografía Olga Barrios. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, Bogotá 1998.

⁷⁷ BACHELARD, Gastón. *La Poética del espacio*. Op. Cit., p. 79.

Bachelard realiza un recorrido por la casa, a través del “*topoanálisis*”, que consiste en un método de análisis espacial para determinar el valor humano de todo espacio cotidiano donde se alojan las sensaciones, sueños, fantasías, recuerdos, olvidos, murmullos y silencios que el habitante sensible e imaginativo va develando con su imaginación.⁷⁸ Este recorrido ensoñador por la casa, puede reflejar muy bien la manera como el bailarín vive la poética del espacio cotidiano, donde su experiencia con el lugar es básicamente una relación de carácter *poético*, construyendo un rincón íntimo de muros intangibles pero no menos contundentes. De ahí que sea posible ubicar el análisis de las acciones coreográficas en el mismo plano del topoanálisis y retomar a continuación la siguiente pregunta de Bachelard, para adentrarse en la experiencia espacial del bailarín en un espacio público, como una fuente, una acera y un cementerio: *¿De qué manera los refugios efímeros y los albergues ocasionales reciben a veces, en nuestros ensueños íntimos, valores que no tienen ninguna base objetiva?*⁷⁹

Hacer danza para una fuente, una acera, un cementerio u otro sitio específico, es habitarlo imaginativamente y develar su poética, donde el habitante-bailarín construye **la casa de la danza** de diseños corporales, ritmos, esfuerzos, desplazamientos, gestos, emociones e ideas que ponen a danzar allí el objeto material y la realidad urbana. Igual que la casa de Bachelard, la casa de la danza es un lugar que permite desplegar la imaginación, una vivencia real y virtual, en la que el espacio tiene un sentido emocional y racional, en tanto experiencia sensible para ese habitante soñador que sabe buscar la poética en sus recintos y enseres. Más allá de sus paredes, techos, pisos, recintos, nichos, muebles, la casa es una experiencia fenoménica que se puede asimilar a todo espacio construido, allí donde se produzca un acontecimiento que devela ensoñaciones detrás de los objetos corrientes y cotidianos, mediante actos y gestos alegóricos implicados en el hecho de “*habitar imaginando*”.⁸⁰

⁷⁸ Ibid. p. 28.

⁷⁹ Ibid., p. 29

⁸⁰ Ibid., p. 35



Ilustración 50- Explorando las tumbas. Cementerio Central de Bogotá 2009.

El bailarín habita con imaginación el espacio, y en un sitio urbano devela su poética tras la apariencia de las cosas, al reaccionar ante lo que ve y siente con respecto al lugar en el momento en que danza, contribuyendo a recuperar la *poética* de aquellos *espacios indiferentes* de la ciudad que se han deteriorado por el uso impersonal de la vida urbana. Como el poeta de la casa, despierta allí sensaciones, afectos, recuerdos, placeres y, hasta, inquietudes, que pasan inadvertidas la mayoría del tiempo, por la congestión y el afán de la rutina de la ciudad. Una calle, un parque, un cementerio o cualquier otro sitio de la ciudad, congestionado o desolado, deteriorado o recién construido, se convierten de inmediato en la casa de la danza, cuando son espacios recuperados como ámbitos expresivos para la vivencia sensible de unos cuerpos que edifican allí, con sus movimientos sentidos, unos lugares de intimidad, objeto de la imaginación poética, y donde se dan manifestaciones no pautadas social ni culturalmente, convirtiéndolos en una oportunidad para compartir y disfrutar estéticamente la ciudad.



Ilustración 51- Danzando por entre bolardos. Bogotá 2009.

Las acciones coreográficas de “Calle Real” en la Acera con Bolardos, “Por ahí andan Rutina y Cotidiana” en la Fuente y “A Sol y Sombra” en el Cementerio, en Bogotá, son acontecimientos excepcionales que despiertan sensaciones, recuerdos, afectos, sueños, fantasmas e historias, en esos lugares “indiferentes”, “vulgarizados” y “marginados”, donde el mismo transeúnte los ve con ojos distintos, sonsacándose los a la indiferencia de la rutina para redescubrirlos y reconciliarse con ellos. Allí está presente la casa de Bachelard, en cuyos muros están latentes sensaciones, tesoros, secretos y fantasmas activados por los recorridos físicos y afectivos del *habitante bailarín*. Actos poéticos que dan vida a unos sitios indiferentes y contribuyen a recuperar la ciudad para el habitante y el arte para la ciudad, proponiendo desde la danza nuevas alternativas para disfrutar su arquitectura, y de este modo explorar respuestas a esta otra cuestión que inquieta a Bachelard y a todo soñador de la vida urbana: *¿Cómo ayudar a la cosmización del espacio exterior a la habitación de las ciudades?*⁸¹

⁸¹ Ibid., p. 59

4.1. SOÑAR EL ESPACIO PÚBLICO

En la experiencia de la arquitectura se da una trasposición del *ser del espacio* en valores humanos, al mismo tiempo que el espacio remodela al *ser del hombre*. Más que un objeto fijo, la arquitectura es un objeto signifiante que se ancla en el imaginario del habitante soñador, suscitando una representación significativa que la hace movilizarse, pero, a la vez, afincarse más allá de lo geométrico, lo constructivo o lo planificado, mediante la experiencia sentida de su cuerpo que la explora con sus posturas, comportamientos y desplazamientos, convocando sensaciones físicas, resonancias cinéticas, como también afectos y pensamientos.⁸² Los espacios públicos intervenidos por las acciones coreográficas de bailarines que vinculan su arquitectura, se convierten en espacios soñados con un contenido racional y emocional, donde la danza y la arquitectura generan un estado poético a través del cual, las extensiones lejanas, vagas y anónimas se llenan de sentido y de significaciones, mediante la actividad imaginativa del bailarín que erige allí la casa de la danza habitada por metáforas de movimiento.



Ilustración 52- Explorando el Bolardo.

⁸² Ibid., pp. 35-39

La casa tiene en su arquitectura, en sus objetos y en su habitar el poder de integrar las acciones, los pensamientos, los recuerdos y los sueños a sus cuartos y enseres. En ella, al igual que en todo espacio cotidiano conmocionado por un acontecimiento que destaca sus instalaciones, sus características y sus circunstancias, la arquitectura ya no se vive en su positividad sino en sus imágenes donde se conjugan lo real y lo irreal, las sensaciones físicas y los sentimientos, la memoria y el presente. Mucho más que un paisaje, la casa es un estado del alma, fruto de la doble actividad de significación y de acción de un acto poético, localizable desde sucesos y hechos espacializados. Para el habitante que “sueña” la casa con sus muros, cuartos y enseres: *“la imaginación construye “muros” con sombras impalpables, se conforta con ilusiones de protección o, a la inversa, tiembla tras unos muros gruesos y duda de las más sólidas atalayas”*.⁸³

Danzar en una fuente, una acera o un cementerio, va más allá de utilizar un sitio indiferente como telón de fondo o decorado, para hacerlo parte vital de la coreografía, y transformarlo en lugar de intimidad e imaginación, desde la vivencia cinética con sus geometrías y caracteres. Hay una relación de *topofilia* entre el bailarín y el lugar, que destaca la arquitectura, al levantar allí paredes intangibles y efímeras, pero no menos impactantes, que alojan el cuerpo, el inconsciente, lo absurdo, lo inesperado, el amor, el paseo, en un interjuego de las formas y del sentido del espacio con las formas y el sentido del movimiento. Las líneas, diseños, trayectorias, ritmos, energías de la arquitectura móvil del bailarín dan vida a las líneas, planos, volúmenes, texturas, ritmos de la arquitectura estable del lugar, creando un sentido poético de espaciar y de habitar en el que hasta el más pequeño detalle de un muro, un piso, un decorado, un color seducen a la movilidad, la talla, la distancia, la dimensión y la emoción del cuerpo: *“La más trivial de las imágenes, una imagen que el poeta ha visto con seguridad cientos de veces, recibe de súbito el signo de la “primera vez” y transmite ese signo a la noche familiar”*.⁸⁴

⁸³ Ibid., p. 35

⁸⁴ Ibid., p. 68

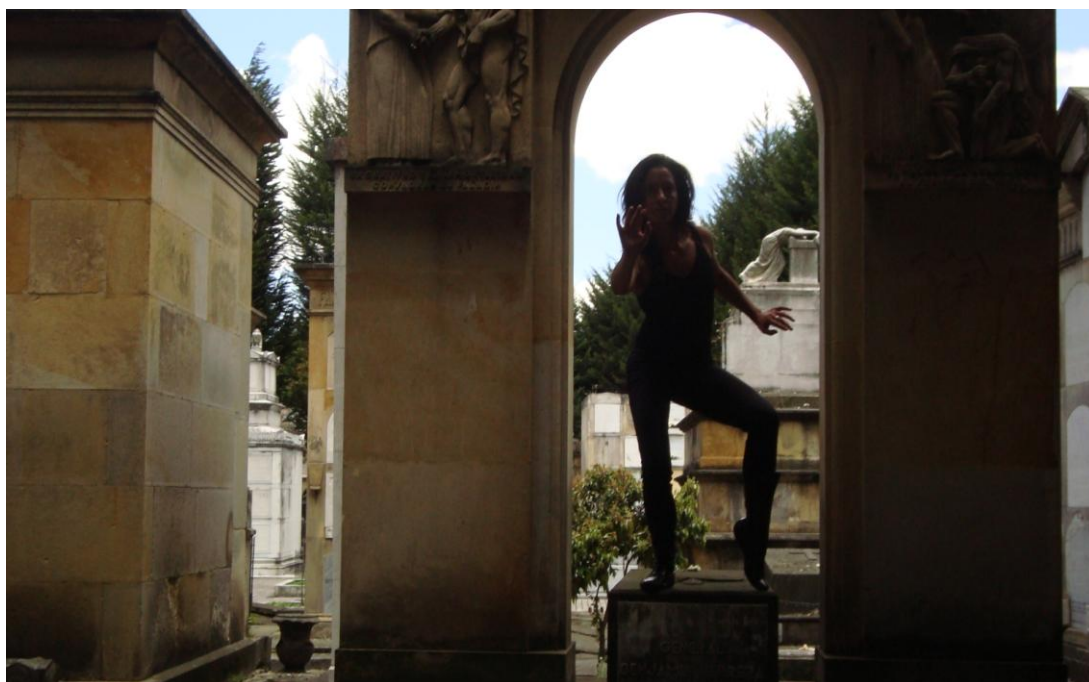


Ilustración 53- La casa de la danza en el cementerio.

En la experiencia excepcional de las acciones coreográficas en el espacio público, se establece un vínculo único y original entre el espacio construido (la fuente, los bolardos, las tumbas), el habitar cotidiano (descanso, tránsito, ritual funerario) y el lenguaje del movimiento (por ahí andan rutina y cotidiana, calle real, a sol y sombra), desde el cual se producen las reacciones motrices del bailarín que destacan las circunstancias de tiempo y lugar, como por ejemplo: la atmósfera refrescante y titilante del agua de la fuente, o la memoria y el contexto ceremonial del cementerio, o la dureza y hermetismo de los bolardos y el agite de la ciudad. Las acciones coreográficas en el cementerio, el parque y la calle le dan un hálito poético y una apariencia de irrealidad a una imagen adherida a una fuerte realidad: *“Todo ser fuertemente terrestre - y la casa es un ser fuertemente terrestre - registraba, sin embargo, las llamadas de un mundo aéreo, de un mundo celeste”*.⁸⁵ Las piletas, las sillas, las baldosas, los bolardos, el asfalto, los muros, las rejas, las tumbas, los mausoleos, las estatuas y los caminos por donde se pasea la cotidianidad, donde se asientan la marginalidad, la indiferencia, la inseguridad y donde

⁸⁵ Ibid., pp. 83-84

asalta la muerte; pero, afortunadamente, donde también se anida el sueño, la fantasía, el juego, el paseo, el amor y la risa, que permite que el habitante bailarín se aloje en el territorio mismo de la poesía, y “cultivar la tierra y habitar entre el cielo y la tierra, entre los dioses y los mortales”.

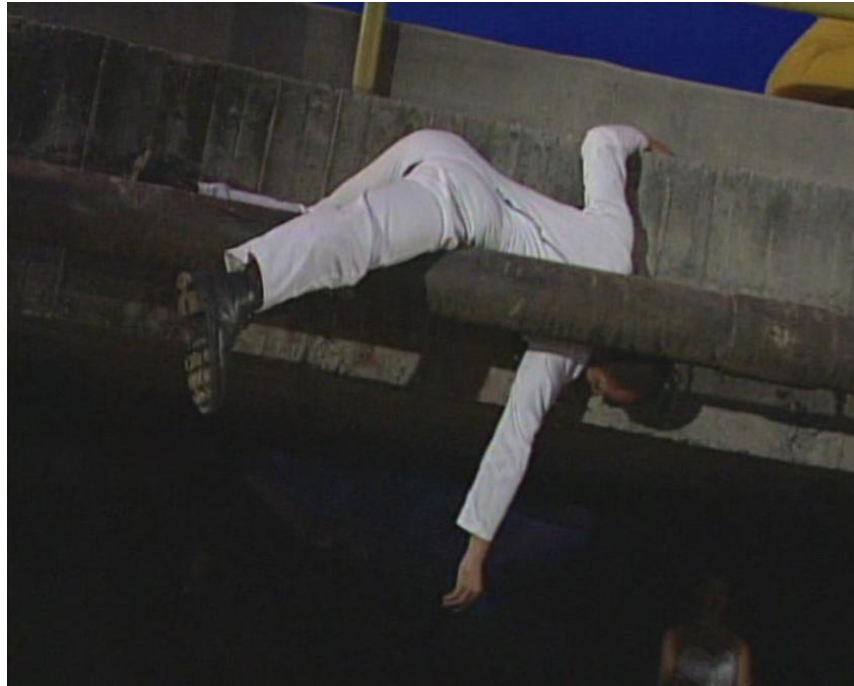


Ilustración 54- Danza en un puente sobre un caño. Bogotá 1998.

En una fuente, una acera y un cementerio, la arquitectura civil, ornamental y funeraria adquiere la elasticidad imaginativa que le confieren las acciones plásticas de los bailarines: los bolardos de la acera se vuelven *Plataformas* para los vuelos seductores de Cupido y *Amarres* a los que se anclan historias de *Cuerpos Ciudadinos*; la fuente se convierte en *Barca* y el parque en el *Mar* donde navegan sueños de infancia y horizontes de ilusión; las tumbas son la *Palestra* desde donde se arenga contra el olvido y la violencia, y el cementerio un *Laberinto* por donde juegan a las escondidas los espíritus. Los bailarines se entregan a una experiencia sensible con estos sitios, dejándose contagiar por sus instalaciones y sus imágenes, mientras que el público acude “sorprendido” a participar de ese momento de ensoñación para ver como esos lugares que lo acompañan en la vida cotidiana, cobran vida, de súbito, y se despliegan con un

nuevo aspecto ante su mirada, descifrando allí una poética a través de unos cuerpos soñadores que dejan estelas resonantes en el espacio y lo hacen estallar en múltiples imágenes-movimiento.

Moverse en el espacio, elegir su dirección y posición, es una manera de desafiar los límites geométricos y culturales de estas arquitecturas urbanas: descender en el agua (la fuente) o errar en el desierto (el cementerio), es cambiar de espacio, y cambiando de espacio, abandonando el espacio de las sensibilidades usuales, se entra en comunicación con un espacio psíquicamente innovador (Phillipe Diolé). No se cambia de lugar, se cambia de naturaleza, inundando con la imaginación el espacio que nos rodea. Es un “estar en otra parte”, sin que se trate de una enajenación o una evasión, pues, entre el estar aquí y el ser allí, se permanece siempre bajo el umbral de la puerta que da entrada a los espíritus y a los transeúntes, en un mundo más plenamente vivido que aquél estado de extrañamiento del lugar al que se ven sometidos los transeúntes por las obligaciones, las actividades rutinarias y el acelere de las grandes urbes de hoy.⁸⁶

4.2. RECONCILIARSE CON LA CIUDAD

Pero, la casa no es solo esta imagen idílica, y no puede ser vista únicamente como un “espacio de felicidad, paz y descanso”, sino que también es un espacio de conflictos, odios, luchas, temores e inseguridades. Hay espacios que son extraños y en los que el ser humano se siente inseguro, rompiendo con la unidad sujeto-objeto, delimitando, fragmentando y desintegrando la relación íntima con el lugar. Este es el caso de muchos sitios urbanos, como las calles, donde es difícil relacionarse con las cosas y las personas, pues son espacios hechos para transitar y donde se-está a medias, de afán y con prevención. En las ciudades de hoy, a la ausencia de valores intimidad y ensoñación, hay que agregar la falta de “cosmicidad” de sus calles y construcciones: *“Allí las casas ya no están dentro de la naturaleza. Las relaciones de la morada y del espacio se vuelven ficticias. Todo es máquina y la vida íntima huye por todas partes.*

⁸⁶ Ibid., pp. 240-245

Las calles son como tubos donde son aspirados los hombres".⁸⁷ En la calle hay una limitación de la espacialidad propia del cuerpo y del habitar, que se traduce en la indiferencia y el malestar con los sitios públicos de la ciudad: se debe caminar rápido y esquivar a las personas, permaneciendo el menor tiempo posible, para no generar incomodidad o sospechas, ni hacerse vulnerable.



Ilustración 55- Acera del Barrio La Candelaria. Bogotá 2009.

En un espacio marginal de la ciudad, las múltiples representaciones que proponen las acciones coreográficas – consagraciones motrices de lugar – se convierten en maneras de reaccionar contra esa sensación de “no-lugar” en que se ha convertido el mundo cotidiano de la ciudad, recuperando unos espacios históricos, marginales y de duración imprecisa, para plantear allí diferentes nociones de pertenencia e identidad.⁸⁸ Por ejemplo, a la vez que los bailarines de “Calle Real” trabajan en su coreografía la condición transitiva del espacio y las relaciones mediáticas de esos seres ambulantes, en una representación absurda que combina la trama de la calle con la trama del amor, con sus cuerpos envueltos en piel de overol entregados a unos conflictos físicos y emotivos que enfatizan la sensación de inseguridad en sus desequilibrios sobre los bolardos, están abriendo en la calle un paréntesis para dejar habitar la mirada y el cuerpo del transeúnte,

⁸⁷ Ibid., p. 58

⁸⁸ AUGÉ, Marc. *Los “no lugares”. Espacios del anonimato*. Barcelona, Gedisa, 1994.

quien se embelesa en las seducciones de esos cuerpos que juegan a desafiar la gravedad y a entregarse a ella, a dejarse seducir por la ciudad y, a la vez, reflexionarla.



Ilustración 56- Danza en las ventanas de un local comercial. Bogotá 2003.

A parte de las dificultades que implica danzar sobre unas tumbas, unos bolardos o en el agua, y no obstante los prejuicios y riesgos, reales o imaginarios, que acechan en un cementerio, una calle o un parque, estos espacios de incertidumbre son, ante todo, para los bailarines unos lugares donde soñar, expresarse y crear, estableciendo con ellos una relación de *topofilia* que los convierte en *espacios placenteros* donde exploran y enfrentan nuevos retos, lanzándose a la aventura del movimiento. Además de estar corporal y expresivamente preparados para acomodarse a las circunstancias de estos lugares y sacarles el mayor provecho, saben sentir y responder con sus movimientos a la estimulación visual y sensitiva que ofrece la arquitectura con sus configuraciones, dimensiones, volúmenes, distancias, texturas, ritmos, colores, temperaturas, olores, trascendiendo la simple sensación de placer o displacer, para vivir el espacio más allá de la geometría utilitaria y de la planificación urbanística, otorgándole una nueva apariencia y un significado distinto. Con sus movimientos afectan el ser espacial y temporal de estos sitios, al mismo tiempo que los sitios transmiten sensaciones y emociones que les incitan a buscar otros movimientos, y así sucesivamente, colocando

en paralelo o en discordancia el espacio inmóvil de las instalaciones con el espacio móvil de la representación.



Ilustración 57- “Danza hermética en cajeros automáticos”, Cra. 7 Calle 62. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, Bogotá 2003.

4.3. RINCONES ACOGEDORES PARA DANZAR

Las metáforas de Víctor Hugo, “*el nido, la concha, el cofre, el armario*”, que a su turno emplea Bachelard para referirse a los espacios pequeños, acogedores y misteriosos de la casa en los cuales se guardan secretos y se recogen placenteramente el cuerpo y alma, sirven también aquí para hablar de esos pequeños albergues que abren las acciones coreográficas en unos objetos y recintos del espacio público.⁸⁹ Son espacios ocultos a la mirada desprevenida, albergues de intimidad y de ensoñación, que al ser “abiertos” por los movimientos del bailarín, sorprenden con sus historias de personajes insólitos. Parfraseando a Bachelard, se puede afirmar que detrás o dentro o debajo de cada muro, esquina, callejón, ventana, alero o fachada, el bailarín descubre en las cosas

⁸⁹ BACHELARD... Op. Cit., p. 107.

insignificantes toda una vida digna de hacerse una danza. Entonces, los espacios inseguros de la ciudad con sus esquinas, callejones, pasadizos cobran ese mismo sentido de los rincones y objetos pequeños de la Casa, gracias al acontecimiento del cuerpo que los habita con sus plásticas y dinámicas ensoñaciones.



**Ilustración 58- Danza en Puente Peatonal en la Carrera 30 de Bogotá.
Imagen de archivo, cortesía Cesar Monroy.**

Los espacios duros y herméticos de las piletas, los bolardos y las tumbas se suavizan y se abren con la presencia de los bailarines que derrumban su hostilidad y su indiferencia, para reaccionar en contra del caos y la marginación de la vida urbana, desplegando secretos y esperanzas. De modo que de cuando en cuando el cuerpo danzante y el cuerpo transeúnte puedan hacerse a un pequeño refugio en medio de la congestión y la rutina, para compartir juntos un gesto poético que es un sustito a la soledad en que, paradójicamente, se hallan sumergidos por los sucesos públicos. En un espacio marginal de la ciudad, las múltiples posibilidades de representación del lugar tiene que ver con el halito poético que el bailarín le imprime a la arquitectura, en donde, por gracia del movimiento danzado, se habita la superficie, la forma, el peso, la consistencia, la temperatura, la textura y la memoria del lugar, para construir allí la casa de la danza:

*“La elevación de la imagen de la casa está replegada en la representación sólida. Cuando el poeta la despliega, la extiende, se ofrece en un aspecto fenomenológico muy puro. Los valores y los muros de la casa tiemblan, produciendo ecos, resonancias en sus recintos sonoros. El poeta no describe, sacraliza el espacio, hace que los dioses habiten junto a los mortales entre el cielo y la tierra”.*⁹⁰



**Ilustración 59- Danza en la Plaza de Bolívar. Bogotá 1999.
Imagen de archivo, cortesía Cesar Monroy.**

Para poder disfrutar de esos *sueños breves* en la calle, el cementerio y la fuente, los bailarines exploran con sus cuerpos los surcos del piso, las arrugas del concreto, los arabescos de los mausoleos y las criptas, el rastro de un perfume de flores, la temperatura y la densidad del agua de la fuente, los ritmos de los chorros y de las pisadas, las inflexiones de las palabras y la melodía de una canción popular que escapa de algún automóvil, el ladrido de un perro, el canto de un ave y la risa de un niño. Sus movimientos descubren bajo la dureza y la forma compacta de los bolardos un lugar donde anclar situaciones de la vida cotidiana y una inspiración para el amor; mientras que dentro de la fuente construyen una barca que surca los mares, trayendo a bordo esos habitantes de las profundidades del sueño maternal; y de las tumbas surgen como

⁹⁰ Idem. Pp. 83-93

“ángeles terrenales” que danzan *entre el cielo y la tierra, entre los dioses y los mortales.*



Ilustración 60- “Soledad húmeda y orgánica”, caño calle 127 entre Cra. 15 y 19. Festival Insólito de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso. Bogotá 1998.

En el parque, la acera, el cementerio, los bailarines realizan su sueño de la *casa natal*, al conjugar con sus acciones coreográficas la experiencia de diversos espacios, cerrados y abiertos, públicos y privados, donde han habitado antes, los salones de clase donde han entrenado toda su vida, y los teatros donde han bailado y donde esperan o anhelan bailar. Como en sus juegos de infancia, inventan un castillo, una nave o un paraje en una esquina, un rincón, una arcada. A su vez, dependen de otras experiencias espaciales como habitantes urbanos: el parque a donde acostumbran ir en sus ratos de ocio o donde jugaban de niños; las aceras que recorren a diario rumbo a sus ocupaciones; los cementerios visitados en otras ciudades; y muchos otros de esos lugares de todos los días; así como aquellos parajes de sus sueños donde quisieran estar algún día. Sus recuerdos y sus acciones presentes derrumban muros y levanta otros para construir unos “albergues íntimos”, donde se agazapan los secretos, los sueños, las fantasías, los

ruidos, los silencios y hasta los miedos y la muerte. Así, en el corazón de la ciudad abren “nidos”, “conchas”, “cofres” y “armarios”, dejando escapar sorprendentes e insólitos seres que hablan de sus alegrías, sufrimientos, amenazas, sorpresas, luchas y redenciones. El coreógrafo y el bailarín, con la complicidad del espectador, y a veces con su rechazo, construyen en movimiento *espacios poéticos* que se insertan en el flujo natural de la vida, abriendo intersticios entre las zonas de las actividades prácticas, por donde irrumpe ese estado excepcional que transporta a los cuerpos y a los espíritus hacia a territorios inenunciables en los que cada acontecimiento y cada acto son vividos en toda su intensidad, y en donde hay una energía detrás de todos los eventos externos y objetos materiales para los cuales es casi imposible encontrar un nombre:

*“Es el panorama oculto y olvidado de la tierra del silencio, del reino del alma, y en el centro de este territorio se yergue el Templo de la Danza. Sin embargo, los mensajes de esta tierra del silencio son enormemente elocuentes, y mediante formas y aspectos siempre cambiantes nos hablan de cosas y realidades importantes para todos nosotros. Lo que por lo general llamamos danza también viene de esas regiones, y la persona sensible a la danza es en realidad un habitante de esta tierra, que de manera consciente y directa extrae energías para vivir de sus inagotables tesoros”.*⁹¹

⁹¹ LABAN, Rudolf. *Toda una vida para la danza*. Título original *A life for dance*. Traducción Ana Margarita Mendizábal Lara. México, Consejo Nacional para la cultura y las artes, 2001, p. 80

5. HACER QUE LAS PAREDES BAILEN

*“Mi entorno está en constante movimiento. Si soy capaz de percibirlo estoy inmersa en una red compleja de ritmos, algunos orgánicos, otros creados por nosotros de manera consciente o no tan consciente. Si soy capaz de participar plenamente, mi mundo se abre. Si soy capaz de tejer mis propios contrapuntos y crear con otros algo nuevo, su mundo se abre también. Es así de sencillo, así de mágico y así de infrecuente”.*⁹²

La experiencia excepcional de las acciones coreográficas en el espacio público, es esencialmente una relación sensible del bailarín con la arquitectura urbana; de ahí que el estudio de este tipo de acciones requiera de una previa definición del objeto arquitectónico, si no especializada por lo menos lo más clara posible, que permita reconocer cuáles son los elementos del lugar con los que interactúa el cuerpo en movimiento. Con tal propósito, a continuación se trabajan las ideas del arquitecto colombiano Alberto Saldarriaga Roa sobre la experiencia de la arquitectura, desarrolladas en su obra *La arquitectura como experiencia: Espacio, cuerpo y sensibilidad*, a partir de las cuales se definen los aspectos del sitio específico, de sus instalaciones y características, con que interactúa el movimiento danzado.



Ilustración 61- Edificio de Avianca, Parque Santander, Bogotá 2009.

⁹² KUMIN, Laura. “Ritmo y Cuerpo: Como hicimos bailar las paredes del Palacio”. En: *La danza como expresión dinámica de la cultura* de Manuel Fernández Pellitero y Otros. Estudio y Pedagogía III, Año 1999. Valladolid-España, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2000, p. 183.

Sintetizando algunas de estas ideas de Saldarriaga, se puede proponer aquí la siguiente definición: “La arquitectura es espacio construido. Es un hecho que concretiza el espacio, lo hace perceptible, comprensible. En la experiencia cotidiana, el espacio se capta a través de los elementos materiales que lo configuran. Su entendimiento como dimensión requiere complejos procesos de conocimiento que parten de la experiencia corporal, llegan a la geometría y alcanzan los niveles de la reflexión y la conceptualización. Todo hecho arquitectónico es al mismo tiempo la proyección y la experiencia de una noción de espacio, elemental o compleja. La arquitectura es espacio, es materia sensibilizada. Las formas de las edificaciones existen para generar *espacialidades* en su interior y en su exterior. Los muros y las columnas, los techos y los pisos se moldean de tal forma que crean espacios dotados de carácter. Además, el espacio arquitectónico es el portador de los símbolos culturales, es el generador de los afectos personales, es albergue y es también recinto de los temores y las alegrías humanas. Por todo lo anterior, la arquitectura es una de las dimensiones esenciales de toda existencia humana, pues es en el espacio construido donde suceden todas las actividades cotidianas y excepcionales”.⁹³ La experiencia de la arquitectura tiene su prolongación en la ciudad, en las calles, plazas, parques, estadios, jardines, allí donde el hombre ha delimitado espacios interiores, “vacíos”.⁹⁴ La experiencia espacial del bailarín tiene su prolongación en las acciones coreográficas para espacios públicos donde despliega una mirada de la arquitectura y, a través de ella, una mirada de la ciudad con el cuerpo en movimiento.

Así mismo, es posible diferenciar dos tipos de experiencia de la arquitectura, una **distraída**, otra atenta o **consciente**: la experiencia distraída es habitual y no exige especial disposición del sujeto para vivirla; en la experiencia consciente se alertan los sentidos y se dispone el cuerpo y la mente para apreciar todo aquello que el lugar le ofrece.⁹⁵ Las acciones coreográficas en el espacio público son una de estas experiencias excepcionales de la arquitectura, donde el sujeto se dispone a dejarse afectar por sus formas, imágenes y significados para reaccionar a estos estímulos, ya sean sus vivencias

⁹³ SALDARRIAGA Roa, Alberto... *La arquitectura como experiencia...* Op. Cit., pp. 125-126

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 42

⁹⁵ *Ibíd.*, pp. 28-29

positivas o negativas:

*“Cuando se presenta en forma especial, la persona se integra con el objeto de su atención, se emociona, siente felicidad. El desagrado opera de forma similar. La conciencia de lo bello o de lo feo, de lo placentero o de lo desagradable emerge cuando la situación y la disposición del ánimo lo requieren”.*⁹⁶



Ilustración 62- Bailarín en equilibrio sobre bolardo. Bogotá, 2009.

No obstante, en el bailarín esta capacidad de percibir y usar el espacio físico rebasa los límites del placer o el displacer y se halla más especializada que en otras personas, no solo por su preparación particular sino porque su oficio le exige conocer las posibilidades de movimiento y expresión que le ofrece cada lugar. A parte de poseer, como todo el mundo, una natural e individual percepción espacial, ha desarrollado un complejo sistema de movimientos que le permite asignarle distintos usos, según sus intenciones, y que se manifiestan en los múltiples y variados diseños corporales, recorridos, direcciones, traslaciones, planos y niveles que adoptan sus movimientos para situarse y desplazarse en cada sitio. Allí donde *“la rutina establece unos guiones preestablecidos a la experiencia, el azar y la novedad se apartan de esos guiones y*

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 30

activan el trabajo del cuerpo y de la mente".⁹⁷ La experiencia danzada de la arquitectura, pertenece a éste tipo de vivencia del espacio construido que describe Alberto Saldarriaga, cuando afirma que experimentar la arquitectura es mucho más que utilizarla de contenedor desapercibido y adentrarse en su materialidad. La relación que establece el bailarín con las instalaciones de un espacio público, como una fuente, una acera, un cementerio, es del tipo de experiencia sensible que se da en esos *momentos especiales*, cuando el lugar, ignorado en la mayoría de las actividades cotidianas, adquiere nueva presencia y es conscientemente reconocido mediante un suceso que despierta en las personas sensaciones, positivas o negativas con relación al sitio donde está y que le transmite significados intelectual o emocionalmente excepcionales, y de esta manera rescatar la calidad poética de las edificaciones y de la ciudad misma.⁹⁸ En la experiencia sensible de la arquitectura se dan reacciones conscientes e inconscientes a las formas, texturas, colores, volúmenes, vacíos, distancias... que se hacen más complejas con las diferencias circunstanciales y personales:

"Percepciones, sensaciones, emociones, reflexiones, razonamientos, conocimientos e interpretaciones, todo ello interviene en la experiencia de la arquitectura. A ello habría que añadir factores circunstanciales: las condiciones atmosféricas, los estados de ánimo, las coincidencias inesperadas".⁹⁹

Pero, para conectarse con las cualidades del espacio construido, es necesario que el sujeto abandone la actitud distraída y se disponga con su cuerpo y mente a percibirlo más allá de su geometría, y saber buscar y encontrar allí, en su infraestructura y condiciones, unos valores de intimidad que le inducen estados especiales de emoción. La intensidad y calidad de la relación que puede establecer un bailarín con la arquitectura de un sitio específico, depende de su capacidad para sentir y manipular el espacio, pero también de qué tan dispuesto se encuentre a conocer y explorar del lugar, más allá de lo aparente, o de su uso como fondo. El bailarín "sabe moverse en el espacio", elegir su orientación y, por lo mismo, conoce la particular significación que éste tiene para sus movimientos, con unos atributos, dimensiones y fines muy

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 143

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 15-16

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 143

particulares, haciendo que cobre vida ante sus ojos y ante los del espectador. Todo espacio físico, se convierte así en un escenario sumamente especializado, en un lugar de comunicación con sus particulares atributos. En medio de las actividades cotidianas, el bailarín abre un “espacio artístico o expresivo”, convocando a la vez el mundo y el misterio de la existencia humana.¹⁰⁰ Las acciones coreográficas conjugan dos espacios en un solo: el *espacio físico* donde se ejecutan los movimientos y el *espacio imaginario* que los mismos desatan.¹⁰¹ En el instante mismo en que el bailarín pisa un espacio, éste deja de ser un lugar común y se convierte en un lugar mágico.¹⁰²



Ilustración 63- Cementerio Central de Bogotá, corredor principal. 2009.

5.1. LA EXPERIENCIA CORPORAL DE LA ARQUITECTURA

La experiencia danzada de la arquitectura es una vivencia corporal del espacio construido. El cuerpo en movimiento es la intrusión impredecible en el orden controlado de la arquitectura. El movimiento provee de una sensualidad para delinear las formas, los límites y los contornos a medida que el cuerpo realiza sus trayectos. Hay una

¹⁰⁰ NORBERG-SCHULZ, Cristian. Existencia, espacio y arquitectura. Barcelona, Editorial BLUME, 1975, p. 11.

¹⁰¹ DALLAL, Alberto. Como acercarse a la danza. Op., cit., p. 48.

¹⁰² HUMPRHEY, Doris. *El arte de...* Op. Cit., p. 78.

cooperación organizada de las facultades mentales, emocionales y físicas que enriquece la expresión corporal con la cual el sujeto comunica las vivencias del medio físico y social. Describir con palabras como se siente la arquitectura solo es posible por la observación del movimiento del cuerpo, que permite recorrerla y reconocerla sintiendo todo lo que ofrece. Una experiencia estética de la que hace parte lo conocido y lo desconocido, lo familiar y lo no familiar, lo ordenado y lo caótico, lo bello y lo feo, lo afectuoso y lo hostil, y de la cual es imposible prescindir o escapar:

*“Penetrar en un edificio es un acto que rompe con el equilibrio de una geometría ordenada de manera precisa, el cuerpo marca unos espacios inesperados a través de la fuga y/o accidentes de su movimiento. Al mismo tiempo, el movimiento se deja invadir y orientar por las dimensiones y trayectos del edificio, adecuándose a la estructura del espacio. La arquitectura es entonces un organismo pasivamente comprometido en una relación constante con sus usuarios, donde los cuerpos se someten a las reglas cuidadosamente establecidas por el pensamiento arquitectónico. Penetrar un edificio y romper su geometría es, en cierto modo, someterse a sus reglas”.*¹⁰³

El cuerpo, con su estructura, sus sensaciones, su postura, sus gestos, unido a la conciencia, es el vehículo del-ser-de-la-arquitectura y del compromiso del sujeto con el espacio que habita. En la experiencia danzada de la arquitectura es esencial lo que vive y siente el bailarín con su cuerpo al desplazarse:

*“El cuerpo siente el calor y el frío; se fatiga o se siente cómodo; siente agrado, placer o dolor. Los sentidos envían al cerebro mensajes diversos: imágenes, sonidos, textura, olores, sabores. Todo ello codificado de una forma inmediata. El cuerpo es protagonista de su propia experiencia, la mente la interpreta”.*¹⁰⁴

La estructura simétrica del cuerpo determina el sentido visual del equilibrio en las formas; la posición que se adopta en el espacio y el punto de vista desde donde se observa, definen una sensación particular. La experiencia de la arquitectura se ve limitada en el sujeto a las posibilidades de su cuerpo, al lugar que éste ocupa en el

¹⁰³ B. Tschumi, “Textes parallèles, Catálogo de Expoisición, París, IFA, 1985”. En: *Espacio Arquitectónico y Cine. El caso de Manhattan Transcripts de Bernard Tschumi*. Artículo de Iliana Hernández y Héctor Belalcazar, Universidad Nacional de Colombia. Publicado en *El Espacio Vivido*. Barcelona, Peter Brook, Ediciones Península, 1973. p. 183.

¹⁰⁴ SALDARRIAGA Roa, Alberto. Op. Cit., p. 140

espacio, al tiempo que emplea en recorrerla y a las leyes de la física:¹⁰⁵

*“El movimiento corporal genera un espacio virtual o un ámbito natural en el que el cuerpo en sus diversas posiciones puede acomodarse para el reposo o para la acción. El sentido del equilibrio, por su parte, afecta la noción de la vertical y de la horizontal y el sentido de la estabilidad. El sentido de orientación reúne todo aquello que deriva de la percepción y de las condiciones corporales e incorpora elementos de la memoria en cuanto identifica los signos presentes y los refiere a experiencias previas”.*¹⁰⁶



Ilustración 64- Acera con Bolardos, Bogotá 2009.

La espacialidad de la arquitectura es entendida como el vacío que crean los elementos materiales, es el espacio interior que deja la distribución de las cosas, y que no puede ser representado con una forma definida, sino por la experiencia corporal directa. El cuerpo humano ocupa ese espacio interior, se desplaza por entre los muros, los arcos, las

¹⁰⁵ Ibid., p. 127

¹⁰⁶ Ibid., pp. 127-128

entradas y salidas, se mueve por entre las cosas y las manipula. Tomar posesión del espacio, vivirlo, sentirlo es la clave fundamental para comprender la arquitectura.¹⁰⁷ Al danzar en el espacio interior de un sitio público, como por ejemplo el que delimitan las caras y bordes de las piletas de una fuente, la distancia que separa unos bolardos alineados en el contorno de una acera, los caminos y recovecos que se abren entre las tumbas en un cementerio, o en cualquier otro espacio interior entre edificios, paredes, decorados, el bailarín dibuja con sus desplazamientos formas plásticas, ritmos, energías y sensaciones que, a su vez, abren allí su propio espacio interior, el del espacio danzado. Entre muros, rejas, piletas, bolardos, tumbas, arcos, salientes, marcos, sillas, árboles, edificios, los bailarines de la Fuente del Parque Santander, de la Acera con Bolardos sobre la Carrera 13 y del Cementerio Central en Bogotá, crean el espacio interior de la danza que se va haciendo y deshaciendo con sus coreografías en tránsito. Los diseños corporales, las planimetrías, las estructuras rítmicas, las freses de movimiento, y la energía desplegada, dependen en mayor o menor grado de la compenetración de los bailarines con la arquitectura de estos lugares, llegando a decidir la coreografía misma.



Ilustración 65- "Sincronismos", plazoleta del Reloj, Parque Nacional. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, Bogotá 2001. Imagen de archivo.

¹⁰⁷ Ibid., p. 41

5.2. DANZA Y ARQUITECTURA

El análisis de las acciones coreográficas en el espacio público parte de las maneras particulares, personales, que tienen el coreógrafo y el bailarín de percibir y acercarse a la arquitectura, explorando sus formas para encontrar en ellas los estímulos que puedan motivar el movimiento y su composición dentro de la propuesta coreográfica. Aquí son válidas las preguntas que se hace Saldarriaga, cuando de indagar por la experiencia del lugar se trata: **¿Qué tamaño tiene el lugar?, ¿Cuántos y cómo son los objetos que lo decoran?, ¿Dónde están y hacia donde conducen sus senderos?, ¿Cómo es su iluminación?, ¿Cuál es su temperatura?, ¿Qué sonidos y silencios se alcanzan a percibir en sus recintos? ¿Qué sensaciones producen, cuáles afectos provocan y que recuerdos evocan sus instalaciones?**¹⁰⁸

El coreógrafo y el bailarín necesitan un entendimiento previo de la arquitectura donde van a “poner” sus ideas y sus acciones, que no es ni una sensación aparente de agrado o desagrado, ni un juicio superficial de lo “feo” o lo “bonito”, ni mucho menos un discurso teórico distanciado del hecho constructivo, sino un reconocimiento directo de los objetos, del uso y de su sentido. Este entendimiento de la arquitectura requiere que ambos se sitúen en el mismo plano de conocimiento que señala Steer Eiler Rasmussen, citado por Alberto Saldarriaga, como condición indispensable para una experiencia sentida de los espacios:

*“Entender la arquitectura, entonces, no es lo mismo que determinar el estilo de un edificio por ciertos rasgos externos. No es suficiente ver la arquitectura, debe experimentarse. Debe apreciarse cómo fue diseñada para un propósito especial y cómo corresponde, armónicamente, con el concepto y el ritmo de una época específica. Se debe habitar en sus recintos, sentir cómo nos encierran, como conducen naturalmente hacia otros [...] ser consciente de los efectos de textura, descubrir el por qué fueron escogidos esos colores y cómo la escogencia tuvo que ver con la orientación del recinto hacia las ventanas y el sol... experimentar la gran diferencia que la acústica crea en la concepción del espacio [...]”*¹⁰⁹

¹⁰⁸ Ibid., p. 39

¹⁰⁹ Ibid., p. 44

La idea de danzar para un espacio público, pasa necesariamente por el reconocimiento de sus rasgos arquitectónicos, buscando las reacciones corporales y afectivas adecuadas a los estímulos que ofrecen las formas, las dimensiones y las cosas. La experiencia excepcional de las acciones coreográficas en el espacio público, como toda vivencia sensible de la arquitectura, cuenta con una base sólida y una base espiritual que parte de los valores inherentes a la misma: sólidos y vacíos, planos de color, escala y proporción, ritmo, texturas, luz, color y sonido. El bailarín explora sus propiedades perceptuales, y algunos de sus efectos (textura, luz, sonido), que se producen por la masa y planos contruidos, al mismo tiempo que los afectos, las vivencias y la memoria, combinando el cuerpo, el espacio y la imaginación. Las acciones coreográficas en un espacio público proponen una nueva y distinta experiencia de la arquitectura, donde el bailarín logra y hace a otros *“experimentar la arquitectura en sí misma, como objeto capaz de ser aprehendido sensorial e intelectualmente, junto con aquellas emociones, afectos y recuerdos que invaden al sujeto cuando se encuentra en un espacio arquitectónico”*.¹¹⁰



Ilustración 66- "Peregrinaje", recorrido del vía crucis, Cerro de Monserrate. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, Bogotá 2002.

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 44-45

Cuando se componen una coreografía para un sitio específico, el coreógrafo y el bailarín se inspiran en sus maneras particulares de entender la arquitectura. No se trata de dominar sus conceptos o de convertirse de la noche a la mañana en especialistas en arquitectura. Se trata más bien de explorar la construcción, de habitarla y ser capaces de percibir sus contornos, sus recintos, sus significados, sus motivos y su memoria. Una cosa muy distinta es hablar de la arquitectura, explicar sus reglas, su estilo o sus rasgos externos, que sentirla, vivirla, explorarla y habitarla con el propio cuerpo en movimiento. No basta con ver la arquitectura, hay que experimentarla. Hay que observar cómo se proyecta para satisfacer unas necesidades, unos fines estéticos y saber escuchar lo que dicen sus características y sus cualidades con respecto a las ideas y al ritmo de determinada época.

El encuentro entre la solidez de la arquitectura y la fragilidad de la danza convierte al arquitecto en una especie de director de escena y al coreógrafo en una especie de arquitecto. El arquitecto monta el escenario de nuestras vidas. Mucha cosas de penden de su forma de disponer dicho escenario para nosotros. El coreógrafo necesita del espacio físico para dar vida a las líneas, planos y volúmenes, creando nuevos espacios. Ambos se dedican a espaciar y generar formas de habitar. En el caso del arquitecto, los actores son gentes corrientes, por lo tanto, debe ser consciente de su manera natural de comportarse, para planear y ejecutar unos proyectos adecuados a sus necesidades. En el caso del coreógrafo, son bailarines, pero también debe contar con los usuarios cotidianos del lugar para, sin agredir sus usos cotidianos, proponer nuevas maneras de habitar que alteran el uso cotidiano del mismo. El arquitecto dispone el escenario para una representación larga y lenta que debe poder adaptarse a cualquier improvisación inesperada. El coreógrafo aprovecha este escenario para una representación efímera y, las más de las veces, rápida, en la que priman unos movimientos estudiados, pero expuestos a lo inesperado. El arquitecto construye caminos que marcan las coreografías de los transeúntes. El coreógrafo diseña recorridos que los bailarines ponen sobre el espacio, ya sea coincidiendo con los que propone el arquitecto o alterándolos. Ambos, arquitecto y coreógrafo componen escenarios para que otros los disfruten. Los personajes corrientes y los personajes-bailarines le aportan sus significados y sus

habilidades a la arquitectura, ayudando a crear espacios. Los transeúntes, por lo general, no son conscientes de su capacidad de espaciar y ocupan este escenario, movidos por el instinto, la necesidad o la costumbre; mientras que los bailarines, por lo general, son más conscientes de ello, y actúan con la intención de espaciar, movidos por una necesidad expresiva. El espacio cobra nueva forma de acuerdo a las ideas del arquitecto, quien a su vez debe ajustar sus proyectos a las condiciones de ese espacio. El espacio reacciona a las ideas del coreógrafo y a la presencia del bailarín, alterándose a medida que el cuerpo lo traspasa. Por su parte, el transeúnte-usuario-espectador participa con su personal percepción espacial, que depende del sentido con que se encuentra en un lugar.



Ilustración 67- Festival Internacional de Ciudades Que Danzan, 1992.

Un elemento asociable a la danza y a la arquitectura, aunque manejado desde lenguajes distintos, es el **ritmo** como principio organizador, que estas dos actividades plasman en estructuras complejas, con formas armónicas y estéticamente satisfactorias, la una en el tiempo y la otra en el espacio.¹¹¹ Ambas coinciden en la creación de patrones de reiteración, contraste, alternancia y variación, mediante la organización y la distribución de los elementos del movimiento en aquella, y de los componentes constructivos en ésta, para producir formas y estructuras rítmicas. **El ritmo en la arquitectura** surge del trabajo con los materiales, los elementos y símbolos espaciales y las reglas que determinan la manera como se deben combinar todos estos componentes. La

¹¹¹ A propósito del ritmo, Alberto Saldarriga elabora una analogía entre música y arquitectura, que sirve para hacer una comparación similar con la danza. Op. Cit., pp. 227-262

arquitectura lleva implícito un principio de orden, una articulación de estructuras, unas formas precisas, que también están presentes en la danza y en la música, y que se hacen perceptibles a través de **patrones rítmicos**: el arquitecto busca una relación entre el diseño, los materiales y su construcción, identificando los elementos necesarios para lograr que los componentes del edificio sean armónicos entre sí y mantengan un equilibrio con el entorno; el músico establece la relación entre la partitura, los sonidos y su interpretación, definiendo unas reglas para su ordenamiento y combinación dentro de una estructura melódica; el bailarín hace posible la relación entre la idea o el dibujo de la danza, el movimiento y su representación, mediante la combinación de estos elementos en unas pautas rítmicas que desarrolla el cuerpo en el espacio.



Ilustración 68- "Seis horas y pico", coreografía de Ana Cristina Sánchez, en Plazoleta y Puente Peatonal. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, Bogotá 1998.

La puesta en el espacio de una coreografía re-construye y re-significa la arquitectura; donde construir no es demarcar y significar no es bautizar un objeto carente de sentido y de significados, sino son actos sensoriales, conceptuales y afectivos con los cuales la danza elabora su propia interpretación del sentido primario del objeto arquitectónico: la fuente es una barca de sueños; la acera es la ruta de Cupido; y el cementerio un marco

para la “comedia” de la memoria. Alterar un espacio público mediante la danza no es “transformarlo” en su vista cuantitativa y medible, sino cambiar la manera de percibirlo para darle un nuevo uso que combina la acción y la imaginación: las piletas no sólo sirven de contenedores del agua, sino de albergue acuático de criaturas fantásticas; los bolardos dejan de ser unas señales de tránsito para convertirse en pilares a los que se amarran los sueños de ciudad; y las tumbas ya no son solo unas moradas últimas, sino también unos cofres que guardan los imaginarios populares. Los renovados usos y sentidos que la danza le proporciona al espacio depende de la facultad de significar que lo caracteriza, ya que todo espacio público posee sus propios significantes y significados que provienen, entre otros aspectos, de la arquitectura, la historia y las actividades humanas.



Ilustración 69- Pileta frente a la capilla del Cementerio Central. Bogotá 2009.

La experiencia danzada de la arquitectura parte de su aspecto material y funcional para llegar al ámbito del lenguaje y la imaginación, reconstruyendo un escenario poético que resulta de conjugar las instalaciones, usos y sentidos del lugar con las sensaciones corporales y espirituales que se producen en el habitante-bailarín, quien participa y hace participar a otros, mediante sus acciones, en ese mismo momento de reflexión vivida y

actividad creadora al que nos transporta el habitante-poeta de la Casa de Bachelard. El bailarín es un poeta que pone a bailar la geometría: la curva es grácil, acogedora, da una sensación de calidez y habla de lo femenino, mientras que la recta se vuelve rígida, fría y cuando es muy aguda nos expulsa, nos habla de lo masculino: “*Muros, rocas, troncos de árbol, construcciones metálicas, han perdido toda rigidez en las cercanías del núcleo móvil; por todas partes el poeta hace brotar las imágenes y mediante su fantasía dota el espacio con múltiples curvas*”.¹¹²

El bailarín como el poeta nos hace penetrar en el mundo de los ruidos imposibles, nos enseña a escuchar que *los edificios cantan* (danzan), a prestar atención al “*silencio y la sonoridad del mundo, lo que se ve y lo que se oye*”, haciendo que los objetos hablen a través de las imágenes que movilizan las palabras (movimientos).¹¹³ En “Por ahí andan Rutina y Cotidiana”, “Calle Real” y “A Sol y Sombra” los poetas del movimiento nos ponen a escuchar los sonidos de la ciudad: en el parque, el agua, las voces y el viento; en la acera, el remolino humano y las ruedas y las bocinas de los carros; en el cementerio, susurros y los ecos de oraciones y llantos. Los objetos (edificios, mausoleos, piletas, sillas, carros) hablan, cantan y danza, incluso los que se dibujan. El bailarín ve las formas, escucha las rítmicas del espacio y siente las energías del mundo y nos las hace perceptibles, despertando la poética de las voces, gestos y poses cotidianas, invitándonos a tomar pausa para escuchar hablar y ver bailar a la arquitectura a través de sus movimientos.

¹¹² BACHELARD, Gastón. *La Poética*.... Op., cit., pp. 78-79

¹¹³ *Ibid.*, p. 211

SEGUNDA PARTE

DANZANDO EN UNA FUENTE, UNOS BOLARDOS Y UN CEMENTERIO



Ilustraciones 70, 71, 72 - "Por ahí andan Rutina y Cotidiana", "Calle Real", "A Sol y Sombra".¹¹⁴

¹¹⁴ Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso. Bogotá 1997 a 2003.

“La experiencia ha demostrado que todo el periodo que comprende el montaje y la presentación de los espectáculos de Insólito se inscribe en la cotidianidad de un contexto dado, generando realidades y momentos que transforman ese contexto mismo desde unas percepciones de los lugares y las personas. Pero este juego también está sometido al olvido y a las atenciones del diario vivir; es decir, la incidencia de Insólito en los espacios donde se realiza es absorbida rápidamente, una vez que concluye el evento, por esa misma cotidianidad que antes fue alterada. [...] Insólito no es hacer cualquier cosa en un espacio poco común o raro, o de un alta carga simbólica en el contexto urbano (un precipicio, un basurero, un caño, un prostíbulo, una iglesia, un bus, una fachada de edificio, etc.), pero tampoco es insólito trasladar a la calle el entrenamiento y esquema coreográfico del estudio o sala de danza [...] Insólito es abordar lugares y fenómenos urbanos desde el trabajo del cuerpo, para transgredir estéticamente el imaginario social que los envuelve y así permitir nuevas visiones y relaciones del ciudadano con su entorno, con su corporalidad y con los otros.”

Leyla Castillo¹¹⁵

¹¹⁵ Castillo Leyla. Insólito... Op. Cit., pp. 181-182

DANZANDO EN LA FUENTE, LOS BOLARDOS Y EL CEMENTERIO

El propósito de esta Segunda Parte es direccionar los conceptos de danza, arquitectura y ciudad, trabajados en la primera parte desde Paul Valéry, Rudolf Laban, Doris Humphrey, Alberto Dallal, Maurice Merleau-Ponty, Gastón Bachelard y Alberto Saldarriaga, hacia el análisis de los tres casos con que se ilustra la investigación: *Por ahí andan Rutina y Cotidiana* de Ingrid Sierra, en la fuente del Parque Santander (2002), *Calle Real* de Charles Vodoz, en la acera con bolardos frente a la Academia Superior de Artes de Bogotá (1999) y *A Sol y Sombra* de Karla Flórez, en el Cementerio Central (1977). Puesto que, estos casos proponen distintas relaciones con el lugar sobre un tema central en la coreografía, se acogen los mismos para realizar el presente análisis: el juego con las imágenes del **agua** en la fuente; la manipulación del el objeto **bolardo** y las situaciones urbanas en la acera; y la **memoria** vinculada a la muerte y la violencia para el Cementerio.

El enfoque fenomenológico consiste en describir el movimiento como se da en cada lugar, tomando los cuatro vectores: **cuerpo, espacio, tiempo y energía**, para analizar su manejo por parte del bailarín de acuerdo con el objeto arquitectónico (fuente, bolardo, tumba), el sentido (frescura, velocidad, muerte) y el uso (paseo, trayecto, sepelio), y la manera cómo estos elementos objetivos y subjetivos se configuran en la coreografía. Puesto que el analista asistió a las representaciones en la fuente, la acera y el cementerio, hay una reconstrucción del sentido a partir de la propia vivencia de los fenómenos descritos que enriquece la reflexión sobre la acción y la apropiación de la “puesta en el espacio”, lo que implica transmitir de primera mano su experiencia a otros, los lectores. De modo pues que, tal como lo manifiesta Patrice Pavis en el libro “El análisis de los Espectáculos: Teatro, Danza, Mimo, Cine” donde expone la manera de leer significativamente una representación escénica, “*esta actitud de la fenomenología es una valiosa invitación a los paseos interactivos por las avenidas del espectáculo y del sentido.*”¹¹⁶

¹¹⁶ PAVICE, Patrice. *El análisis de los espectáculos...* Op. Cit., p. 69.

Formalmente el análisis se presenta en cuatro secciones que corresponden a los cuatro capítulos de esta parte del trabajo, a saber: los capítulos seis, siete y ocho denominados “Por ahí andan Rutina y Cotidiana”, “Calle Real”, “A Sol y Sombra”, respectivamente, donde se presentan las reseñas de las obras, las descripciones de los lugares con los aspectos arquitectónicos y urbanos, el examen de los cuatro elementos del movimiento (cuerpo, espacio, tiempo y energía) en relación con las instalaciones y características del lugar, y las fotos y dibujos de los espacios, las intervenciones y las planimetrías; y el capítulo nueve, “La puesta en el espacio”, donde se realiza una apreciación crítica sobre la obra en sí y la puesta en escena, con el fin de profundizar en las intenciones que llevaron a los coreógrafos y bailarines a interactuar con ese sitio específico de la ciudad.

6. “POR AHÍ ANDAN RUTINA Y COTIDIANA”



Ilustración 73- Foto Archivo Ingrid Sierra.

Dirección: Ingrid Sierra

Año 2002

Lugar: Fuente de la Plazoleta del Parque Santander - Carrera 7 con calle 16

Duración de la Intervención: 35 minutos

Bailarinas: Pamela Rojas, Ana Carolina Ávila, Olga Lucía Cruz Montoya, Adriana Possos, Mónica Herrera

Música en vivo: Percusión y Saxofón

Recursos Visuales: Vestuarios individuales basados en imágenes del agua

Entorno: Edificios, Plazoleta

La Obra: La Fuente y el elemento agua, junto con la ebullición de las cotidianidades propias del parque, se constituyen en los principales elementos tratados en la creación de “Por ahí andan rutina y cotidiana”: el agua que brota rítmicamente de los chorros para rebosar las piletas, danzando movida por la brisa que la hace contornerse en figuras cristalinas, produciendo sonidos arrulladores, sensaciones refrescantes y efectos multicolores al contacto con la luz del día. Y alrededor de la fuente los comportamientos más recurrentes como tomarse fotos, contactarse con otra persona, jugar con el agua, alimentar las palomas. Las cinco bailarinas se zambullen en las piletas para explorar esas sensaciones e imágenes sugerentes del agua, en una relación orgánica con el elemento líquido. La obra se caracteriza por la transgresión que implica danzar dentro de una fuente pública, donde además está la prohibición de las autoridades de que las personas se bañen o se metan allí. Las acciones coreográficas resignifican así ese espacio físico y social, conformado por la plazoleta, la fuente y las manifestaciones cotidianas, para reelaborarlo como un lugar de la sensualidad, los sueños, la lúdica y la fantasía.



Ilustración 74- Archivo Ingrid Sierra

6.1. LA FUENTE Y EL PARQUE SANTANDER.¹¹⁷

El Parque Santander de Bogotá se halla ubicado muy cerca de la Avenida Jiménez, entre las calles 15 y 16, sobre la Carrera Séptima, en pleno centro de la ciudad. El equipamiento arquitectónico y el mobiliario del parque consta de: un piso recubierto con lajas de piedra, una fuente de dos piletas rectangulares en el costado oriental, un alto pedestal con la estatua del General Santander en la mitad, jardineras con árboles y rejas de hierro distribuidas asimétricamente en los costados y en el medio, rodeadas por sillas de madera con bases de hierro. Tres de los costados del parque están enmarcados por grandes e importantes edificaciones como: el Museo de Oro y la DIAN al oriente, el Banco de la República al sur, el Banco Colpatria y el enorme edificio de Avianca al norte, mientras que las escalinatas principales dan sobre la Carrera Séptima que constituye una de las vías más importantes de la ciudad.



**Ilustración 75- Parque Santander, Carrera 7 calle 16, Bogotá 2009.
Foto Felipe Lozano.**

¹¹⁷ PIZANO, Olga y otros. Recuperación espacial de la Avenida Jiménez y el Parque Santander. Bogotá, Centro de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de los Andes. Publicado por el Banco de la República, s.f.

La Fuente, construida hacia el año 1957, se compone de dos grandes albercas rectangulares y concéntricas, en grandes bloques de concreto, con el fondo y las paredes interiores revestidos en diminutos azulejos cuadrados. La pileta del centro se alza sobre un pedestal y sus medidas aproximadas son: 13 metros de largo por 3 metros de ancho por 2 metros de alto y con 60 centímetros en los bordes. La segunda pileta que demarca el contorno externo tiene unas medidas aproximadas de: 25 metros de largo por 8 metros de ancho por 40 centímetros de alto y con un borde de 60 centímetros. Hay 9 chorros que funcionan: tres grandes y cuatro pequeños en la alberca del centro, y dos medianos, uno a cada costado de la pileta exterior. Esta fuente es una de más grandes de la ciudad y la única que funciona en esta zona del centro, aunque de vez en cuando. Las dos grandes piletas, el sonido y la sensación refrescante del agua, cuando están prendidos los chorros, constituyen una experiencia visual y sensorial placentera que caracteriza la vida del parque. Alrededor suyo se congregan diariamente oficinistas, estudiantes, ancianos, niños, desempleados, parejas, turistas, visitantes del Museo de Oro y de los otros edificios, indigentes y vendedores ambulantes, entre una diversidad de gentes que son sus habitantes cotidianos.



Ilustración 76- Parque Santander, Bogotá 2003. Foto cortesía Ingrid Sierra.

El Parque Santander surge como Plaza del humilladero y su larga tradición se remonta a los orígenes mismos de la ciudad a mediados del siglo XVI. Desde entonces se ha consolidado como un espacio urbano con un permanente protagonismo en la evolución de la ciudad y en el desarrollo del país, manteniendo un alto valor simbólico para los habitantes de la capital, inicialmente como lugar de salida de la ciudad y posteriormente como mercado público, lugar de encuentro social y actividad urbana, e incluso en algunas ocasiones de plaza cívica por haberse convertido en escenario de importantes sucesos de la historia capitalina. Entre los usos más destacados que ha tenido durante su larga historia se cuentan: lugar de comercio de mercancías, hasta cuando se trasladó el mercado a la Plaza Mayor, estación de las líneas del Tranvía que venían de Chapinero y de la Estación de la Sabana, vecindario de congregaciones religiosas como las de San Francisco y Santo Domingo.¹¹⁸



Ilustración 77- Parque Santander, Bogotá 2009

El carácter de centralidad que ha tenido desde su fundación, ha hecho que este espacio público deba adaptarse permanentemente al cambio en sus estructuras y en sus usos, más que cualquier otra parte de la ciudad, recibiendo varias intervenciones arquitectónicas, entre finales del siglo XIX y finales del siglo XX. Como testimonios de

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 47

estos cambios, en la actualidad se aprecia la hermosa, aunque descuidada, fuente de agua y la escultura del prócer colombiano Francisco de Paula Santander. En torno al parque se mantienen edificaciones de distintos periodos: la Colonia con la iglesias de San Francisco, La Tercera y la Veracruz (en costado opuesto de la Carrera Séptima); la República con el Jockey Club; la primera mitad del siglo XX con los edificios situados sobre la Avenida Jiménez, como el Banco de la República, y la época moderna con el edificio de Avianca (primer rascacielos de la ciudad); en la esquina nor-oriental se halla el Museo del Oro que está siendo remodelado completamente. La lectura de su espacio es así la suma de unidades independientes, cada una con su propia lógica formal a pesar del intento por integrarse a los edificios vecinos.¹¹⁹

Por otro lado, a pesar de seguir siendo un importante referente del desarrollo urbano y de la vida social de la ciudad, el parque se halla hoy bastante deteriorado y su importancia política ha sido desplazada por la Plaza de Bolívar, muy cerca de allí, convirtiéndose en lugar de tránsito y de eventuales tarimas artísticas o de ferias de libros y artesanías. La fuente sólo funciona los domingos, y en algunos días especiales, y el resto del tiempo permanece sucia, descuidada y llena de basura. Por fortuna, se conserva el sentido y valor del parque como centro de subculturas y de vida pública, donde cada uno puede ir a ver a los demás y a ser visto. En torno a la Fuente un grupo de desconocidos crean lazos momentáneos de comunidad, satisfaciendo su necesidad de contacto humano. El parque es así un teatro callejero donde se escenifican los eventos urbanos, e invita a mirarse, a dar una vuelta y a curiosear, a holgazanear un poco, olvidando por un momento la rutina, el trabajo, los compromisos de la vida diaria.

Al igual que las sillas del parque, los bordes de las piletas se usan para sentarse a conversar, leer, comer un helado, asolearse, tomarse fotos, alimentar a las palomas, enamorarse o simplemente observar las otras personas que pasan por allí. Y en aquellas ocasiones en que la fuente renace con el alarde de sus chorros cristalinos, que se contonean con el viento, lanzando tintineantes esplendores y cantarines resonancias, la vida se regocija en el parque y el espíritu purificador del agua renueva y refresca los

¹¹⁹ *Ibíd.*, pp. 47-83

cuerpos y los sentidos. En esta ciudad, como en muchas otras, donde el agua está fuera de nuestro alcance, la fuente satisface nuestra necesidad de un acceso constante al líquido original, trayéndola alrededor de nosotros y recordándonos que no la podremos tener sin respetarla en todas sus formas. En este lugar tan significativo, pero marginado por todo el desarrollo que lo circunda, se siguen reuniendo alrededor de su fuente oficinistas, vendedores ambulantes, estudiantes, vigilantes, parejas y hombres solitarios en busca de una aventura. Conserva aún esa capacidad de los viejos parques de invitar al regocijo, al descanso y de albergar esos cuerpos y acontecimientos ciudadanos, donde bullen incesantemente las expresividades múltiples: el poder de la palabra, las risas infantiles, los lustrabotas, las historias de los abuelos, las fiestas, las ventas, el encuentro furtivo, amable o desagradable, el ruido, la esperanza y la desconfianza.



Ilustración 78- Visitantes cotidianos del Parque.

La arquitectura de la Fuente con sus dos piletas rectangulares rebosantes de agua y la fuerza que impulsan sus chorros, delimitan el perímetro físico y temático en el que se desarrollan casi por entero las acciones coreográficas de “Por ahí andan Rutina y Cotidiana” de Ingrid Sierra, en el año 2002. La forma rectangular de las piletas con su poca profundidad, su relativa extensión y el ancho de sus bordes, los canales creados por la ubicación de la piletita pequeña dentro de la grande, la distribución de los chorros, son elementos tangibles en los que se concentra la exploración y la casi totalidad de las

acciones coreográficas. Sin embargo, hay breves momentos en los que las bailarinas se salen de las piletas y se desplazan por puntos muy próximos a la fuente para indagar en algunos de los comportamientos propios del lugar. Los cuerpos danzantes juegan con las sensaciones líquidas, los sueños cristalinos y las ilusiones profundas que yacen en el fondo el agua, recordándonos, también, que procedemos del agua, que nuestro cuerpo es casi todo agua y que ella es el espejo donde se refleja nuestro inconsciente, recuperando el papel fundamental que juega el elemento líquido en nuestra vida física y psíquica.



Ilustración 79- Fuente del Parque Santander, Bogotá 2002. Foto cortesía Ingrid Sierra.

6.2. EL MOVIMIENTO EN LA FUENTE

El movimiento dentro de la fuente en “Por ahí andan Rutina y Cotidiana”, adopta las particularidades de peso, densidad, fluidez, resistencia, oscilación y sensaciones térmicas a que le transmite el agua. Las bailarinas se deciden por una exploración más orgánica que se desprende de los movimientos seguros de la técnica para encontrar acciones más adecuadas a la inestabilidad y disolución del espacio. Una constante en todas las acciones con el elemento líquido es la lucha por mantener el equilibrio y evitar caer por lo resbaloso del piso y las paredes de las albercas, así como por la fuerza de las entradas y salidas de los chorros que golpean los cuerpos.



Ilustración 80- Durante un ensayo en la Fuente. Foto cortesía Ingrid Sierra.

Las condiciones físicas del lugar alteran así la sensación del movimiento y del espacio, de modo que la temática de la coreográfica y la composición de las acciones danzadas se establece a través de una libre exploración dentro de las piletas, hallando cada bailarina sus sensaciones, figuras corporales, desplazamientos y gestos que va hilando

con sus compañeras según las orientaciones de la coreógrafa. Se van componiendo así frases de movimiento en las que priman lo sensible y el juego. Por otro lado, los personajes de la obra se definieron de acuerdo con las características individuales de movimiento y expresión:

*“Una vez estuvimos en el parque Santander procedimos a reconocer el lugar y a revisar y adaptar los materiales coreográficos elaborados hasta entonces. Probamos con imágenes, situaciones, características físicas del espacio y hechos cotidianos. Al finalizar esas exploraciones, tanto la coreógrafa como la asistente de dirección concluyeron que las bailarinas poseían las calidades de movimiento necesarias, pero no las características técnicas necesarias: técnica de peso y equilibrio, punto de apoyo del contacto, etc., por lo cual era necesario profundizar la exploración del lugar para conseguir familiaridad y seguridad”.*¹²⁰



Ilustración 81- "Por ahí andan Rutina y Cotidiana"

Cuando por momentos las bailarinas se salen del agua recorren los bordes y el espacio más próximo a la fuente en el parque, tornándose los movimientos menos dificultosos y más miméticos tratando de abstraer comportamientos rutinarios del entorno. Igualmente, toman otros aspectos del lugar como los cambios de la luz del día, los sonidos del parque, algunas situaciones recurrentes del lugar que contribuyen a definir secuencias o imágenes para la danza. El cuerpo se mantiene, literalmente sumergido en

¹²⁰ CASTILLO, Leyla. *Ibíd.*, p. 148.

las sensaciones líquidas; el espacio se vuelve contenedor para las criaturas acuáticas; el tiempo está muy marcado por el ritmo de los chorros; y la energía es la que demanda el flujo, la fuerza del agua y el espíritu del agua.

6.2.1. El Cuerpo.

En el parque Santander y alrededor de su fuente, circulan a diario los cuerpos de paseantes, vendedores, vigilantes, oficinistas, ancianos, jóvenes, vagabundos, trabajadores sexuales, y los niños que de vez en cuando se dan su baño furtivo en las piletas, esquivando a los vigilantes. En medio de estos cuerpos cotidianos, se produce un fuerte **impacto sensitivo** ocasionado por los cuerpos zambulléndose, escurriendo y temblando de frío, así como por los pequeños remolinos y cascadas que forman los chorros al chocar sobre sus cabezas, torsos, brazos y piernas que contagian sensualidad, esfuerzo, disfrute y sensaciones térmicas. Aunque los cuerpos danzantes están en contacto casi permanente con el elemento líquido, hay instantes en que abandonan las piletas y adoptan determinadas poses y actitudes que remiten a expresiones corporales del habitar del parque, como correr, deambular, sentarse, tomar fotos o alimentar a las palomas, o menos habituales, como seducir o acechar.

Hay un fuerte énfasis en el movimiento de cabeza, torso, caderas, brazos, manos y pies dentro del agua, mientras que en los bordes de la pileta se da un uso mayor de las piernas y los brazos para conseguir distintos apoyos. En la expresión de los rostros está presente casi siempre el esfuerzo, el placer y las reacciones térmicas, salvo en aquellos contados momentos en el exterior de la fuente cuando, con sus miradas, muecas y gestos buscan reforzar las acciones miméticas del cuerpo. Al mismo tiempo, los cuerpos cotidianos que deambulan o acuden al lugar, se ven seducidos por las zambullidas de las bailarinas que les recuerdan a los niños e indigentes que se atreven a romper las reglas y bañarse en las piletas; así mismo sus baños en otros lugares de paseo. Pero, además, se ven reflejados en ciertos pasajes cuando las bailarinas mimetizan algunas de sus actividades cotidianas en el parque.



Ilustración 82- Cuerpos sumergidos en la Fuente.

Por las condiciones de fluidez, densidad, temperatura del agua, los cuerpos en las piletas están expuestos a una envolvente e insistente estimulación senso-motora, a la que se suman cambios bruscos entre el líquido frío y el sol canicular: la corriente, la fuerza de los chorros, la brisa, la luz del día y la textura resbalosa de las piletas afectan la imagen del cuerpo y da como resultado acciones y posturas desequilibradas, sostenidas, contorsiones, flotaciones, impulsos, etc. Una vez iniciado el montaje de la obra los errores y los accidentes son la constante, obligando a las bailarinas a reconocer que sus cuerpos no están lo suficientemente preparados para moverse dentro del elemento, pues incluso una de las bailarinas se retira por la luxación de un tobillo. Suspenden y retoman un entrenamiento que les permita adaptarse mejor al medio, dedicando más horas en la mañana a explorar dentro de las piletas. Necesitan desaprender sus cuerpos entrenados en el salón de clase y encontrar acciones acordes a la inestabilidad del espacio. El fuerte contenido de estímulos e imágenes en la fuente, así como el grado de dificultad física que opone el agua, lleva a la coreógrafa Ingrid Sierra y sus bailarinas a decidir por una coreografía exploratoria con sólo unas pautas básicas dentro de las piletas, sobre los bordes y alrededor, a partir de las cuales van probando y ensamblando los diseños corporales.



Ilustración 83- Explorando con el agua de la Fuente.

El resultado es un inter-juego de cuerpos danzantes que se transfiguran en criaturas acuáticas de resbaladizos movimientos, para adoptar enseguida y por momentos poses escultóricas que parecen complementar y adornar la arquitectura de la fuente, despertando nuevamente en gráciles gestos de sensuales y juguetonas ondinas. Dentro del agua combinan sus zambullidas con acciones de rebotes, remolinos, espirales, flotaciones a las que les dan unas cualidades de suspensión, levedad, fluidez que contrastan con los cambios de velocidad. Rodean los chorros y se inmovilizan debajo de ellos o manipulan allí algunos elementos que portan con el vestuario. En el borde de las albercas se dedican a realizar unas cuantas acrobacias; para luego escabullirse hacia el espacio exterior más cercano, donde dan unos cuantos pasos, carreras y se detienen en actitudes miméticas.

Son cuerpos renovados y renovadores que se dan un baño en la fuente a plena luz del día y en corazón de la ciudad, contagiando al transeúnte y espectador de la sensación refrescante y de fluidez que ofrece el agua, mientras salpicando sus cuerpos cotidianos con imágenes cristalinas que reviven los espíritus lúdicos refugiados en el parque. Los cuerpos femeninos terminan convertidos, así, en sensuales criaturas acuáticas que se entregan a esas corrientes juguetonas y a esos sueños del agua, al mismo tiempo que vibran por la fuerza de los chorros y la fría temperatura del agua transmitiendo al espectador un disfrute de frescura y voluptuosidad dentro de la fuente original. El vestuario impermeable, aunque no evita del todo que los cuerpos se empapen, compuesto de trajes enterizos en colores llamativos, azul, lila, verde y plateado, con grandes ramificaciones, aros y espirales que sobresalen de la parte inferior y de la cabeza, es un complemento importante para las imágenes ensoñadoras de estas ondinas juguetonas, reforzando el sentido onírico de la coreografía al aludir a “criaturas híbridas”, acuáticas, reptiles y aéreas, que se confunden con los destellos y cascadas del agua en un llamativo efecto visual que hace estallar el paisaje del parque.



Ilustración 84- Cuerpo de Agua y el Cuerpo Danzante.

6.2.2. El Espacio

El espacio delimitado por las acciones de “Por ahí andan Rutina y Cotidiana” está conformado básicamente por la arquitectura de la fuente, con su dos piletas, sus chorros y unos cuantos puntos del contorno más inmediato. Las bailarinas le dan la espalda por completo al costado oriental que da hacia el Museo de Oro y el edificio de la DIAN, que se convierten en fondos sugestivo, pero desaprovechados al enfocar casi todas sus acciones hacia el frente de la carrera séptima. La mayoría de espectadores se ubican al frente de la fuente de acuerdo con este foco dado a la representación, aunque otras personas que transitan por los cuatro costados del parque, y se detienen a mirar, seguramente logran otras perspectivas distintas muy interesantes. El manejo del espacio por las bailarinas se condensa fundamentalmente en las zambullidas en las piletas, la manipulación de los chorros, los recorridos por los canales formados entre las paredes de las dos piletas, los bordes y algunos objetos próximos del parque.



Ilustración 85- La coreografía de la Fuente.

El proceso de *asimilación* y *Acomodación* de la danza a este espacio, atiende a sus condiciones físicas de inestabilidad, explorando el agua y las formas que se diseñan con

los chorros, y al mismo tiempo enfrentando la fuerza y bullicio de la corriente. La arquitectura móvil de las bailarinas se construye más sobre las sensaciones acuáticas que sobre los planos y volúmenes de la construcción de fuente misma, con el fin de crear movimientos que develan las imágenes refrescantes y ensoñadoras. En este punto hay que recalcar los inconvenientes físicos, caídas, congelamiento, resfrío, entre otros, que les presentan a las bailarinas, haciendo difícil el proceso de asimilar la arquitectura de la fuente a su idea de danzar, y la manera en que, desprendiendo sus movimientos se acomodan a sus dimensiones y condiciones sensitivas muy singulares. Hay una percepción distinta del espacio físico, no solo del interior sino del exterior, pues el parque parece girar en torno de la fuente y la carrera séptima en su congestionado habitar cotidiano adquiere otra perspectiva. Así mismo, los espectadores y transeúntes tiene la libertad de elegir diversas perspectivas de lo que acontece con el movimiento y con la fuente, dependiendo de si están cerca o lejos, sentados en las sillas del parque o desplazándose.



Ilustración 86- Abriendo espacio en la Fuente.

De las tres acciones analizadas en el presente estudio, quizás son éstas de la fuente donde se da una relación mucho más orgánica, íntima, e incluso obvia entre el movimiento y el espacio que se entiende a primera vista, pues las instalaciones y

características del lugar determinan enteramente las posturas, los desplazamientos, las velocidades, los esfuerzos, así como el tema de la coreografía, componiendo una oda total al agua. Al mismo tiempo, la alteración del espacio tiene que ver directamente con el acto de la zambullida en la fuente, retomando un poco los baños furtivos de los niños y mendigos que evaden la vigilancia del parque y que rompe con la prohibición que pesa sobre el lugar. Junto con los estímulos sensitivos y motrices ya mencionados y asociados a las condiciones del agua y el parque, las reacciones de las personas que transitan por el parque y se detienen para observar y hacer sus comentarios, o los niños que tratan de meterse a las piletas antojados por las bailarinas, se encuentra esa prohibición de no sumergirse dentro de las piletas y que rompe la danza en ese momento – aunque debería prohibirse, en primer lugar, que la fuente permanezca apagada, sucia y llena de basura, como usualmente lo está –



Ilustración 87- Jugando con el agua y los Chorros.

El **Espacio Físico** de la fuente que funcionan con el propósito y el sentido primario de traer el agua a la ciudad, refrescar la temperatura, calmar la sed y adornar el parque, se constituye en el contenedor ideal para estas acciones líquidas, mientras que las jardineras, las sillas y las fachadas de los edificios a los costados dibujan un marco límite entre la rutina y el descanso. La fuente se antoja como una gran pecera en la que

las bailarinas se entregan al placer sensual de un baño ritual; además, el parque es un marco con su propia teatralidad que le dan los vendedores, mendigos, artistas improvisados, enamorados y niños, o que en ocasiones es ocupado por una venta de libros de segunda o de artesanías. Por su parte, el **Espacio Imaginario** está ligado a las tentadoras zambullidas de las bailarinas, que invitan al espectador a revivir con ellas esa experiencia placentera donde se conjugan la contemplación, el descanso, el entretenimiento y la sensualidad: una inmersión en un mundo de sensaciones y recuerdos que trasladan a la placenta; una tentador llamado a incursionar por las profundidades del inconsciente y a entregarse a juegos íntimos y no siempre permitidos. La conjugación de estos dos espacios, físico e imaginario, es el espacio danzado que abre “Por ahí andan Rutina y Cotidiana”: un escenario lúdico y onírico donde habitan extrañas criaturas venidas de las profundidades del mar, o del mundo de la “Atlántida”, convocando los cuerpos y espíritus a participar de un ritual y bacanal donde ofician esas *poetizas del arco iris*.

6.2.3. El Tiempo

El **tiempo objetivo**, medible, en la fuente está caracterizado por los 35 minutos aproximados de duración de las acciones, alternando frases de movimiento lentas y rápidas en una equilibrada partitura de acciones largas y cortas, con una preponderancia del **ritmo de los chorros** en las piletas: 1 minuto de duración entre las entradas y salidas del agua, y 1 minuto de diferencia de encendido y apagado entre los 3 chorros grandes, los 4 pequeños y los 2 laterales. En la danza los compases, las velocidades de los desplazamientos, las transiciones, la duración de las acciones motoras y de los gestos configuran una estructura rítmica condicionada por esta temporalidad singular que marca el funcionamiento de la fuente. Por su parte, el **tiempo subjetivo** surge del caudal de sensaciones e imágenes que arrastra el agua, conduciendo a las bailarinas en las piletas y a los espectadores en el parque hacia el estado del **inconsciente y del juego** que reviven *sueños líquidos* donde se retorna a la acogedora placenta y se reviven los baños íntimos y los chapuzones de la infancia en la alberca del patio de la casa.



Ilustración 88- A ritmo del agua.

La danza dentro de la fuente revela una simultaneidad y una superposición de tiempos objetivos y subjetivos, alterando la percepción temporal del lugar. Hay un retorno en el tiempo que nos recuerda que procedemos del agua, que nuestras vidas dependen de ella. Se detiene el tiempo de la rutina para echar a andar el tiempo del placer, de lo sensual y de lo refrescante de un momento único y original. Es una forma del tiempo muy singular que apropian las bailarinas dentro de las piletas y en el contorno, y que se la transmiten al espectador, mediante el manejo de simultaneidades y contrastes de tensión y relajación, rapidez y lentitud, ascenso y descenso, levedad y pesadez. Es el tiempo de la danza, en conflicto y armonía a la vez, con el tiempo propio del lugar dado por los chorros, por los ritmos que generan los patrones arquitectónicos (las rejas, la distribución de las jardineras), por el ritmo de las actividades humanas en el parque (los sonidos, las voces, las risas, los pasos). Además, están las circunstancias ambientales: es día, son cerca de las 3:00 p.m., hay un sol canicular, corre una brisa suave..., incidiendo en la manera como se percibe el tiempo danzado dentro del lugar.

Como ya se indicó, el ritmo de los chorros es el factor preponderante de la temporalidad del espacio de la fuente, incidiendo sobre la marcación del pulso y el compás del movimiento de las bailarinas, cuyos desplazamientos siguen la métrica dada por las entradas y salidas del agua y la corriente líquida. También, la arquitectura hace valer su ritmo propio dado por la ubicación concéntrica y rectangular de las piletas, por la distribución y distancia de los seis chorros, por el golpeteo del agua contra las paredes, así como por el contorno del parque en las configuraciones de las rejas de las jardineras, en la distribución asimétrica de las jardineras, en las secuencias que crean las ramas de los árboles, y en la colocación de las sillas. Sobre este ámbito temporal característico del lugar, se plasman los otros ritmos de las actividades del parque: el caminar de los paseantes, las voces, las risas, los gritos, los pitos de los carros; pero que, ya cerca a la fuente, se confunden con el ritmo cantarín del agua de los chorros.



Ilustración 89- Fuente, Contorno, Bailarinas y visitantes.

En medio de esta variedad y riqueza rítmica de la fuente y el parque, las acciones coreográficas desarrollan un énfasis constante en el *ritmo motor* que resulta del contraste entre desplazamientos lentos y momentos de súbita rapidez, poniendo la conciencia en el acento y el pulso que procede del cambio constante de peso, para mantener el equilibrio en el agua. Mientras tanto, la música hecha por un saxofón y un

tambor para la obra, parece dejarse llevar por la atmósfera del lugar, tratando de crear, más bien, sonidos analógicos que refuercen las imágenes refrescantes y oníricas. Por último, se puede hablar del tiempo histórico y del tiempo cultural, insinuado por el vestuario que utilizan las bailarinas y que logran remitir al espectador a un mundo acuático, a un recuerdo íntimo, a un estado de fantasía, a personajes de la infancia y hasta a un balneario. El tiempo histórico, tiene que ver, también, con recuperar por un momento, a través de la danza, una época en que la ciudad era más acogedora y donde la vida se regocijaba desprevenida en esos rincones de intimidad de los parques, mientras los paseantes compartían en un ambiente de tertulia al medio día o terminada la tarde.

6.2.4. La Energía

Salta a la vista el efecto físico de la densidad, fuerza y fluidez del agua sobre el equilibrio y el peso del cuerpo en las inmersiones y salpicadas de las bailarinas, mientras se esfuerzan por sostenerse en pie dentro de la fuente, realizando un trabajo alternativo de lucha y entrega a la inestabilidad del elemento líquido. A partir de las condiciones energéticas que generan el vaivén del agua y los impulsos y caídas de los chorros, se produce una impresión dominante del flujo del movimiento y del peso corporal en relación con la energía de la corriente acuática. Paralelamente con estas sensaciones físicas, las acciones coreográficas en la fuente movilizan un alto contenido lúdico y onírico que produce esos “sueños líquidos”, como los describe Bachelard, cuando se refiere al agua como “*la sustancia de las ensoñaciones*”. El cuerpo y alma se sumergen para descubrir bajo las imágenes superficiales de la fuente una serie de imágenes cada vez más profundas. Es la imaginación de las sustancias que sacan a flote las bailarinas con sus zambullidas. Allí la sustancia del agua nos provee de un tipo de “*intimidad*” donde el ser se desnuda y se purifica.¹²¹

¹²¹ BACHELARD, Gastón. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica Limitada, 1993, p. 14



Ilustración 90- Equilibrio con los chorros.

La energía que transmite el agua está ligada a las sensaciones de frescura y a la imaginación graciosa. Las acciones de estas “ondinas” que se sumergen en la fuente, provocan y exacerbaban la frescura que sienten los visitantes del parque cuando, en un día soleado y caluroso, el agua de los chorros de la fuente salpica sus rostros con una suavidad acariciadora. Así mismo, las gráciles zambullidas de estas bailarinas transmiten *“ilusiones facticias de una imaginación graciosa, de una imaginación que quiere divertirse”*¹²² Entonces, hay una sensación de frescura y diversión que se apodera del lugar y de las personas, no solo porque la fuente está funcionando, sino porque el ruido que producen los cuerpos en las piletas y que se combinan con el ruido de los chorros *“hacen resonar las metáforas de la frescura y de la claridad”*.¹²³

El agua es sustancia juvenil, que reaviva el cuerpo y el espíritu. En las zambullidas, salpicadas y vaivenes en la fuente se produce una energía renovadora, donde las bailarinas y el espectador se sumergen en un bienestar físico y espiritual que recuerda el más antiguo baño bautismal. Pero también, el baño en la fuente revive el bienestar del útero materno y el más dulce de los alimentos: *la leche materna*. La danza dentro de las albercas, se convierte en un juego líquido y un rito de inmersión, donde las bailarinas

¹²² *Ibíd.*, p. 37

¹²³ *Ibíd.*, p. 56

son niñas, mujeres, vírgenes, sirenas y ninfas que afloran tras cada zambullida: *“El rito de la inmersión se acompaña aquí de una purificación del estanque de la fuente por seres puros [...] Las jóvenes que descienden a la fuente son vírgenes [...] Por una obligación real, por una participación material fuerzan el agua a la pureza [...]”*.¹²⁴ Por efecto de la energía purificadora del agua, este lugar con la fuente, el parque, el cuerpo y la ciudad se reavivan ante los ojos del espectador, que se sumerge en una barca imaginaria que lo transporta y lo acuna, participando del ritual de purificación en las sensaciones líquidas que le transmiten las bailarinas.

Entonces, el campo energético que se produce en la fuente es del mismo tipo de contacto sensual e íntimo que describe Bachelard en aquellas inmersiones por las profundidades de las ensoñaciones acuáticas que experimentan el cuerpo y el espíritu: *“un sueño formado en la meditación de un agua que envuelve y penetra al soñador con un agua que proporciona un cálido bienestar masivo, un bienestar a la vez en volumen y en densidad. Es un encantamiento no por las imágenes sino por las sustancias”*.¹²⁵ La inmersión en la fuente despierta esos *“sueños hidrantes”* que revitalizan el cuerpo y el espíritu, el espacio y el ser en el pleno corazón de la ciudad, en medio de la contaminación y del bullicio, para dar un momento de respiro y de frescor; y donde se producen también unos *“sueños acunados”* que convierten la fuente en una barca encantadora, romántica, una cuna recuperada que revive recuerdos de infancia: *“El agua nos lleva, nos acuna, nos adormece. El agua nos devuelve a nuestra madre [...] El agua nos invita al viaje imaginario”*.¹²⁶

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 197.

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 198

¹²⁶ *Ibíd.*, pp. 200-201

6.2.5. Planos y dibujos coreográficos

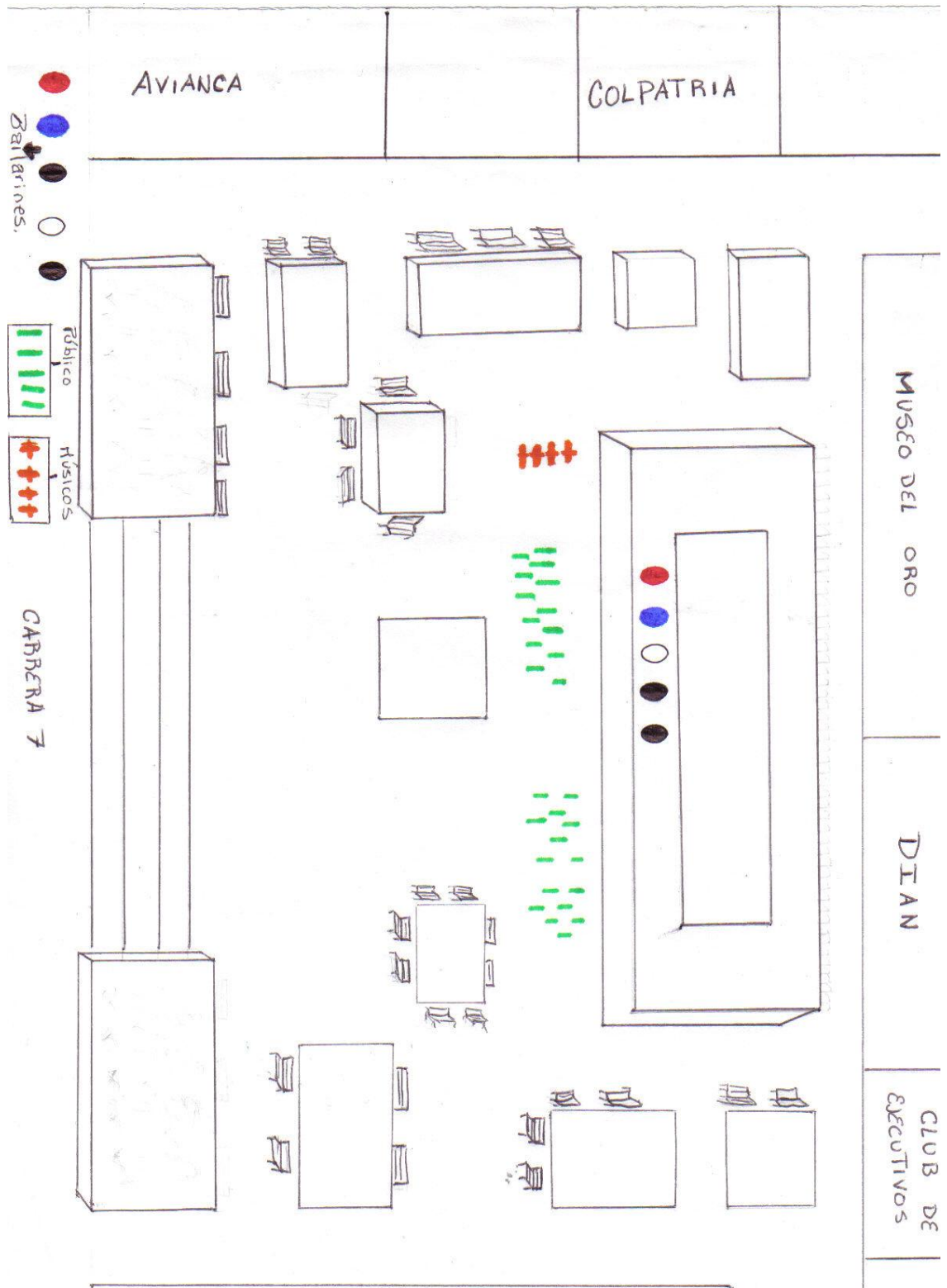


Ilustración 91- Plano del Parque Santander. Dibujo de Miguel Sandino.

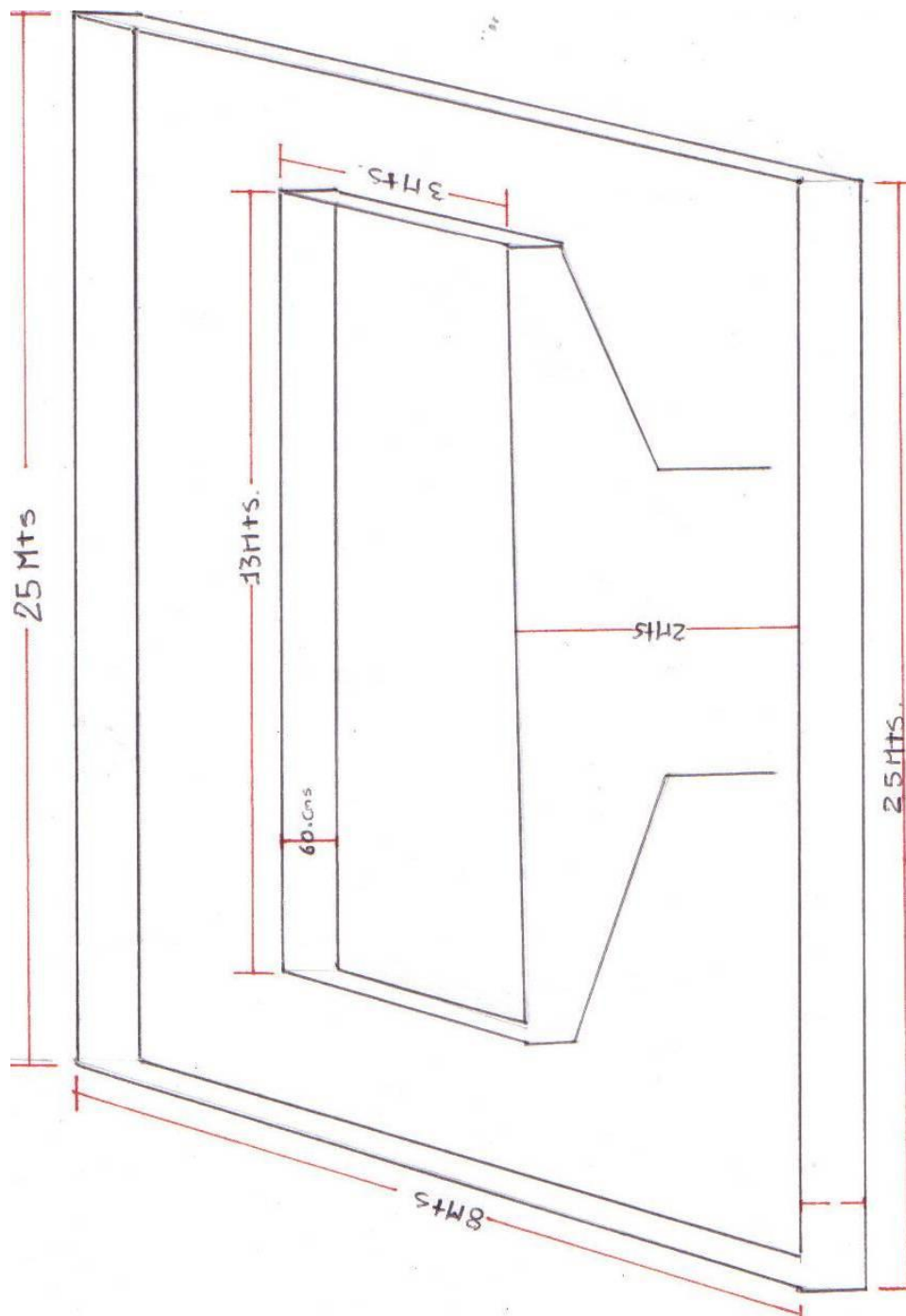
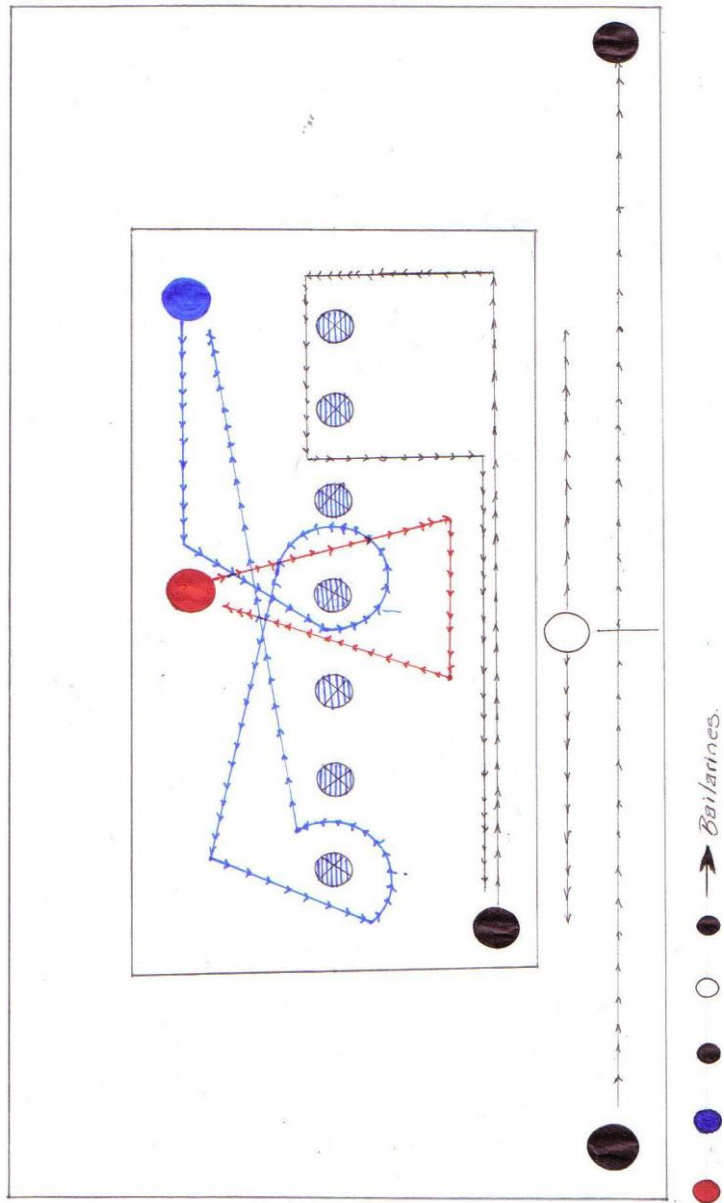


Ilustración 92- plano de la fuente. Dibujo de Miguel Sandino.



**Ilustración 93- Dibujos de ubicaciones y recorridos de las bailarinas en las piletas.
Dibujo de Miguel Sandino.**

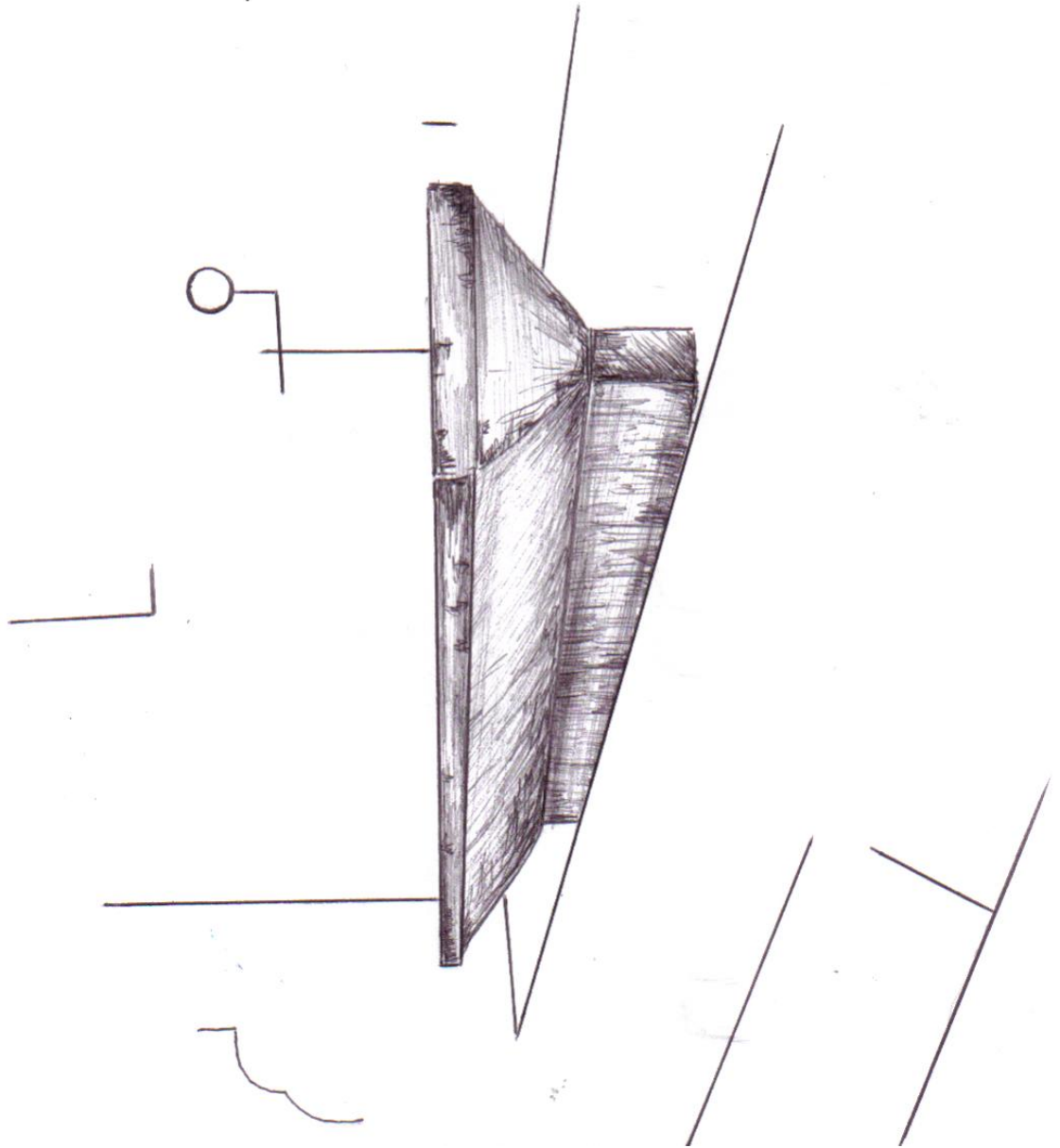


Ilustración 94- Dibujo de la Fuente. Mario Orbes.

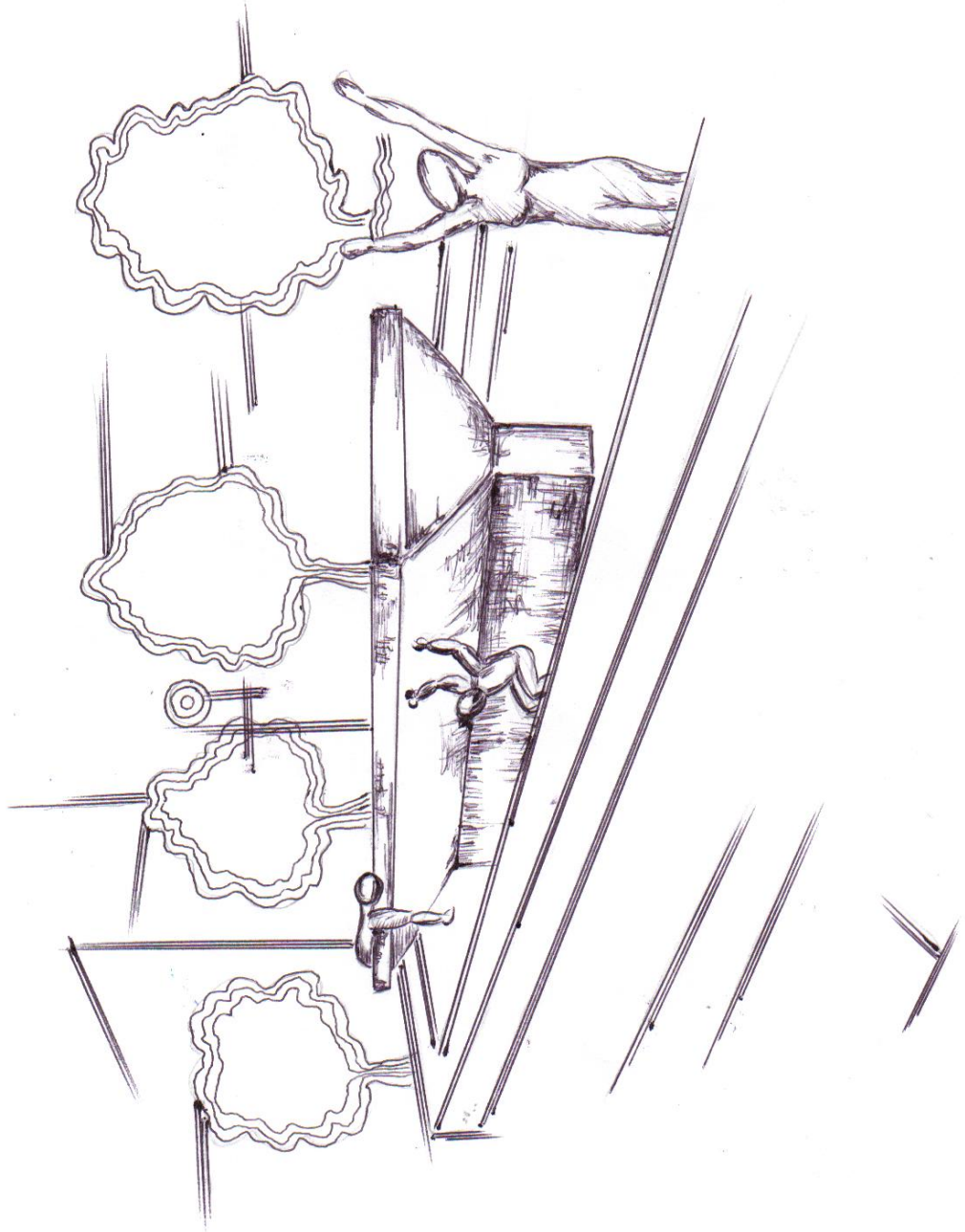


Ilustración 95- Dibujo de las bailarinas en la Fuente. Mario Orbes.

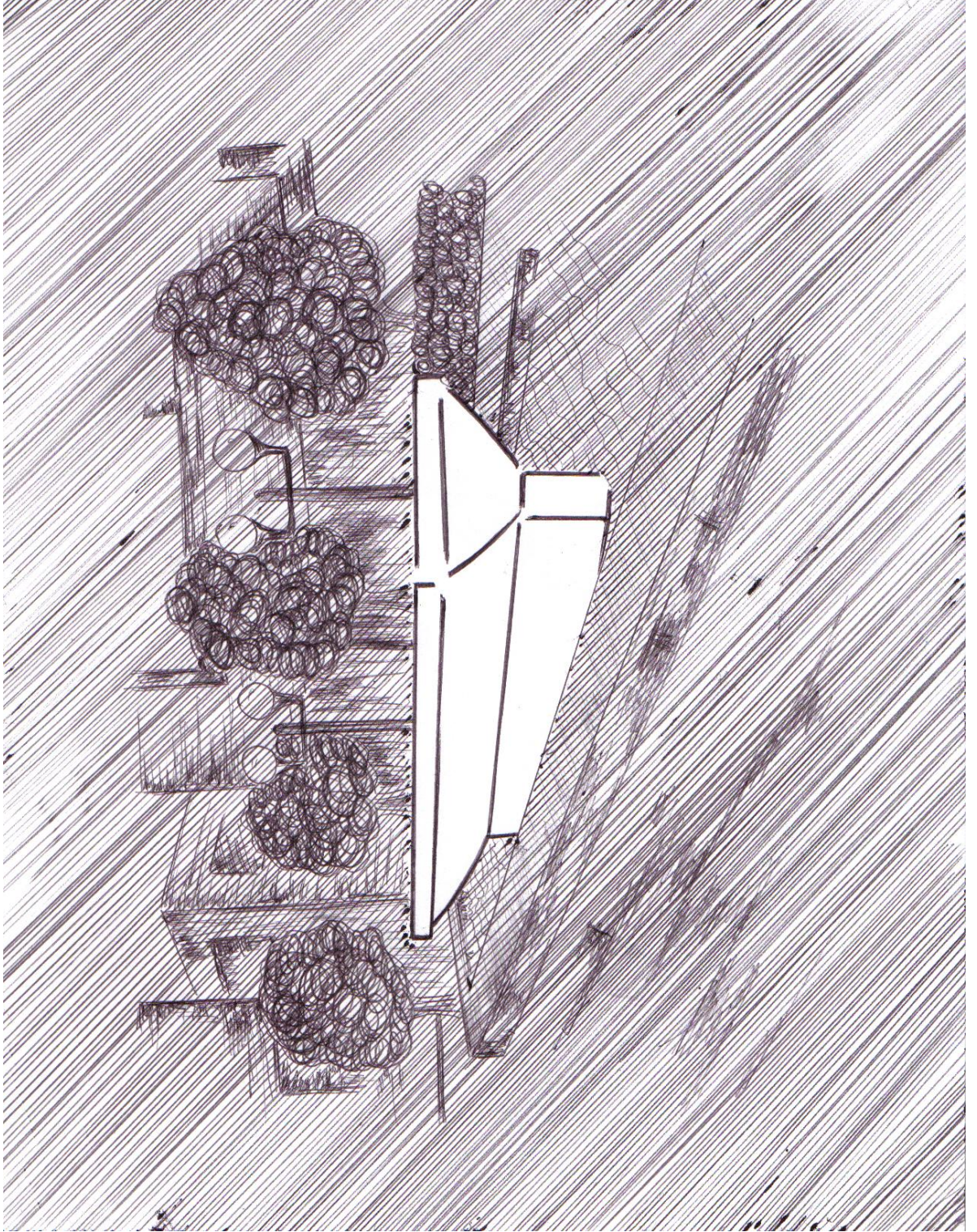


Ilustración 96- Dibujo de la Fuente y en el entorno próximo del Parque. Mario Orbes.

7.- “Calle Real”



Ilustración 97- Archivo Charles Vodoz.

Dirección y Coreografía: Charles Vodoz

Año 1999

Lugar: Bolardos de una calle peatonal del Centro. Carrera 13 entre calles 14 y 15

Duración de la Intervención: 35 minutos

Bailarines: Fernando Ovalle, Marcela Ruiz, Nelson Rubio, Mónica Herrera

Música Pregrabada: Banda Sonora de “*Art of Noise*”, sonidos de vehículos.

Recursos técnicos y visuales: Cierre parcial del costado de la carrera 13, durante la intervención en el espacio; Vestuario (dos bailarines con overoles rojos y casco amarillo y dos bailarinas con overol amarillo y casco rojo, todos con botas.

Entorno: Calle, edificios, automóviles.

La obra: El movimiento danzado manipula un objeto inerte y compacto como el bolardo y lo traslada al plano de lo simbólico, escudriñando en su apariencia minimalista el alma oculta del “objeto encontrado”. El bolardo funciona como señal de una prohibición sobre el espacio, pero también como imagen plástica de lo que acontece en la calle; límite y orilla que divide y comunica, a su vez, dos espacios: el de los automóviles y el de los transeúntes. En el límite de estos dos espacios, interactúan dos parejas de bailarines con saltos, caídas, giros, detenciones y contorsiones, combinando diversos tiempos y dinámicas en una coreografía bien coordinada y, a la vez, sugerente y evocadora de personajes y situaciones cotidianas, en donde el objeto sirve de amarre a una relación de tensiones y contrastes entre lo masculino y lo femenino. Los cuerpos de los bailarines se atan y desatan de los bolardos que mantienen una connotación “fálica” predominante sobre las otras imágenes del texto coreográfico. El escenario es la calle misma, con sus imprevistos y personajes: primero el sol y enseguida la lluvia, bajo las miradas curiosas de los que por allí deambulan, o el ojo expectante de los que vienen a quedarse para a observar el desenvolvimiento de ese acontecimiento.



Ilustración 98- Archivo Charles Vodoz.

7.1. LA ACERA CON LOS BOLARDOS

El andén, o **acera**, es el espacio que va desde el punto donde termina una casa, un edificio o cualquier otra construcción, hasta la línea donde comienza la calzada, llamada sardinel; puede ser de concreto fundido, cemento o lozas, con un ancho que varía de 1,50 hasta 7,00 metros, o más, según la ubicación y destinación; está hecho especialmente para las personas que se mueven a pie, protegiéndolas de los vehículos que van por las calzadas, permitiéndoles desplazarse con facilidad y comodidad de un lado a otro. La instalación del mobiliario urbano del andén, como semáforos, teléfonos públicos, placas, señalizaciones, bolardos, etc., se hace para uso y comodidad de los ciudadanos.¹²⁷ El **bolardo** es un pilón de concreto, hierro fundido o acero colado, cuya cabeza tiene una saliente curvada y con una anilla metálica rodeando el cuello para los de cemento; su altura puede variar entre 45, 70 y 90 centímetros, y se coloca en el borde de las vías peatonales como elemento de protección, fundamentalmente para restringir el acceso de vehículos.¹²⁸

¹²⁷ Bogotá y sus andenes. Guía para los ciudadanos del nuevo milenio. Bogotá, Alcaldía Mayor, Instituto de Desarrollo Urbano, p.p. 3-5, s.f.

¹²⁸ Cartilla de Mobiliario Urbano. Bogotá, Departamento Administrativo de planeación distrital, s.f.



Ilustración 99- Acera con Bolardos. Carrera 13, Calles 16 y 17. Bogotá 2009.

El tramo de acera de la carrera 13, entre calles 14 y 15, sobre la entrada principal de la Academia Superior de Artes de Bogotá, utilizado para la obra “Calle Real”, abarca menos de 3 metros de ancho por unos 5 metros de largo con piso de ladrillo rojo y cuatro bolardos con las siguientes especificaciones: material de concreto, forma cónica y octogonal, altura aproximada de 55 centímetros, base de 1 metro de diámetro, cuello de 57 centímetros de diámetro y cabeza 70 centímetros de diámetro. Un detalle especial: el día de la presentación se produjo un fuerte aguacero. Aquí, el coreógrafo Charles Vodoz y sus dos parejas de bailarines toman el objeto, la acera y las situaciones de la vida urbana como el eje central para las acciones coreográficas que están casi adheridas a la línea de los cuatro bolardos con desplazamientos limitados a un reducido terreno de la calle sin manipular ningún otro elemento del entorno próximo. Este hecho, sumado a que la obra se repitiera con igual formato en tres aceras diferentes y un espacio cerrado, hace que la descripción del lugar se limite a los pocos elementos urbanos ya señalados y, en cambio, se enfatice en el sentido y función de la acera.¹²⁹

¹²⁹ La misma coreografía se representa en tres aceras distintas de la ciudad de Bogotá: en el histórico barrio La Candelaria (junto a la Biblioteca Luis Ángel Arango), en un punto cerca de la Plazoleta del Rosario (Avenida Jiménez con carrera 6) y frente a la Academia Superior de Artes de Bogotá (Carrera 13 entre calles 16 y 17), Incluso, tiempo después, se hizo en el escenario de un teatro para el cual se colocaron cuatro imitaciones de los bolardos.

La acera o andén es el espacio público por excelencia donde las personas ejercen su ciudadanía con una mayor sentido de informalidad, toda vez que su uso y significado es permitir el desplazamiento de los peatones, siendo mínima la utilización de elementos arquitectónicos y muy limitadas las interacciones personales. A su turno, los objetos como los bolardos que se colocan para regular el uso de la vía peatonal, cobran un significado paradójico por los usos no planificados que les dan los transeúntes como asiento, base para colocar artículos, estrado o pedestal, convirtiendo estos elementos del mobiliario urbano en puntos donde se detiene la marcha, bien sea para esperar, mirar, descansar, conversar, enamorar, vender, subirse a vociferar o a ver los espectáculos que pasan por la calle. Si bien es cierto, en la vía pública el proceso real del movimiento como intercambio social se ha perdido, debido, en parte, a que los automóviles se han apoderado de las calles, haciéndolas inhabitables, mientras que los pasos peatonales estimulan solo el movimiento hacia delante (RICHARD SENNET), por otro lado, es posible establecer determinados contactos cuando unas personas se codean con otras en público mediante sus miradas, gestos y roces corporales, alimentando esa especie de “goma” social que es una de las características de la acera, a pesar de la sensación de inseguridad, peligro, sospecha y agresividad con que generalmente se carga la calle. Así mismo, el reducido mobiliario no pasa desapercibido, generando otro tipo de interacciones sociales en las que los peatones integran estos objetos, como los bolardos, para dedicarse a estos otros comportamientos no tan comunes.



Ilustración 100- Acera con Bolardos en Bogotá.

En Bogotá el año 1999, el entonces alcalde Enrique Peñalosa decretó la construcción de hileras de *bolardos* en muchas aceras, como parte del Plan de Ordenamiento Territorial, con el fin de evitar la invasión del espacio público por los automóviles, colocando estas esculturas hasta en los más apartados y desolados sitios de la ciudad. Entonces, muchas aceras se vieron invadidas por un ejército estas de esculturas fálicas de cemento para asegurar y mantener separados los espacios de los peatones y de los vehículos. Intervención pública que causó en su momento gran controversia, pues muchos habitantes opinaron que era una “invasión” de los andenes por esos “feos y estorbosos aparatos” que dañaban el aspecto de la ciudad y obstaculizaban el paso rápido. Al final, los famosos bolardos lograron, en su mayoría, mantenerse en pie y hoy hacen parte del paisaje de la ciudad, como recuerdo de las buenas intenciones y del despilfarro administrativo, pero también como soportes para los usos no planificados que les dan los transeúntes: asiento para los que esperan en la calle, escaparate para las mercancías ambulantes, podio de estatuas vivientes, tribuna para improvisados líderes públicos, o baño improvisado para los habitantes de la noche.



Ilustración 101- Bailarín sobre Bolardo. Bogotá 2009.

Los bolardos con su forma y sentido minimalista, algunos de los usos que les dan los transeúntes y las interacciones personales en la calle, así como la polémica generada por su construcción son las pautas para la creación del movimiento en “*Calle Real*”, donde en una danza ágil, dos bailarines masculinos y dos femeninos se mofan de aquellas relaciones de poder y de la vida urbana que se dan entre hombres y mujeres, y de las cuales, generalmente, no se es consciente o se está muy acostumbrado. Mientras manipulan la figura fálica de los bolardos, apoyándose, parándose, sentándose, saltando sobre ellos y rodeándolos, estas parejas de bailarines se dedican a parodiar ciertas situaciones urbanas en una danza bien sincronizada y técnicamente ejecutada. Sus cuerpos ágiles se funden con los cuerpos duros en contactos cinéticos y emotivos que hacen vibrar las uniformes esculturas para extraerles los ecos del devenir urbano que resuenan bajo la epidermis de piedra:

*“Tomamos este objeto, testigo mudo de la ciudad, como pretexto para relatar fragmentos de la vida cotidiana de Bogotá. Instantes que iban desde lo cómico a lo trágico, montados sobre la banda sonora de Art of Noise que asocia esta franja de la vida metropolitana bogotana con los lenguajes globales de la sociedad contemporánea”.*¹³⁰

¹³⁰ CASTILLO, Leyla. Op., cit., p. 141.

7.2. EL MOVIMIENTO EN LOS BOLARDOS

La manipulación de los bolardos, esos objetos duros y dormidos, más el intercambio social que se establece entre las personas que se codean en una acera, son los temas centrales que inspiran los movimientos de “Calle Real”, explorando mediante una danza ágil las posibilidades de la calle peatonal. El coreógrafo Charles Vodoz y sus duetos danzantes se lanzan a recuperar esa “goma social” que tiene la calle, mediante las acciones que desarrollan sobre la acera con bolardos de la carrera 13 y que permite hacer varias y ricas lecturas del movimiento. La ejecución de la danza se apoya física y sugestivamente en las uniformes esculturas de concreto, adecuándose a su forma y textura y a las condiciones del terreno. Aunque, a veces, la acción se recarga sobre el movimiento por el movimiento, primando el despliegue técnico de los bailarines, los gestos están dotados de una rica teatralidad que enriquece el juego y la manipulación sobre el elemento urbano. Los overoles que lucen los bailarines, rojos para ellos y amarillos para ellas, reiteran la atmósfera urbana, a la vez que resaltan la división de géneros. Entonces, los bolardos vuelven a ser protagonistas con su carga de polémicas, prohibiciones y usos cotidianos, para aquellos espectadores que reacciona con sorpresa y una sonrisa ante esa combinación de realidad y ficción que se les atraviesa en el camino, o en medio de la cual son ellos los que resultan atravesándose por desprevenidos. El nombre de “*Calle Real*”, que puede remitirnos a la época de la historia en que la importante Carrera Séptima se denominaba de esta manera, al mismo tiempo habla con certeza del tiempo presente, de la vida que bulle en las calles de una gran ciudad como Bogotá, creando intensas relaciones y furtivos momentos de amor que dejan sus estelas de ensueño sobre el asfalto.



Ilustración 102- Coreografía en la acera y los bolardos.

7.2.1. El cuerpo

Los cuerpos cotidianos en una acera son menos permanentes y más impredecibles que en otros espacios públicos, dirigiéndose con afán hacia su meta y absortos en sus pensamientos diarios, estableciendo por segundos uno que otro contacto visual; deteniéndose a veces a esperar en algún punto de la calle, como sucede en este caso con los bolardos donde es común ver personas sentadas esperando o vendiendo, o paradas sobre ellos arengando productos o ideas. La combinación entre los cuerpos gráciles y veloces de los bailarines con los cuerpos duros e inmóviles de los bolardos, genera un impacto visual que enriquece la propuesta y el espacio. Los cuerpos de las dos parejas danzantes de “Calle Real” establecen una doble relación de apoyo físico y temático con estos objetos de cemento, desarrollando en torno suyo un complejo entramado de movimientos cuidadosamente coreografiados, que persigue no tanto “destacar” la arquitectura de la calle, como usar estos objetos de soportes para esas acciones que

reflejan lo absurdo de las relaciones urbanas, llegando a la configuración coreográfica de afectos y conflictos entre los sexos, y donde se propone un juego de cortejo que se alimenta del contexto de la calle. Los cuerpos danzantes ponen el acento en piernas y brazos para sus saltos, caídas, extensiones y alzadas, como también en los diseños geométricos que realizan en el espacio, y que se complementan con las fragmentaciones y sinuosidades del torso y cadera, mientras los pies marcan una simétrica planimetría sobre el piso. Por su parte, la expresión del rostro es impersonal, buscando una abstracción del gesto que realce aún más el aspecto absurdo del que trata la propuesta. En cuanto a la presencia de los cuerpos cotidianos de la vía peatonal, aunque no es la intención del coreógrafo imitarlos, estos se pueden sugerir con claridad en las momentáneas actitudes y poses inmóviles que los bailarines adoptan sobre los bolardos como sentarse, leer el periódico, observar a las otras personas, meditar...



Ilustración 103- Dueto sobre bolardos.

Los cuerpos de los bailarines en la acera se enfrentan la situación de riesgo latente que significa sostener el equilibrio para subirse a danzar sobre los bolardos, hacer figuras complicadas, saltar sobre ellos o rodearlos, mientras se encuentran tan cerca de la calzada que a esa hora del medio día se halla atestada de automóviles que transitan por

la Carrera 13 (aunque esté colocada una cinta para protegerlos). Cualquier caída, tropezón o resbalón puede convertirse en un grave accidente. Por fortuna, su entrenamiento técnico y su experiencia, les permite sortear artísticamente la situación. Sus movimientos vistosos que siguen la música pregrabada de fondo, tratan de robarle espacio y atención al estruendo del rechinar de las ruedas, de los motores, las bocinas y las voces de los pasajeros, siendo inevitable que a pesar de ser una coreografía muy bien estudiada, se den las equivocaciones y los instantes de improvisación. Además, esta obra presenta la particularidad de que la función frente a la ASAB se da bajo un fuerte aguacero que afecta la seguridad del movimiento, así como la sensación del cuerpo en el espacio, por el piso encharcado y la empapada del vestuario, lo obliga a los bailarines a cambiar algunas pautas y desplazamientos sobre la marcha.



Ilustración 104- "Calle Real". Imagen de Archivo. Cortesía Charles Vodoz.

Para las acciones de los Bolardos, el coreógrafo Charles Vodoz implementa unos diseños corporales que distribuyen en partituras muy precisas de secuencias de movimientos para duetos, interpretados por dos hombres y dos mujeres. Son muy pocas las cosas que se dejan al azar, entre ellas, claro está, las circunstancias y los imprevistos

relacionados con el clima que ya se mencionaron, o con alguno que otro transeúnte desprevenido que se atraviesa en medio de la representación, o con el tránsito de los carros que pasan muy cerca y producen esa sensación constante de vértigo. Situaciones no previstas que, en vez de afectar la propuesta, la enriquecen, produciendo esa interesante interacción entre los cuerpos cotidianos y los extra-cotidianos. Son aprovechados estos imprevistos y los comportamientos de la calle – sentarse, observar, leer el periódico, esperar – que se intercalan entre uno y otro dibujo prediseñados del movimiento, para dar una partitura cinético-emotiva muy precisa que habla de las circunstancias del momento y el lugar. El fuerte entrenamiento realizado en el salón de clase y puesto luego en los ensayos y en la obra final sobre los bolardos, resulta en una estructura bien diseñada de cuartetos corporales armónicos y conflictivos que contrastan con las simetrías y asimetrías corporales de la calle. Los cuerpos entrenados de los bailarines exhiben su destreza física en los movimientos acelerados y ágiles, con grandes extensiones, giros, caídas, carreras, alzadas y otras acciones acrobáticas, a dúo e individuales, mientras que aprovechan las transiciones entre frases de movimiento, para hacer unas pausas sobre los bolardos y mimetizar acciones de la vida cotidiana.

Se nota que la casi totalidad de las frases de movimiento fueron planeadas, construidas y ensayadas en el salón de clase, con el fin de alcanzar el nivel técnico, la coordinación, armonía y precisión que exige el coreógrafo en su ejecución por parte de los bailarines, con el fin de lograr un impacto visual del cuerpo bien entrenado que contraste con la simplicidad de los bolardos y que se complementa con la sonidos de la banda sonora, mezcla de jazz y pop, que salen de los altoparlantes. Como resultado se obtiene una llamativa y armoniosa coreografía donde se enfatizan la fuerza, la velocidad, la sincronía y la agilidad; lo cual, por otro lado, le resta a la posibilidad de exploración del movimiento y de las sensaciones corporales con la arquitectura y el habitar del lugar. El vestuario consiste en unos overoles, rojos para ellos y amarillos para ellas, que remiten a los dos colores de la Bandera de Bogotá, y están complementados con los cascos blancos y las botas negras, rindiendo homenaje a los trabajadores que día a día intervienen en las obras públicas de la ciudad y que hacen parte del paisaje urbano de la capital. Con esta indumentaria de diseño simple y textura dura se crean contrastes

interesantes entre la levedad, la velocidad y la armonía de la coreografía con la pesadez y la mecánica del trabajo, así como un juego entre los ritmos y movimientos marcados de los bailarines con los ritmos y movimientos especializados de los obreros; pero, al mismo tiempo, se refuerza lo irónico y absurdo de la calle de donde se inspiran las acciones de los bailarines.



Ilustración 105- "Calle Real". Imagen de archivo, cortesía Charles Vodoz.

7.2.2. El espacio

El perímetro que demarcan las acciones de “Calle Real” se distribuyen entre la hilera de cuatro bolardos, el fragmento de la vía peatonal frente a la fachada de la ASAB y un reducido tramo de la calzada de la carrera 13. Los bailarines están casi todo el tiempo cerca de los bolardos, mientras el público se ubica en tres planos distintos: los que se sientan a la entrada del edificio de la ASAB, los pasajeros de los carros que transitan por la Carrera 13 y los peatones que pasan por la acera del frente. El manejo del espacio se concentra en el desarrollo de los movimientos en torno a los bolardos, manipulando su doble función como límite real e imaginario, a partir de los dos usos cotidianos que estos tienen: el de señal para delimitar los espacios de los peatones y los automóviles, y

el de asiento, soporte o pedestal que le dan los transeúntes. Es posible que haya una obsesiva manipulación de estos objetos, que desperdicia un poco las otras posibilidades que ofrecen la fachada de la ASAB y la vía peatonal, pero, de todas formas, es muy interesante el impacto visual y emotivo que produce la danza sobre unos objetos aparentemente simples, pero tan característico de la planificación urbana.



Ilustración 106- "Calle Real". Imagen de archivo, cortesía Charles Vodoz.

El proceso de *acomodación* y *asimilación* al espacio, tiene que ver con la exigencia y el esfuerzo de los bailarines para ajustar sus acciones a la forma compacta y dura de los bolardos. La lluvia durante la representación es una circunstancia que se suma para alterar, e incluso dificultar, la relación espacial, haciendo incómodo y riesgoso los desplazamientos y muchas de las figuras, como acostarse o rodar en el piso, por la cantidad de charcos que se forman. Por otro lado, parece que por varios momentos se olvida la relación con la calle para dar prioridad a los diseños coreográficos, reduciendo los bolardos a simples soportes y trampolines desde donde los cuerpos tratan de exhibir virtuosismo.

De todas maneras, se produce una alteración en la percepción espacial, ya por el hecho de subirse, saltarlos, rodearlos o abrazarlos. Pero, quizá la mayor compenetración con el sentido urbano se logra cuando las parejas retoman poses y actitudes cotidianas. A pesar de que el nivel de transgresión del espacio no es tan impactante como en las acciones de

la fuente y el cementerio, hay que tener en cuenta que, junto a la presencia amenazante de los automóviles, los chiflidos de los pasajeros, los caminantes “imprudentes” que se atraviesan por la acera de la representación, se evidencia una intención de señalamiento sobre el uso y sentido de “ironía” dado a los bolardos, que en ese entonces estaban recién “sembrados” por el Alcalde en toda la ciudad; abriendo estos objetos compactos para hacer saltar de sus entrañas de piedra un mundo de imaginarios que hablan sobre los modos en que el habitante subvierte la planificación del lugar y convierte las señales públicas en objetos para dejar volar sus sueños y transgredir una convención urbana.



Ilustración 107-"Calle Real". Imagen de archivo, cortesía Charles Vodoz.

El *Espacio Físico*, determinado por los bolardos con sus estructuras simples y compactas para regular el uso del vía pública, delimitando los espacios del transeúntes y los carros, pero que también sirven de estanco para hacer una pausa en la acera, esperar, conversar, comer helado, trabajar o enamorar, se convierte en soporte material y físico desde donde se lanzan en agitados movimientos esos cuerpos entrenados para desafiar el vértigo del lugar y de la realidad. Entre tanto, el *Espacio Imaginado* es el de esas pequeñas esculturas convertidas en los “tótems” que le brotan a piel de la ciudad para vigilar con su mirada petrificada los sueños, amores, miedos, odios y secretos de la calle, atrayendo esas figuras aladas que revolotean en torno suyo y seducir los cuerpos y las miradas de los que pasan por allí. El espacio danzado que crea *Calle Real*” en los

bolardos es la plataforma para que esas aladas criaturas se posen allí y emprendan altos vuelos simbólicos, aterrizando enseguida para remover sueños de amor y relatos de ciudad bajo la capa de asfalto y cemento.



Ilustración 108- La vida en torno al bolardo.

7.2.3. El Tiempo

El *tiempo objetivo* en la vía peatonal de los bolardos se puede calcular en los 35 minutos aproximados de duración de los solos, duetos y cuartetos que estructuran las acciones, distribuidos en segmentos rítmicamente sincronizadas donde se enfatiza la rapidez de los desplazamientos y las detenidas intempestivas para adoptar poses fijas, marcando una partitura de movimiento divisible en fraseos con un principio, un desarrollo y un final precisos. La combinación de estas velocidades, las transiciones entre aceleradas, desaceleradas e inmovilidades que se dan en el trabajo corporal sincronizado de los cuatro bailarines, permiten visualizar unas periodicidades en las que transcurren la trama de la obra. Paralelamente, se da el *tiempo subjetivo* que confronta al bailarín y la espectador con la ironía de su propio presente, situándolos en el límite entre la planificación y el desconcierto, en ese umbral del tiempo en donde coquetean la realidad y la imaginación, y donde se da un momento original para el re-encuentro del arte y la

vida sobre el filo de la calle. El tiempo que abre “Calle Real” en la vía peatonal es entonces lo liminal que proponen las acciones danzadas sobre los bolardos con el contorno del andén, donde se rozan la marcha de los transeúntes con la marcha mecánica de los carros, y donde el tiempo sincronizado y expectante de la danza abre un paréntesis en el tiempo no formalizado y a la vez dirigido del caminante.



Ilustración 109- Amor en los Bolardos.

Los bailarines instauran en estos bolardos una temporalidad que les es característica a sus cuerpos ágiles de movimientos técnicos y armonizados, jugando con simultaneidades y contrastes de velocidad y duración. Su tiempo excepcional se visualiza a través de los diseños de figuras que combinan simetrías y asimetrías, en las planimetrías que conforman los recorridos unificados de las parejas de bailarines, en los sus contactos calculados y calculadores, dentro de un persistente trabajo de elevaciones y caídas que se sostiene sobre los bolardos. El tiempo danzado, numerado e

inaprensible, a la vez, se relaciona sobre todo con dos aspectos esenciales de la temporalidad propia del lugar: el tiempo que pretende regular la vía pública, pero que marcan a su modo los transeúntes afanados o tranquilos, con los carros a su lado y siempre hacia adelante; y ese otro tiempo que rompe con lo planificado cuando las personas o los autos se detienen, interrumpiendo el tráfico e incluso generando el caos. Se crea en el aquí el ahora ese interesante contraste de tiempos objetivos y subjetivos que traduce las regularidades y las irregularidades del movimiento en la vía.



Ilustración 110- Equilibrio sobre bolardo.

Hay además una intensificación del *ritmo respiratorio* no solo para mantener el alto nivel de esfuerzo de los movimientos ágiles, rápidas y fuertes de los bailarines al manipular los bolardos, sino para aprovechar sus aspectos emotivos relacionados con los estados opuestos de la inhalación y la exhalación del aire, traducidos a un constante vaivén entre la contracción y la relajación del gesto. Las acciones súbitas, ligeras, ágiles y acrobáticas con momentos de inmovilidad y de espera, contrastan con el aparente estatismo del asfalto y la piedra, proponiendo un inter-juego rítmico entre el movimiento del cuerpo y el movimiento propio de la vía peatonal. Este *ritmo* acelerado, compulsivo y sincronizado de la danza donde se intercalan breves instantes de quietud, hace que los peatones y los conductores desaceleren o frenen súbitamente el

ritmo de la marcha en sus ocupaciones cotidianas para tomarse un respiro y contemplar el evento. Si por un lado hay en el coreógrafo y sus bailarines una obsesiva preocupación por el ritmo, la acera como un hecho arquitectónico despliega, a su turno, sus propios efectos rítmicos que se manifiesta en la regular ubicación de los bolardos en hilera, a igual distancia uno del otro y con la misma altura, junto con los juegos de líneas geométricas de los ladrillos del piso, las rejas del edificio de la ASAB. Otro aspecto influyente es la sonoridad rítmica que generan los pasos y voces de los peatones, los pitos y el rechinar de los carros y otros ruidos del pulso de la calle.



Ilustración 111- Bolardo publicitario.

En cuanto al tiempo histórico y cultural, podría decirse que, como el de la calle misma, este que marca la danza es un tiempo de la incertidumbre, del instante, de lo pasajero, de la hora del día que sitúa al sujeto en un terreno cultural preciso, en un aquí y en un ahora, y que, al mismo tiempo, le hace caer en cuenta que es posible soñar en medio de

la rutina del presente. Los overoles que portan los bailarines, iguales a los de los empleados de obras públicas del Distrito, refuerzan esa sensación de inevitable presencia de la realidad urbana. A pesar de todo, la danza logra triunfar con su temporalidad armonizadora y remitir a un más allá, a esos instantes de placer hedonista y de abrazo sensual cuando la materia se transforma por la gracia del espíritu. Este fuerte contraste de tiempos objetivos y subjetivos, viene a ser problematizado por la repentina lluvia que causa un efecto térmico, visual y afectivo sobre los cuerpos, que a pesar de estar empapados siguen allí danzando o viendo danzar. Al fondo se disipan continuamente sobre la acera los pulsos, acentos y melodías de la banda sonora de “Art of Noise” que emanan de los altoparlantes y se confunden con los sonidos callejeros en un inusual intercambio acústico.

7.2.4. La Energía

En las acciones de los bolardos hay un acento en la fuerza física de los movimientos para los saltos, caídas, giros, alzadas, piruetas, extensiones y contracciones de los bailarines, así como en el impulso para elevarse desde los bolardos y controlar las caídas en el piso. El ímpetu corporal tiene su complemento en el juego de roles masculinos y femeninos que desarrolla la danza, y donde hay una apuesta por lo paradójico, cambiante y conflictivo de las relaciones ciudadanas. El flujo del movimiento que desencadena esta combinación estudiada de arremetidas, toques ligeros, sostenidas, estiramientos, rebotes, refleja un conflicto entre la inestabilidad y la fragilidad del movimiento, la estabilidad y solidez de los bolardos, con la armonía y hostilidad, encuentros y desencuentros de las relaciones urbanas, y que puede interpretarse como esa dialéctica de lo duro y de lo suave de la que habla Bachelard en sus “*ensueños de piedra*”, y por la cual la piedra (bolardo) al oponer “resistencia” al poeta (bailarín), lo incita a doblegarla con los actos de su imaginación motriz. La gravedad, el vuelo y la caída conforman las luchas del hombre-bailarín contra la materia-bolardo, en apariencia positiva y solida, pero que puede abrirse y develar fantasías profundas al contacto con el acto imaginativo. El vestuario que remite al trabajo fuerte refuerza esta metáfora del trabajador luchando contra la piedra para sacarle sus más preciados tesoros, como lo

hace el escultor que devela detrás de la masa dura e informe un gesto, una imagen que es un sueño y un poema.¹³¹



Ilustración 112- “Calle Real”. Imagen de archivo, cortesía Charles Vodoz.

La danza de los bolardos es una oscilación constante entre **desafiar la gravedad o entregarse a la gravedad**, reflejando *la dialéctica de la elevación y la caída* en la que se enfrasca el bailarín en la vía pública para vencer la resistencia y lo adverso de la calle, puliendo el asfalto para hacer brillar fantasías de ciudad. El estado físico de los bailarines al manipular los bolardos, la aparente solidez y el hermetismo de estas esculturas minimalistas, la planificación urbana, el caos y absurdo de la calle se conjugan así para crear una serie de campos energéticos que conforman un sub-texto leído entre líneas corporales: *“un contraste entre seres pesados, cansados, lentos, seres candentes y la ligereza, la nostalgia de la ligereza, la liviandad, lo etéreo, el vuelo”*.¹³² En la danza de los bolardos, **las imágenes de la gravedad y las imágenes de las alturas** se presentan como ejes físicos que sustentan a las imágenes contradictorias de las relaciones hombre-mujer, produciendo sensaciones opuestas según el sentido de la

¹³¹ BACHELARD, Gastón. *La tierra y los sueños de la voluntad*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 17-20

¹³² *Ibíd.*, p. 379.

trayectoria, en esfuerzos de caída y esfuerzos de levantamiento, que hablan de los altibajos de las relaciones humanas: *“las imágenes de lo alto y las imágenes de lo bajo. Lo que va hacia arriba y lo que va hacia abajo”*.¹³³



Ilustración 113-“Calle Real”. Imagen de archivo, cortesía Charles Vodoz.

Para estas acciones coreográficas de los bolardos, los cuerpos de los bailarines se presentan fuertes y ligeros, con movimientos directos y ondulantes, como una manera de reflejar la experiencia con el peso psíquico y el peso de las cosas, transmitiéndole al espectador esa dialéctica de la entrega y la lucha con la fuerza de gravedad. Aunque son imágenes que se sacrifican a ciertos momentos de exhibicionismo que pesan, quizás, demasiado en la coreografía, y que por su rapidez es difícil capturar en la mente, de todas maneras causan un impacto energético que logra suavizar la dureza y la gravedad del cemento y de la vía. También son soplos del espíritu que iluminan la opacidad de la

¹³³ *Ibíd.*, p. 380.

calle y se mofan de la agresividad de la ciudad. Estas imágenes pasajeras, menos consistentes que el paisaje, producen en ocasiones una conciencia de vértigo que reaniman en el espectador ese vértigo adormecido en lo profundo del inconsciente: “*En efecto, no es raro que una vida entera fuese marcada por el vértigo de un día*”.¹³⁴ De esta manera, las acciones coreográficas de los bolardos muestran las dos caras de la caída y la elevación: “*la dialéctica del abatimiento y del enderezamiento que caracteriza la imaginación de la gravedad*”.¹³⁵ Esos cuerpos danzantes que se lanzan desde los bolardos, que caen y se recuperan para elevarse de nuevo, despiertan al peatón y al andén a un mundo poético, donde la ensoñación descubierta bajo unos objetos compactos hace estallar las imágenes de la sensualidad, de la liviandad y de lo absurdo de la vida que fluye en una vía peatonal de una gran ciudad.

¹³⁴ *Ibíd.*, p. 382.

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 432.

7.2.5. Planos y dibujos coreográficos

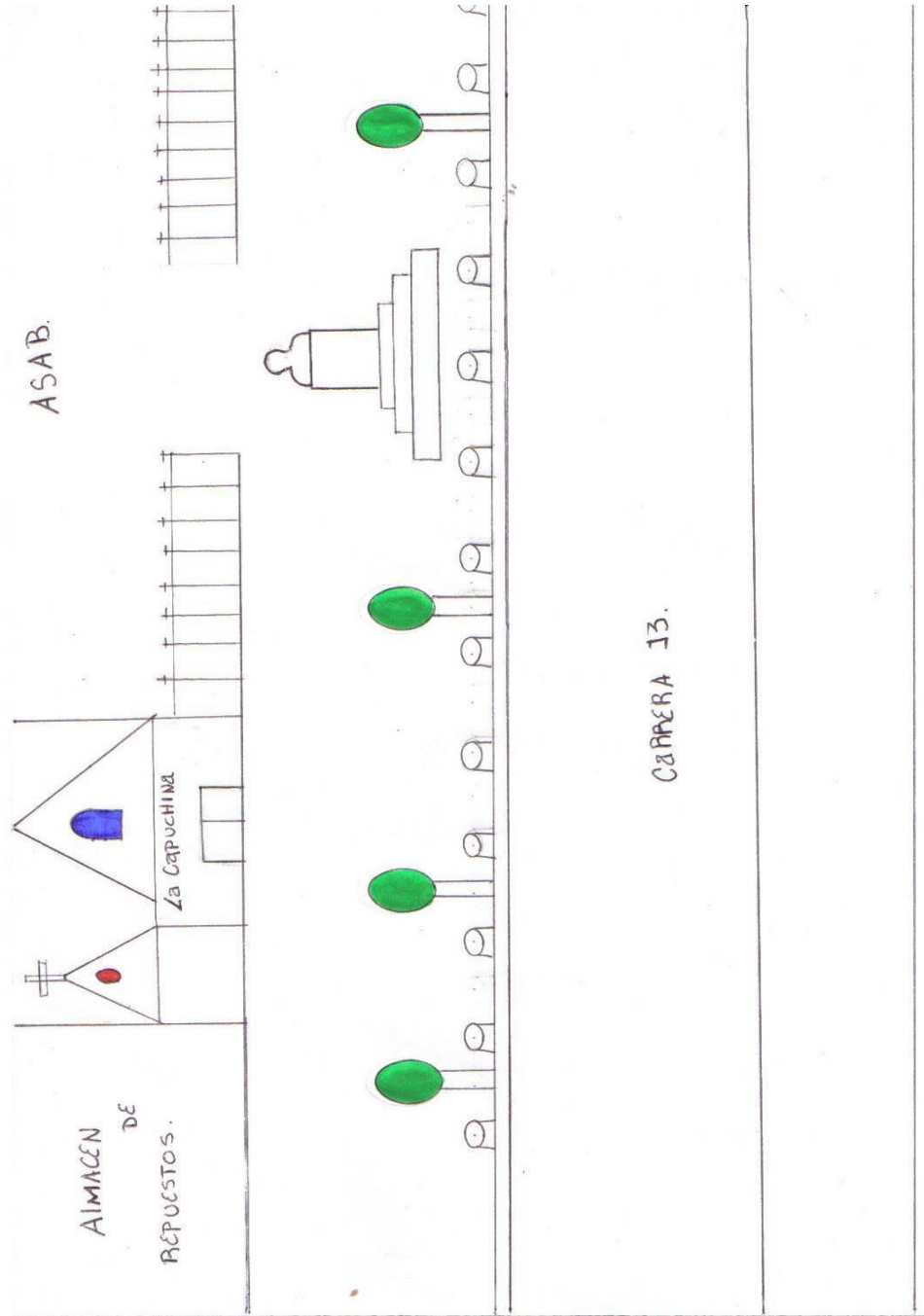


Ilustración 114- Plano de la acera y los bolardos. Dibujo de Miguel Sandino.

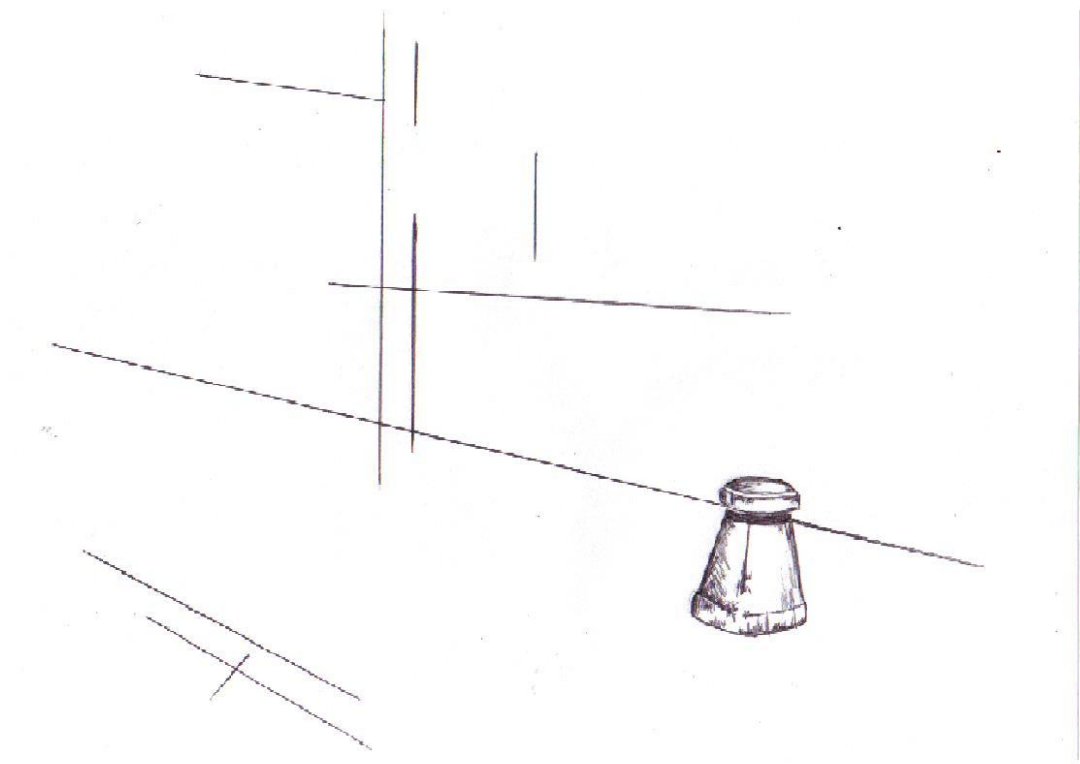


Ilustración 115- Dibujo de Bolardo por Mario Orbes

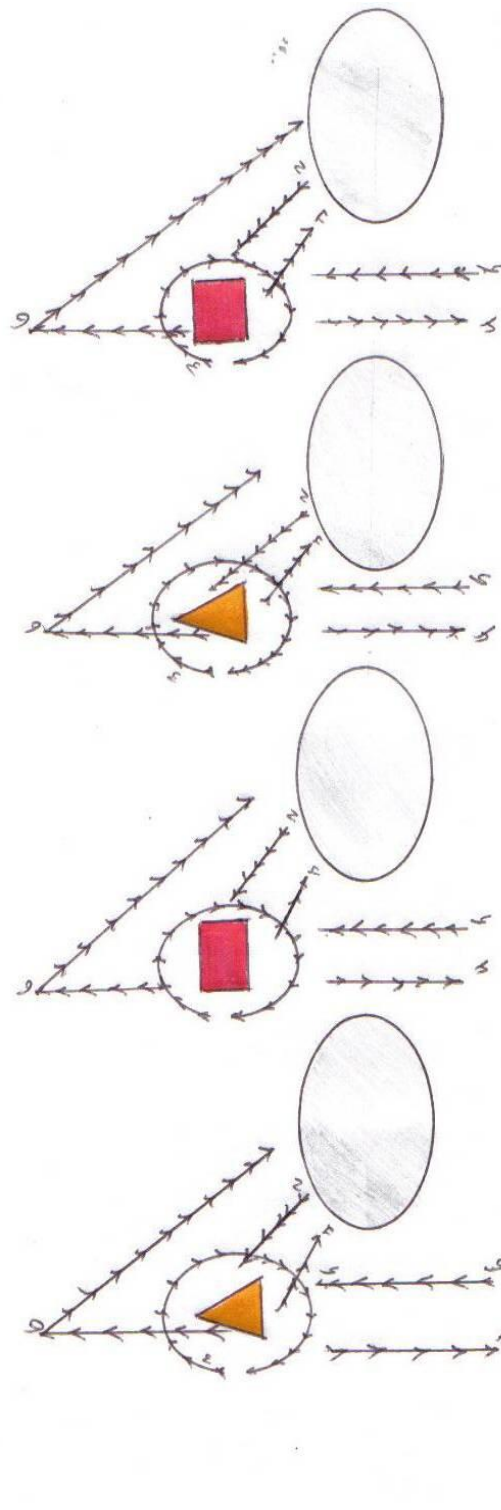


Ilustración 116- Dibujo de ubicaciones y recorridos de las dos parejas de bailarines en los boleros. Por Miguel Sandino.

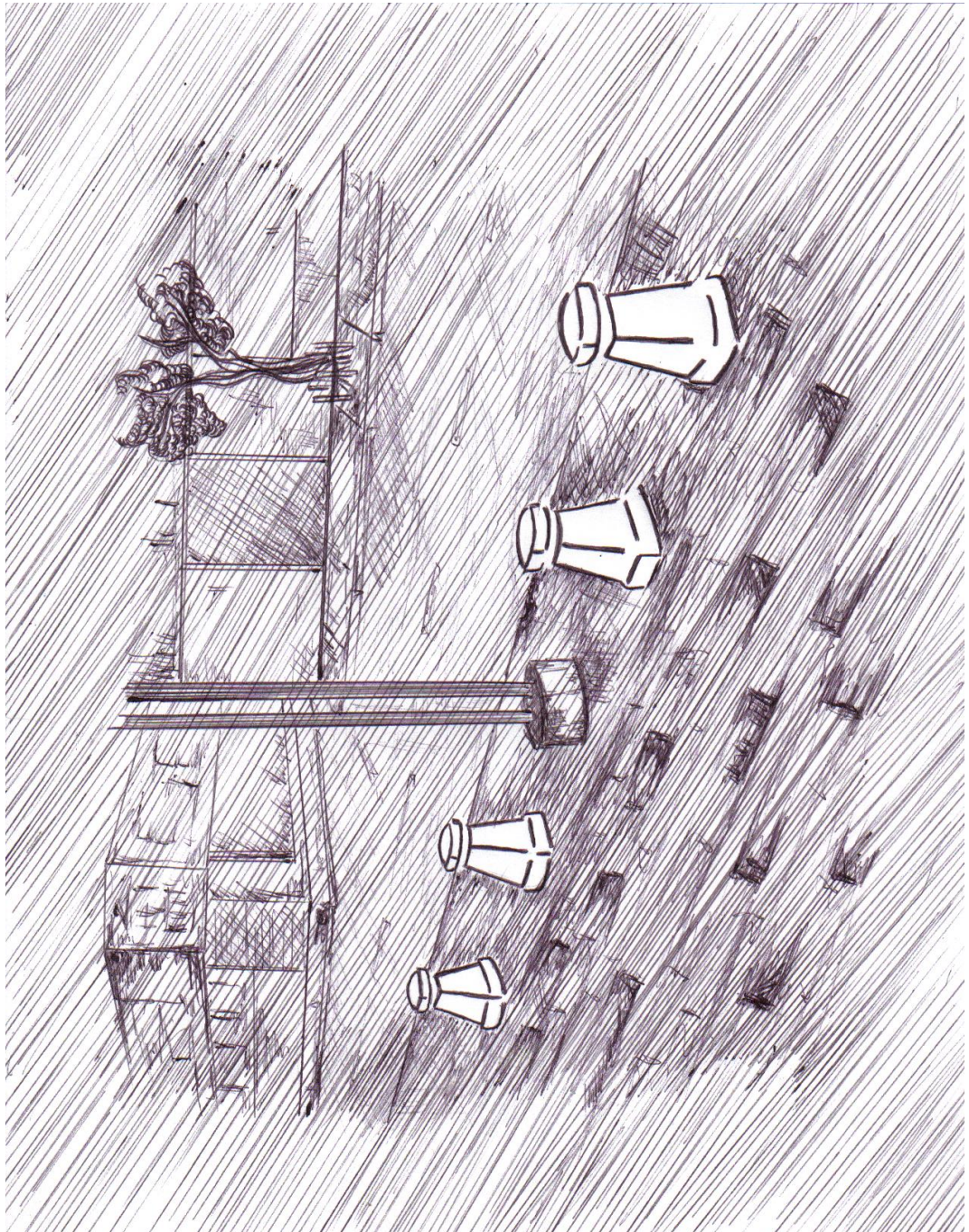


Ilustración 117- Dibujo de hilera de bolardos y del entorno inmediato de la acera por Mario Orbes.

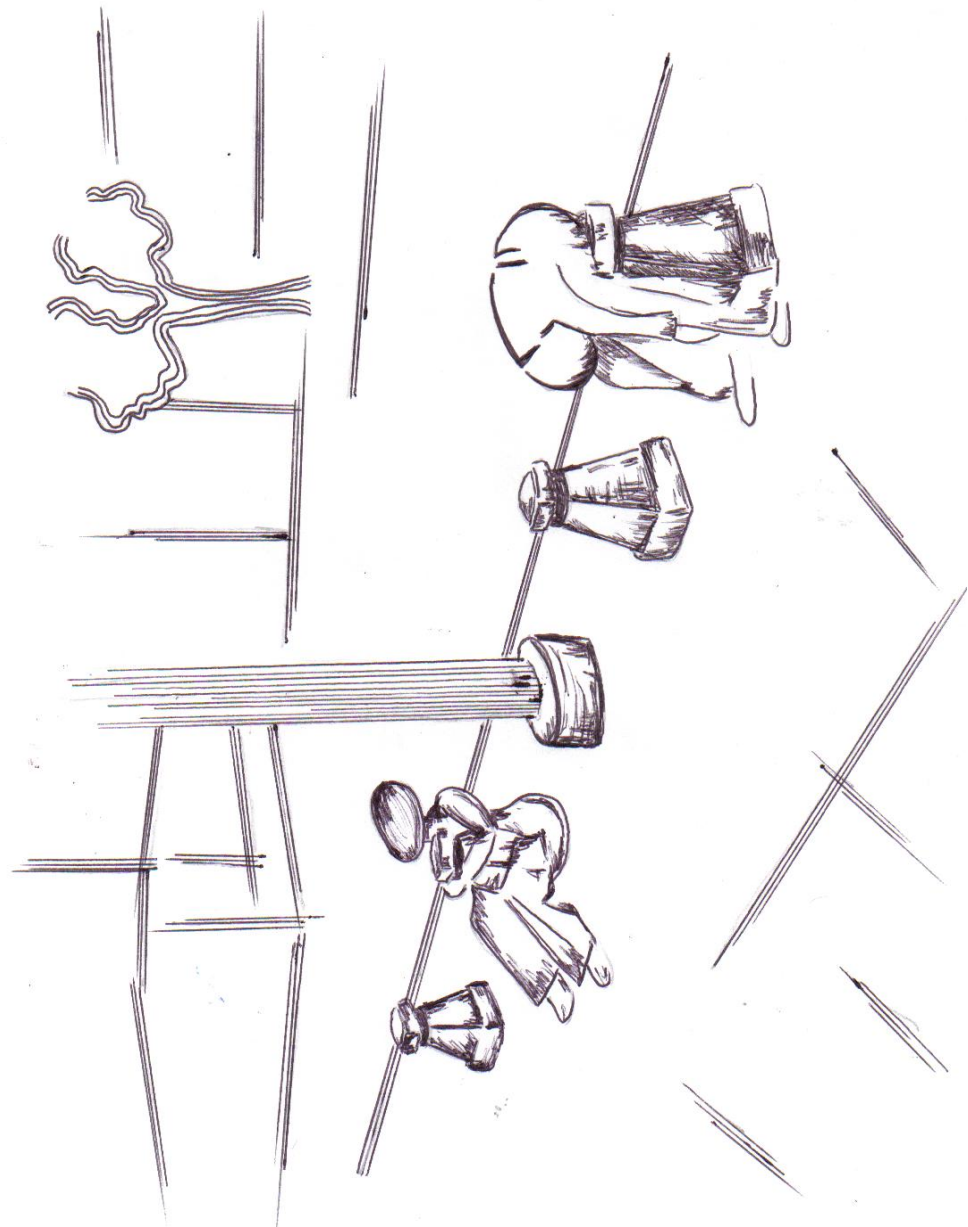


Ilustración 118- Dibujos de posturas de bailarines en los bolardos por Mario Orbes.

8.- “A SOL Y SOMBRA”

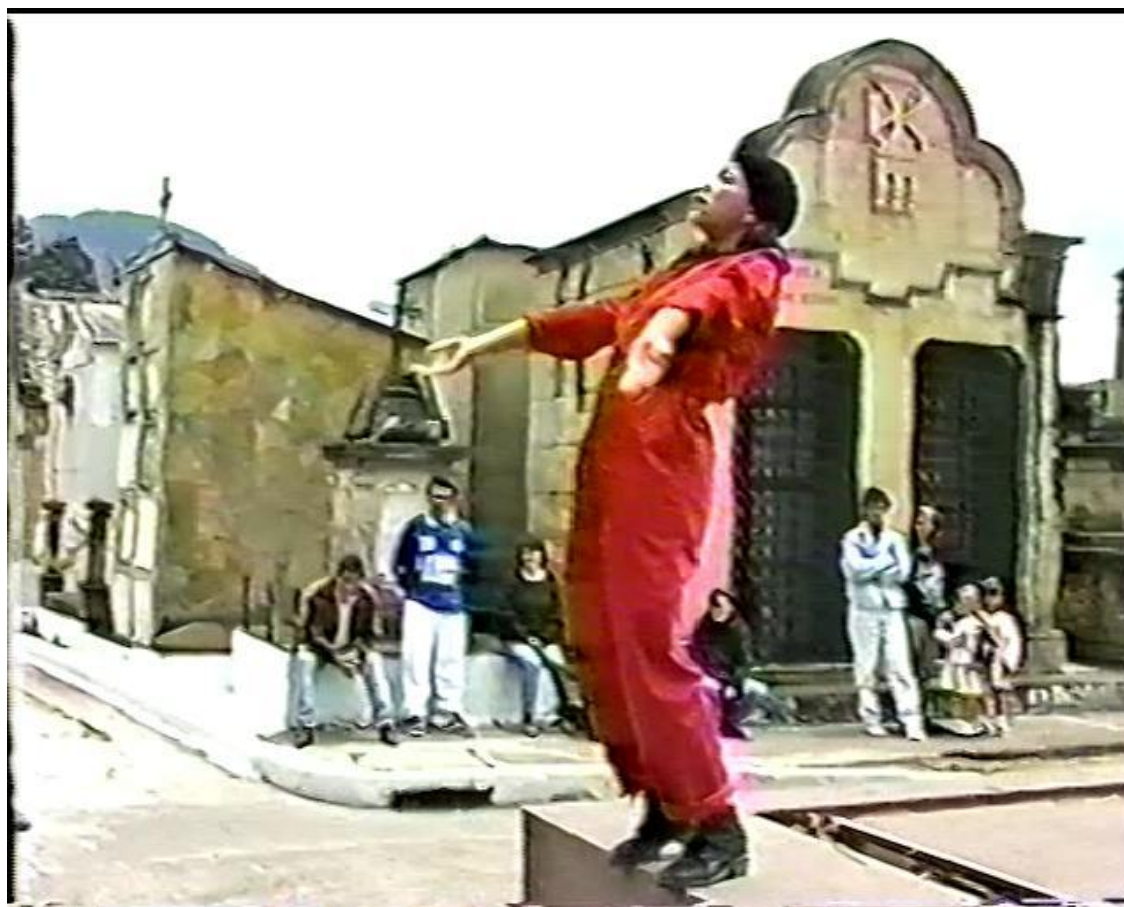


Ilustración 119- Archivo Cesar Monroy.

Dirección y coreografía: Karla Flórez Albor

Año 1997

Lugar: Cementerio Central de Bogotá. Calle 26 con Carrera 20.

Bailarines, músicos, actores: Obeida Benavides, Glency Salza, Bibiana Jiménez, Víctor Ramírez, Enrique Olaya Pineda.

Duración de la intervención: Aproximadamente 1 hora

Música en vivo: Percusión, Flautas, Clarinete.

Elementos técnicos y visuales: vestuario (overoles color rojo), lecturas de textos.

Entorno: Tumbas, Sepulturas, Mausoleos, Capilla, Piletas.

La obra: La memoria asociada a la muerte, con su carga de duelo, creencias populares y rituales es el tema que condujo a Karla Flórez y su equipo a la selección específica del Cementerio Central, para desarrollar allí una relación con la arquitectura funeraria y con las connotaciones afectivas relacionadas con la función de morada de los muertos, junto a la presencia de visitantes habituales o esporádicos que van a rezar, llorar, pedir y recordar. La danza rememora aquí una ancestral ceremonia de consagración al viaje hacia el más allá, al mismo tiempo que convoca a la liturgia por exhumar esa violencia en la que vivimos inmersos y de la que a duras penas sí logramos asombrarnos. De esta manera, *“la espera, a sol y sombra, por aquellos que parten y desaparecen en la violencia permanente y agobiante de nuestro país...”*, las peticiones a los muertos, los miedos, las esperanzas y los personajes fantasmales de nuestros conflictos sociales y políticos reviven en los gestos expresionistas de la danza. Los elementos arquitectónicos destacados son las sepulturas, mausoleos, osarios, sillas y árboles, y el vestuario de los bailarines consiste en overoles rojos y azules, similares a los que portan las personas encargadas del cuidado del cementerio. Música en vivo, de percusión y vientos impregna el lugar con melodías evocadoras que se mezclan con las palabras de *El coronel no tiene quien le escriba*, de García Márquez, mientras que velas y flores secas complementan la atmósfera en la que se da la espera y el recuerdo *“A sol y sombra”*.



Ilustración 120- Archivo Cesar Monroy.

8.1.- El Cementerio Central

El Cementerio Central de Bogotá, se construyó hacia los años 30 del siglo XIX, en esa época sobre el viejo camino de Engativá, hoy Calle 26 entre la Avenida Caracas y la carrera 27, concebido como resultado de una política de salubridad pública que buscaba acabar con los enterramientos en iglesias y residencias del casco urbano. Desde entonces, se convirtió en el principal cementerio de la ciudad, siendo dotado con mausoleos compuestos por esculturas, catafalcos y piezas de mármol realizadas por artistas nacionales y extranjeros. A partir de las primeras décadas del siglo XX fue absorbido por la expansión de la metrópoli en la Sabana, quedando insertado en medio de la ciudad con el nombre secular de Cementerio Central. Su destino ha estado ligado de manera indisoluble a la historia de las tradiciones funerarias y a los acontecimientos políticos y creencias populares en torno a la muerte entre los habitantes de Bogotá. Allí reposan los restos de personalidades de la política, del arte y la vida pública nacional, junto a los restos de personajes corrientes que lograron “adquirir” su terreno, antes de que el cementerio dejara de funcionar para entierros masivos y fuese declarado como patrimonio urbanístico.¹³⁶



Ilustración 121- Cementerio Central de Bogotá, 2009.

¹³⁶ CALVO Isaza, Oscar Iván. *El Cementerio Central: Bogotá, la Vida Urbana y la Muerte*. Bogotá, Alcaldía Mayor, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Observatorio de Cultura Urbana/ TM Editores, 1998.

Con la introducción de los “jardines cementerios” y el cambio en las prácticas funerarias, este espacio quedó mucho tiempo relegado al olvido y abandono. En el año 1984 fue declarado Patrimonio Nacional, sin que ello se reflejase en una acción concreta. Sólo hacia los años 1997, 1999 y 2000, se pone en marcha un Plan Especial de Protección del Cementerio Central por parte del Ministerio de Cultura. Luego, el Distrito Capital, a través de la Unidad Ejecuta de Servicios públicos –UESP- y la Corporación la Candelaria, aborda su recuperación y conservación como monumento nacional, pieza urbana y arquitectónica de carácter histórico y cultural. Hoy sólo se conserva la Elipse Central, las marmolerías y una zona de osarios, pues dentro del Plan de Ordenamiento Territorial se demolió parte de su infraestructura para dar paso a la construcción de una zona de recreación, denominada Parque del Renacimiento que se integra al proyecto del Eje Ambiental de la Calle 26.¹³⁷



Ilustración 122- Capilla, mausoleos, tumbas, esculturas.

¹³⁷ GUIA DEL CEMENTERIO CENTRAL. Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá D.C., Corporación La Candelaria, Unidad Ejecutiva de Servicios Públicos, 2003.

En el orden del contenido arquitectónico e iconográfico del Cementerio se destaca la diversidad y riqueza visual y artística de sus mausoleos, tumbas, lápidas, esculturas, capillas, cúpulas, bóvedas, columnas, cruces, donde predominan el mármol y el granito en un rico y variado ornamento, que se complementan con el mobiliario adicional, para configurar en medio de la ciudad una “ciudad de los muertos” con vías, callejones, edificaciones, entradas, recintos y monumentos de variados volúmenes, salientes, planos y alturas, con un paisaje variado, sugestivo y contrastante de atmósferas cambiantes y simultáneas que crean la luz del sol, las sombras de los perfiles fúnebres y la brisa que se ruge por entre los recovecos. De modo que, junto a su riqueza arquitectónica, el Cementerio es un espacio privilegiado en la ciudad para la relación con el más allá, obligando al visitante a reflexionar, desde el cuerpo y el alma, sobre el sentido de la muerte, en medio de un territorio impregnado por la doble dimensión sacra de la religión y de la patria, es decir, dotado de un valor simbólico multivalente. Su calidad sagrada emana, en parte de los héroes fundadores de la patria enterrados allí, de los monumentos a los hombres públicos, y sobre todo, del imaginario colectivo de los ciudadanos que han generado una serie de prácticas y creencias en torno al espacio sacro y a los muertos.

La presencia de visitantes devotos y los escasos enterramientos, sobre todo en ciertas horas de la tarde – el cementerio solo funciona de lunes a viernes, entre las 9:00 a.m. y las 4:00 p.m. – genera una intensa relación de grupos inmigrantes y sujetos populares con lo sobrenatural, desde la magia y la religiosidad popular. Estas personas encuentran en los santos populares (asociados a los mausoleos de personajes como Leo Kopp, Carlos Pizarro, José Raquel Mercado), en las prácticas de la hechicería y en la veneración de las “benditas almas del purgatorio” o del “Ánima Sola”, fórmulas de control e interpretación de la vida metropolitana, cuya realidad les es abiertamente hostil o inexplicable. En un momento de inestabilidad e incredulidad con respecto a la religión oficial, el cementerio y los monumentos funerarios juegan un papel preponderante en estas prácticas religiosas no institucionales. En relación con ellos se desarrollan diferentes comportamientos rituales que combinan la oralidad (plegarias y novenarios), la escritura (ruegos y peticiones), el dibujo y la intervención directa en las

superficies que se acompañan de **una gestualidad y un movimiento corporal particulares que revela el sentimiento entrañable con el lugar.**

En estas condiciones, el Cementerio, en cuanto a patrimonio histórico y cultural, adquiere una importancia capital en la producción simbólica de los habitantes de la ciudad. La mezcla entre lo monumental – como testimonio material de la experiencia dinámica, social e imaginada de los habitantes de un tiempo pasado – y la manipulación, apropiación e interpretación de estos elementos históricos por sujetos diferentes a quienes los produjeron, están en la base de la tensión generadora de nuevas representaciones y nuevos símbolos. Se plantea entonces el problema de cómo se interpreta la imagen del pasado y se integra dentro de un sistema de representaciones en el presente. Por todo ello, el cementerio no se presenta únicamente como colección de objetos materiales y de acciones colectivas aisladas en el tiempo y el espacio, congeladas o fuera de los contextos en que se producen, sino como un **registro vivo**, como un **espacio de creación constante**, en el cual es posible revivir una parte vital de la memoria de la ciudad, reflexionando sobre la vida y la muerte, que en este país está muy ligada a la violencia de origen político y económico, convirtiéndose en parte de la realidad colombiana.



Ilustración 123- Perfiles, contornos, planos, niveles, volúmenes.

Los rasgos de la arquitectura fúnebre, los trazados y los distintos planos que marcan los objetos funerarios en la elipse central del cementerio, junto con ciertas prácticas colectivas ligadas a la memoria, son los principales elementos del lugar que motivan el planteamiento de las acciones coreográficas en la obra “A Sol y Sombra” de Karla Flórez. El trabajo previo se realiza en distintos puntos del espacio durante diferentes horas y días de la semana, explorando movimientos y recorridos por algunos mausoleos, tumbas, esculturas, caminos y la capilla principal en la zona de la Elipse Central, con el fin de hallar la actitud ritual y las acciones que mejor reflejan el sentido del lugar. De esta manera, la preocupación de la coreógrafa y de su equipo de trabajo, tiene que ver con la reconstrucción del contexto espacial, visual, social e histórico del Cementerio para una relación ininterrumpida de las acciones coreográficas con la muerte y la vida. El movimiento se revela, entonces, como el resultado de una interacción inusual, pero respetuosa, que establece el cuerpo en sus esfuerzos, gestos y dinámicas, con los vericuetos del alma, explorando el sentido de la luz y la sombra, para enfatizar los aspectos monumentales y comportamentales del cementerio y hablar de la **memoria** que subyace a **la muerte y la violencia** y así erigir el templo de la danza.



Ilustración 124- Cementerio Central, Bogotá 2009.

8.2. EL MOVIMIENTO EN EL CEMENTERIO

En el cementerio central, el movimiento de “A Sol y Sombra” elabora una sugestiva resignificación a partir de la imagen plástica de la arquitectura fúnebre y la atmósfera ritual, reflejando en las acciones de los bailarines lo más característico del lugar y lo de mayor contenido semántico. Dentro del “ámbito sacro” que contiene y transforma el espíritu en este lugar que nos recuerda lo efímero de la vida con sus absurdos, donde además surgen imaginarios en la búsqueda de la prosperidad y de la eternidad, el movimiento de los bailarines se convierte en la consagración de la muerte a través de la danza, como una manera de rendir homenaje la última e inevitable obra de arte. Sobre esta atmósfera ambigua de duelo y fantasía que envuelve el espacio, el planteamiento coreográfico es el resultado de una creación colectiva basada en la memoria y el ritual alrededor del cementerio, donde cada participante desarrolla sus pautas de movimiento como reacción a las impresiones que le ocasiona el lugar, asumiendo un rol específico dentro de la dramaturgia corporal y gestual que adquiere el sentido y función del ritual. Aunque, las intenciones de la coreografía apuntan más a develar unos comportamientos y una gestualidad alrededor del acaecer de la memoria en relación con la muerte, en el fondo hay una interacción del movimiento con los objetos arquitectónicos de mayor carga simbólica, que da como resultado una danza teatral que linda entre el expresionismo y la liturgia.



Ilustración 125- Plegaria danzada.

8.2.1. El cuerpo

Los cuerpos de los visitantes normales del cementerio se hacen más predecibles, menos espontáneos, más cuidadosos en su andar y más graves en sus gestos y actitudes, adoptando poses, gestos y comportamientos, como caminar lento, susurrar, mostrar tristeza, orar, que les convierte al instante en partícipes del protocolo fúnebre, sin poder dejar de percibir la fuerte significación de la arquitectura, envueltos en esa atmósfera densa pero sosegada que domina el lugar. Allí, la presencia de los cuerpos danzantes produce un fuerte y doble impacto emotivo y visual, pues no es común en nuestra sociedad occidental que alguien “baile” en un cementerio, originando reacciones encontradas en los visitantes del lugar que ven como se transgrede el “comportamiento adecuado” por esos inesperados visitantes que deambulan, gesticulan exageradamente y saltando por entre las tumbas, o se transforman en esculturas insertas en el paisaje sacro.

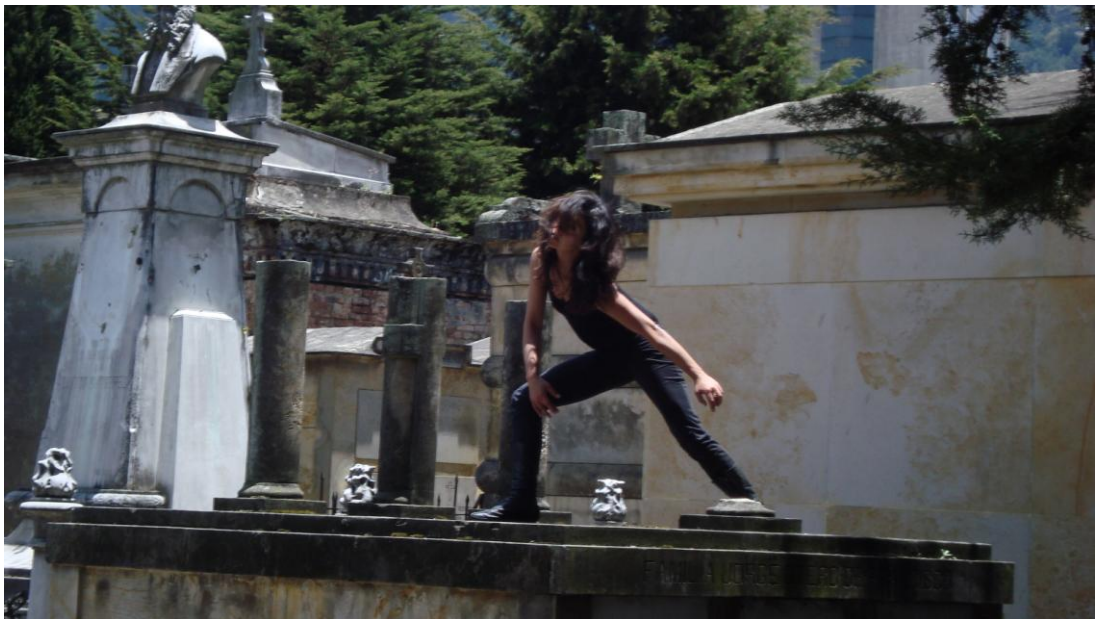


Ilustración 126- Propuesta de movimiento sobre una mausoleo.

Para las acciones en el cementerio, los cuerpos danzantes exacerbaban sus recursos expresivos, enfatizando la mueca del rostro y la gestualidad del torso y las manos, a la vez que muestran una gran libertad motriz en la constante exploración de arabescos con piernas y brazos, realzando el contenido dramático y la simbólica arquitectura del lugar.

En general, vale más el sentido de la interpretación del movimiento que el nivel técnico de la ejecución. Los pasajes individuales, que son preponderantes en la obra, acentúan la interpretación de sentimientos de nostalgia, dolor o éxtasis religioso; en tanto que algunos pasajes grupales configuran una danza ritual sobre el viaje al mundo de las deidades tutelares. En cuanto a la referencia a las actitudes corporales propias del lugar y más reiterativas de los visitantes, los danzantes mimetizan y abstraen algunas situaciones cotidianas como colocar flores, encender velas, ungirse con agua bendita, orar, en un acto doblemente extra-cotidiano que rinde homenaje a la memoria.



Ilustración 127- "A Sol y Sombra". Imagen de archivo, cortesía Cesar Monroy.

Estos cuerpos danzantes del cementerio se antojan como “almas en pena” que actúan con movimientos lentos y retorcidos y una “mueca” de angustia fija en los rostros – a veces exagerada – con que entablan un diálogo inusual, pero de todas formas respetuoso, con los cuerpos silentes, cuerpos yacientes y cuerpos inertes que habitan permanentemente el lugar, así como con los otros cuerpos fervorosos, creyentes, dolientes que visitan el lugar y que ahora los contemplan con sorpresa, en silencio o protestando por que interrumpen el descanso eterno de los muertos. Alumbrados por la luz del día o escondiéndose entre las sombras, y soportando los cambios de temperatura entre el calor del sol y el frío del viento que corre y aúlla por entre tumbas y mausoleos,

y un poco a expensas de las reacciones de la gente, estos cuerpos “dantescos” se dejan llevar por una búsqueda interna de la emotividad y de los recuerdos, tomando distancia de las sensaciones exteriores, dentro de una reacción “in-consciente” a la atmósfera emotiva, para incrustarse dentro del marco y ambiente fúnebres como estatuas dolientes, orantes, predecibles, pero, al mismo tiempo, sorprendentes.



Ilustración 128- Escultura, Devoto y Vigilante.

En el cementerio, a diferencia de la obra en la fuente donde se construyen una coreografía grupal surgida de las reacciones cinéticas al lugar, y a diferencia de la obra en los bolardos donde se diseña previamente gran parte de la estructura coreográfica que luego se “acomoda” al lugar, Karla Florez decide dar plena libertad de creación individual a los integrantes del grupo compuesto de bailarines, actores y músicos, sin restricciones técnicas ni interpretativas. Solo existe una condición, referida al tema de la intervención: la memoria – de los personajes mártires-santos, del dolor de la ausencia y del imaginario popular sobre la muerte – A partir de estos recuerdos se le pide a ese cuerpo heterogéneo de artistas que exploren en cada uno de sus cuerpos personales ciertas situaciones relacionadas con el sentido del lugar, enfatizando en las emociones y sentimientos, como reacción a esos estados místicos y nostálgicos que acompañan los recuerdos de los desaparecidos.

Para ello, se inspiran en pautas de comportamiento que surgen del imaginario popular en torno a la muerte, dibujando con sus cuerpos danzantes recorridos, gestos, muecas y poses que alternan con acciones recurrentes de contorsión, sacudimiento, temblor, rebotes, de todo el cuerpo o partes del cuerpo, mientras que en otros instantes recorren los caminos como “almas que lleva el diablo” o simplemente “almas en pena” que deambulan con desplazamientos leves y lentos por entre ese paisaje dantesco; a veces, incluso, parecen zombis sacados de alguna película de misterio.

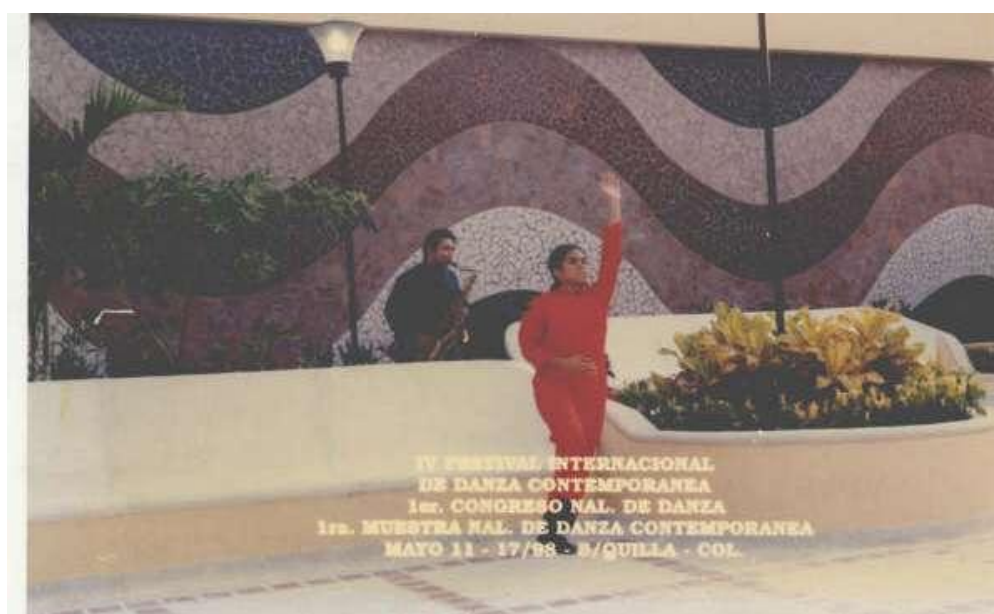


Ilustración 129-"A Sol y Sombra". Foto, cortesía Ingrid Sierra.

Los desplazamientos se acompañan de una música instrumental de vientos y percusión que refuerzan la carga emotiva de la coreografía, mientras se escuchan versos de “El coronel no tiene quien le escriba”. El vestuario de los bailarines consta de overoles en tonos rojo y azul, muy similares a los que deben portar los trabajadores del cementerio, recalcando un elemento visual propio del acontecer cotidiano del lugar y produciendo un contraste visual entre el cuerpo cotidiano dedicado a unas acciones rutinarias de limpieza (¿social?) y el cuerpo danzante que juega en el espacio. Los atuendos “prosaicos” revisten a estos cuerpos “bucólicos” de dos aspectos simultáneos: unas veces se ven como personajes cotidianos y se confunden con los empleados del cementerio, y otras veces parecen misteriosos personajes del “más allá” que retornan

para despertar inquietudes infinitas e insolubles. Aunque es difícil relacionar, a primera vista, este atuendo con el tema de la memoria que plantea la coreografía, hay una intención por vincular el rol del trabajador humilde del cementerio y la acción de “limpiar”; por otro lado, este atuendo que nada tiene que ver con las acciones rituales y los gestos dramáticos, sirve, de cierta manera, para acentuar la presencia surrealista del cuerpo que danza en un cementerio.



Ilustración 130- Visitante del Cementerio.

8.2.2. El espacio

El marco espacial para las acciones coreográficas de “A Sol y Sombra” es mucho más amplio, abarcando varios puntos dentro del vasto terreno que ocupa la elipse central del cementerio, para formar tramos entre las tumbas y esculturas, los tramos entre estas, y el espacio de la pila de agua bendita frente a la pequeña capilla. El manejo del espacio apunta a dejarse llevar y deambular por un escenario sugestivo, sobre el cual se proyectan los actos dramáticos de los bailarines creando gestos surrealistas: unas veces situados sobre una tumba, la pileta de la capilla, al lado de las estatuas de mármol, o dentro de algún nicho; insertados entre arabescos, perfiles, rincones y trayectos de la arquitectura fúnebre.

El constante ir y venir de los artistas, apareciendo y desapareciendo, simultánea o alternativamente, por varios puntos, rompe con la relación espacial fija bailarín-espectador, ya que los visitantes del cementerio tienen que desplazarse constantemente para seguir a los bailarines en sus trayectos por los senderos que demarca sus recorridos en medio de las tumbas, mausoleos, sillas, arboles y la capilla, obteniendo varios planos, sucesivos y simultáneos, del espacio y del movimiento, como si danzaran al tiempo con ellos.



Ilustración 131- Trabajador del cementerio.

Si bien es cierto, danzar en este lugar con su abarrotada arquitectura, implica ya de por sí un proceso particular de *asimilación* y *acomodación* físicas del movimiento al espacio para cambiar constantemente de planos y niveles, hay que tener en cuenta que sobre todo la relación espacial se halla afectada de forma obvia porque impacta fuertemente el uso común del lugar; lo que se irradia en las reacciones encontradas de los visitantes, muchos de los cuales protesta, no sin cierta agresividad, ante la presencia “inoportuna” de los bailarines. Ello ha requerido de un muy cuidadoso estudio previo a la intervención, incluyendo varias visitas de observación para pensar la manera más

“adecuada” de acceder al lugar, sin ocasionar mayores percances.¹³⁸ Por otro lado, aunque la arquitectura del cementerio incide en las acciones, lo que realmente se persigue con esta obra es más una mirada sobre el habitar en las imágenes del recuerdo y las creencias, que el crear sobre la forma de las instalaciones mismas, buscando las formas en los movimientos y la afectividad en los gestos que mejor se plasmen sobre la arquitectura fúnebre como en un cuadro surrealista.



Ilustración 132- "A Sol y Sombra". Imagen de archivo, cortesía Cesar Monroy.

De ahí que, el carácter transgresor de la danza sobre el espacio salta a la vista en estas acciones del cementerio, pues si no es común que alguien dance en la calle, mucho menos lo es en un lugar como éste, destinado para rituales religiosos muy precisos relacionados con la muerte, y donde en nuestra realidad cultural la danza aparece “fuera de lugar” e indebida, generando reacciones encontradas entre los visitantes, e incluso entre las mismas autoridades, frente a lo que se puede considerar no solo como un irrespeto a la función sacra, sino por lo que puede verse como una “sospechosa” presencia que despierta preguntas que no deben hacerse. En fin, más acá o más allá de todas estas disquisiciones, la danza vuelve a ritualizar un lugar ritual, recuperando así la

¹³⁸ Incluso la obtención del permiso de la entidad administradora del cementerio fue dispendiosa y demorada, siendo necesario una amplia ilustración de la propuesta a realizar, garantizando el total cuidado de la arquitectura y con los visitantes.

función originaria de dar vida al espacio con el movimiento, enfatizando allí esa **curva entre la vida y la muerte**, entre la caída y recuperación, entre el movimiento y el no-movimiento que compone la naturaleza de la danza y de la vida misma.



Ilustración 133-"A Sol y Sombra". Imagen de archivo, cortesía Cesar Monroy.

El **Espacio Físico**, lugar para los enterramientos o las cremaciones, para organizar y planificar la muerte, para rendir culto a los muertos y honrar su memoria, donde se va recordar, a llorar, a rezar a llevar flores y a pedir favores, pone de presente el inevitable destino y la fe inquebrantable en la “otra vida”, y es el marco expandido donde los bailarines se dedican a deambular, desaparecer y aparecer en imágenes litúrgicas. A la vez, el **Espacio Imaginado** es aquel cuadro surrealista del que emanan figuras fantasmales: las “almas en pena” que danzan invocando a los santos y convocando a los vivos a participar de un ritual de la memoria del cuerpo, de esos mortales que danzan entre el cielo, la tierra y los dioses. En este sacro lugar, se plantea el espacio danzado de “*A Sol y Sombra*”, que remite a la esperanza y el dolor, como al ambiente lumínico y sombrío del lugar, pintando escenas de ángeles y mortales que abandonan momentáneamente sus nichos celestiales y sus mundos cotidianos para tomar parte en el ritual dionisiaco donde a cada invocación renace a la danza.

8.2.3. El Tiempo

A pesar de que para las acciones coreográficas del cementerio se puede establecer su tiempo de duración: 60 minutos, más o menos, en los que se define una partitura de movimientos con una sobresaliente lentitud, alternando reiterativos estados de quietud y de explosiones expresivas, en general, es muy difícil describir aquí un tiempo objetivo. No solo por el sentido de intemporalidad de la muerte y de la memoria, sino porque no hay un manejo sincronizado de las acciones, ni a nivel individual ni grupal, es decir, no se elabora una estructura coreográfica, ni un diseño rítmico único que permita diferenciar con claridad el fraseo del movimiento y sus transiciones, a lo sumo reconocer una trayectoria definible en el espacio. Todo lo cual supone un imperio del tiempo subjetivo, de las emociones, que confronta al sujeto con sus recuerdos y remueve sus entrañas, a la vez que pone de presente su frágil vida y su temporal condición. Esta sensación in-temporal que enmarca el entorno sacro y que explota la danza con su derroche de gestualidad teatralizada, se constituye en un juego ambiguo, donde el cual cuerpo y espíritu ungidos participan del solemne rito y al mismo tiempo se colocan de cara al absurdo festín de la violencia con el que se regodean los espíritus mezquinos en una realidad política y social como la colombiana.



Ilustración 134- Sollozos en Soledad.

La interacción con el ritmo de la arquitectura fúnebre es mucho más compleja en medio de la trama de columnas, arcos, agujas, volutas, rosetones, perfiles, cavidades, salientes, filones, texturas de las tumbas, mausoleos y esculturas, insertándose entre los hermosos y complicados arabescos sobre un fondo marmóreo, con destellos de plata y oro. Esta rítmica arquitectónica altisonante, con sus sinuosidades y patrones que suben y bajan en diversos estilos de un paisaje ecléctico, atrapa los cuerpos de los bailarines y les exige un *ritmo emocional* acorde con la temporalidad del lugar y del momento, donde también sobresalen “las voces de lo sagrado-sepulcral”: el silencio, los susurros, el viento, los recuerdos, las plegarias, las letanías que se confunden con el texto literario.



Ilustración 135-"A Sol y Sombra". Imagen de archivo, cortesía Cesar Monroy.

Los lánguidos compases de la arquitectura y la atmósfera del cementerio, son una condición imperante para el desarrollo de las acciones coreográficas en las que prima la levedad, lentitud y la reiteración, y donde las transiciones en las muecas de los rostros, siguen los cambios y contrastes de los perfiles mortuorios. Esta solemnidad se interrumpe en algunos pasajes donde los bailarines explotan en veloces carreras y exasperadas muecas por entre las tumbas, saltando o retorciéndose. Las frases de “El Coronel no tiene quien le escriba” de García Márquez, pronunciadas por los bailarines

en ciertos pasajes, invaden de ecos poéticos el silencio, mientras que suaves y juguetonas melodías salidas de los instrumentos musicales de viento y percusión recorren las tumbas y caminos. Los overoles rojos y azules de los bailarines responden al esfuerzo de la coreógrafa por evitar que la danza caiga del todo en el limbo del pasado, tratando de mantener al espectador atento a un presente del país (a pesar de que se intente maquillar).



Ilustración 136- En contacto con la energía de una tumba.

8.2.4. La Energía

La danza, se dice, es una **curva entre dos “muertes”** o puntos de quietud, entre las que oscila constantemente el movimiento (DORIS HUMRPHEY). Por su puesto, esta quietud no significa inmovilidad total, pues aún al quedarse en una pose el bailarín está en un momento de latente movilidad (ALBERTO DALLAL). La anulación total del movimiento solo sucede en la muerte, cuando el cuerpo pierde toda su energía física y mental, llegando al punto cero de sus signos vitales. Ese fluctuar entre el movimiento y el no-movimiento se exagera al danzar en el cementerio. En la obra “A sol y sombra”, como en toda danza contemporánea, se aprovecha esa “aparente inmovilidad”, más que un simple cambio de desplazamiento o dirección del cuerpo, erguido o yacente en el

piso, como un componente altamente expresivo. En las acciones coreográficas del cementerio, hay un intercambio constante entre movilidad e inmovilidad, impulso y quietud, entre las poses estáticas de los bailarines y las “estatuas” de mármol, entre **las dos muertes físicas y el renacer de la danza y la lúgubre poética de la muerte en el cementerio**. El esfuerzo energético de los bailarines se dirige hacia los movimientos leves, sostenidos, contenidos y contraídos, que se combinan con **la densa pero apaciguadora energía** emanada de la arquitectura, de la atmósfera y de la carga de nostalgia y sacralización imperantes en el cementerio.



Ilustración 137- Los sueños de la piedra.

El manejo de la energía en los movimientos de los bailarines se puede relacionar, también con esa dialéctica de la *elevación y la caída*, que describe Bachelard, pero vivida desde dos estados opuestos y complementarios, la *danza* y la *muerte*: en su estado cinético y emocional los bailarines del cementerio se elevan en impulsos energéticos y en éxtasis de pasión religiosa, para desprenderse luego y caer en las profundidades del dolor y la tristeza, o extasiarse en una sugerida calma; mientras que la presencia de la muerte habla del destino inevitable del ser humano, al mismo tiempo que ofrece la promesa de renacer y de una vida más allá de la vida.

La caída es un destino inevitable que se pone de presente, en cada objeto y en cada instante del cementerio. Al mismo tiempo, la elevación está presente en la altura de las tumbas, las columnas de mausoleos y en las esculturas de ángeles que conectan la tierra con el cielo, por donde se trepa el espíritu y se lanza al infinito. Los mortales (bailarines, visitantes, dolientes y trabajadores) reviven la caída, al gesticular, al postrarse a orar, a contarle sus secretos a los muertos o hacer sus peticiones, y al limpiar la basura; pero también reviven la elevación al lanzarse con sus ofrendas, deseos y promesas al paraíso del más allá. Los bailarines escenifican esta *dialéctica de la elevación y la caída*, asumiendo actitudes, poses, gestos, recorridos con los que se convierten en ángeles soñadores y ángeles caídos, en esculturas vivientes y en almas en peregrinaje que lanzan los ecos de sus cuerpos hacia las inmensidades de la esperanza, para volver a aterrizar enseguida y sumergirse en la sensualidad y la nostalgia de la vida cotidiana.



Ilustración 138- Visitantes del cementerio.

“A Sol y Sombra” propone así un manejo de la energía que refleja muy bien el **campo energético dominante en el cementerio**, al traducir ese constante ir y venir entre el cielo y la tierra, entre los espíritus y los mortales, y que lleva al cuerpo y al alma a

emprender altos vuelos simbólicos, para caer atrapados enseguida en el desespero de una realidad violenta. Los espasmos del cuerpo, la mueca en el rostro, las poses, las levitaciones y los movimientos reiterativos, generan los momentos especiales que, según Bachelard, *“proyectan nuestro ser de caída, nuestro ser-en-devenir-en-el-devenir-de-caída. Nos hacen conocer el tiempo fulminante”*. También, están los otros momentos en los cuales el alma y el cuerpo se regocijan en el juego y en el sentimiento de renovación y de esperanza, y entonces *los sueños del resurgimiento* animan los cuerpos de pies a la cabeza. Los pasajes de la obra están montados así con la contundencia emotiva que les imprime el manejo de las sensaciones, emociones y flujo del movimientos, que transitan entre la tensión y la relajación para obtener campo de oscilación entre la luz y la oscuridad, como el significado esencial y la característica del ambiente del cementerio, de modo que las acciones logran impactar con la dramaturgia que surge de un contraste entre el caer y el elevarse, entre el desmoronarse y el recuperarse, entre aparecer y desaparecer, entre movilidad y quietud.

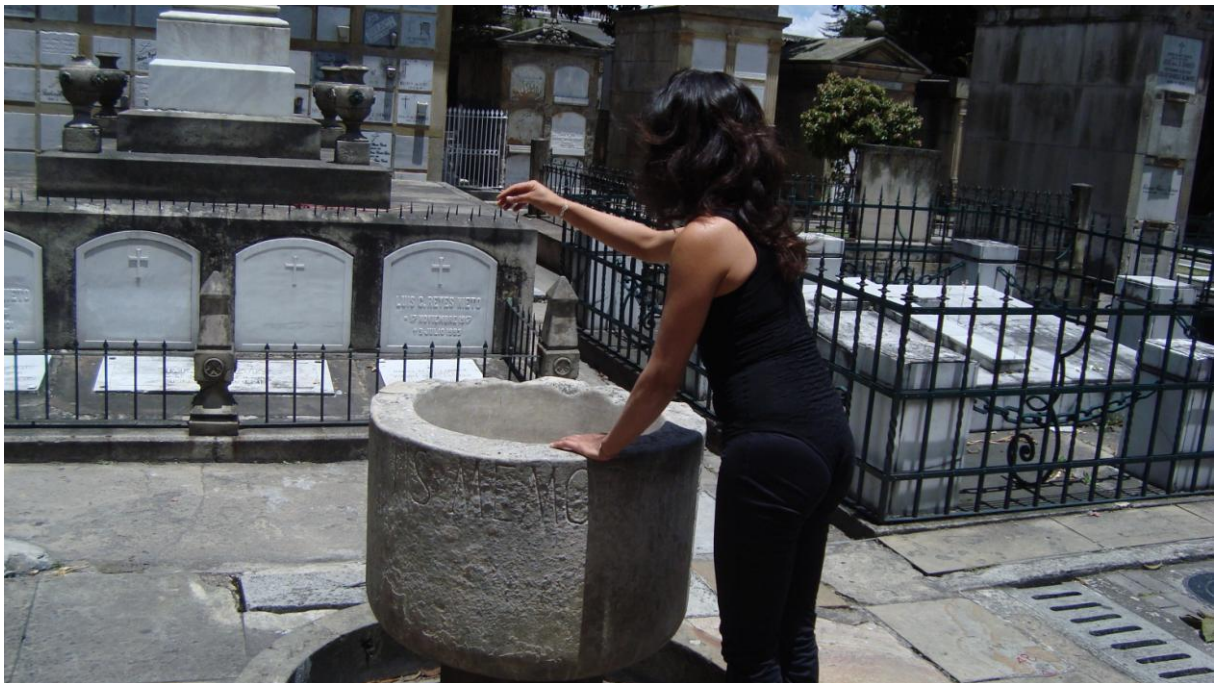


Ilustración 139- Danza Sacra. Cementerio Central, 2009.

8.2.5. Planos y dibujos coreográficos

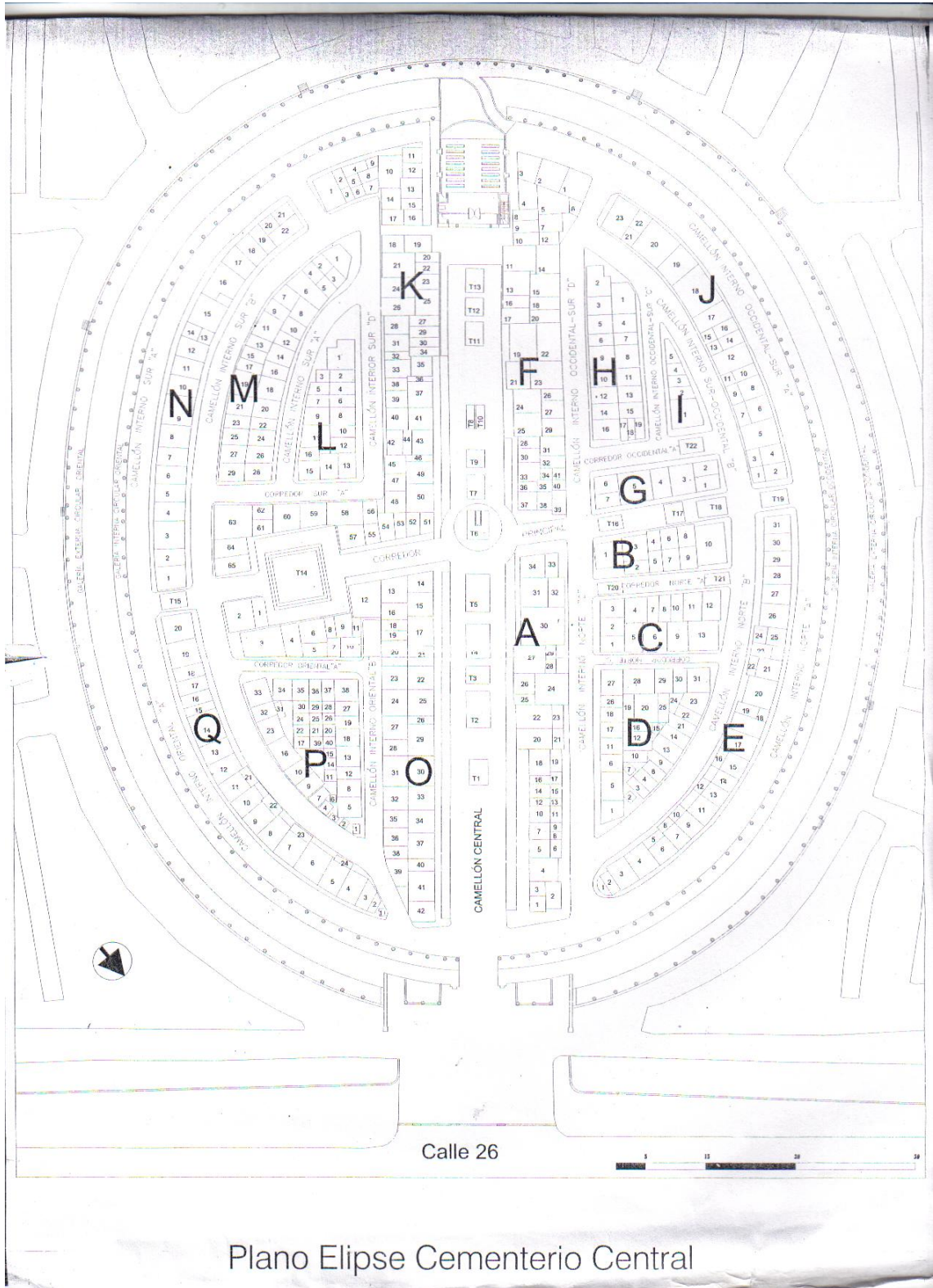




Ilustración 141- Dibujo del contorno arquitectónico del cementerio por Mario Orbes.

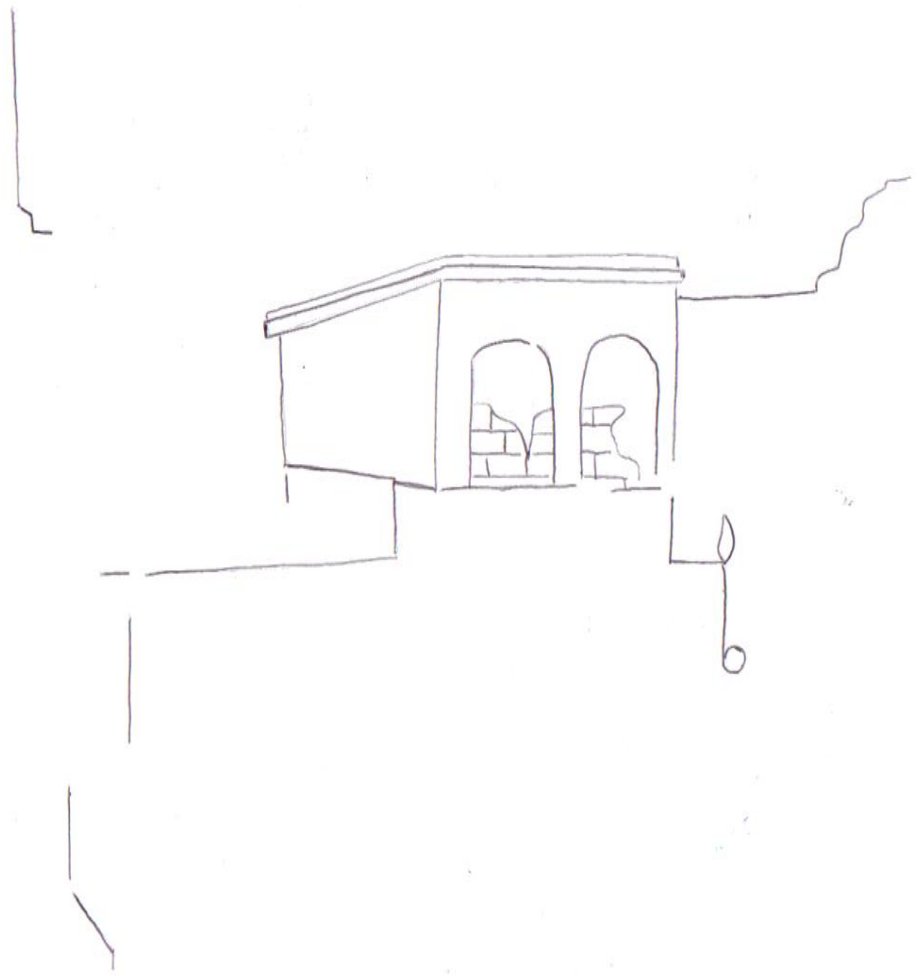


Ilustración 142- Rasgos de un mausoleo por Mario Orbes.

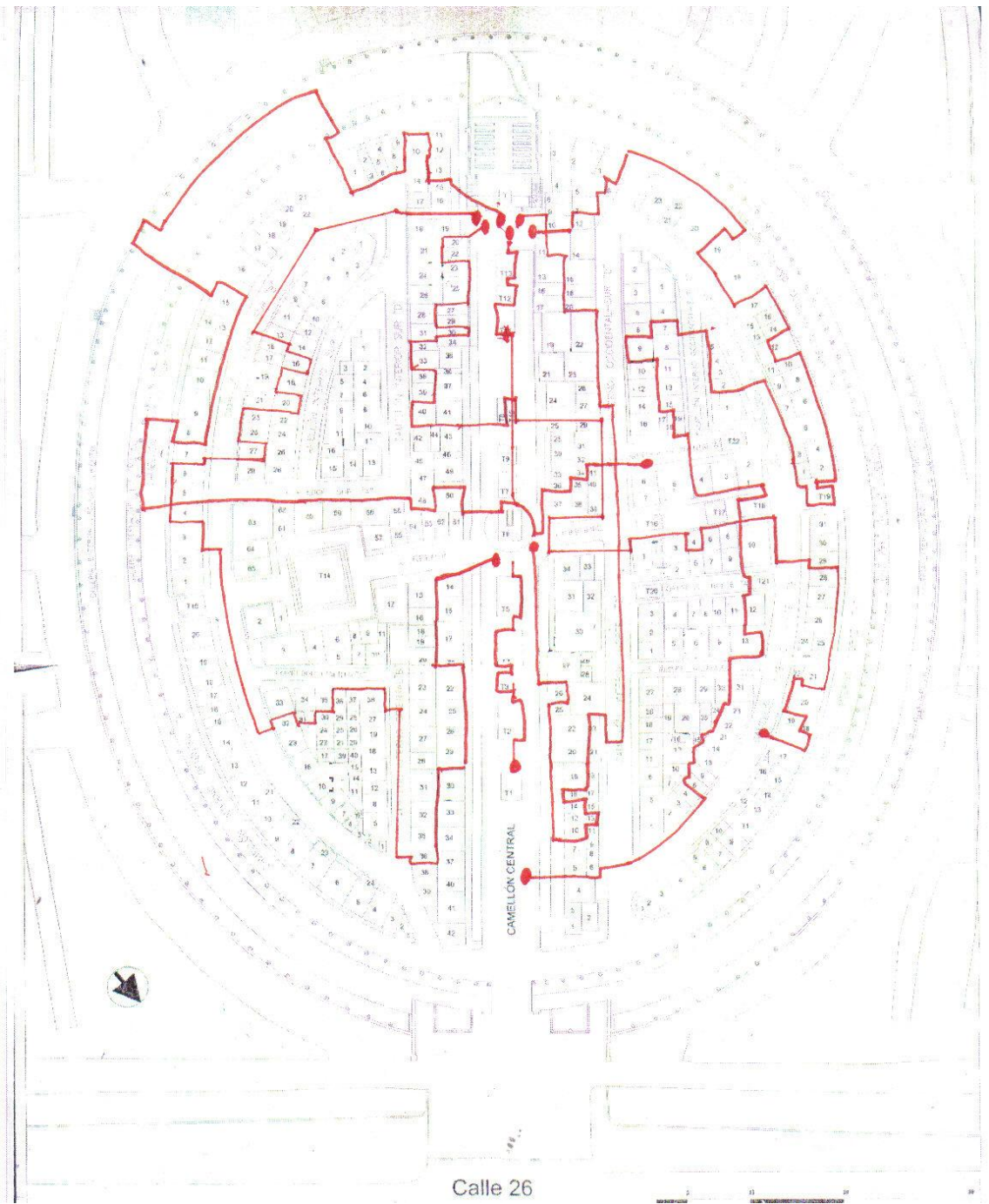


Ilustración 143- Trayectorias bailarines. Dibujos Miguel Sandino.

9.- LA PUESTA EN ESCENA

*“Es el espacio el que cobra vida, el que queda marcado en la historia del recuerdo con un hecho indeleble que el transeúnte desprevenido, convertido en público del evento, mantendrá como una experiencia única, vivida en uno de los tantos encuentros que acontecen en el diario transitar por el espacio urbano”.*¹³⁹

La danza para espacios públicos se hace consciente de las instalaciones, el sentido y el habitar de un lugar, que no es un espacio vacío sino un conjunto de planos y volúmenes que lo delimitan, junto con unas prácticas humanas que le asigna su significado. Al contrario de lo que sucede en un teatro donde el espectador queda atrapado en la butaca que le tocó en suerte, y solo desde ahí le es dado observar el espectáculo, en estos casos cualquiera usufructúa la libertad para trasladarse, lo mismo que los bailarines; para asediarlos, sentarse en el suelo o situarse en las instalaciones donde antes danzaron los bailarines.



Ilustración 144- Acera con Bolardos en el Barrio La Candelaria de Bogotá, 2009.

¹³⁹ CASTILLO, Leyla. *Insólito...* Op., cit., p. 121.

Y ésta soltura del tránsito el espacio le otorga a la coreografía una calidad poliédrica, diamantina y reticular que permite llegarle por donde sea y apreciarla siempre desde un ángulo inédito. Son acciones coreográficas para bailarines-espectadores; estos últimos pueden encontrar una interpretación diferente al cambiar de punto de vista. No hay quien los obligue a permanecer en el mismo sitio. Los sitios de referencia como la fuente, la acera o el cementerio, donde no hay un sector delimitado para el público, permiten el tránsito libre del espectador: éste puede ocupar el lugar que desee e, incluso, cambiar de sitio a lo largo de la representación. Al mismo tiempo que está inmerso en la realidad urbana, se aparta un momento de ella. Si bien el suelo no es muy cómodo, la movilidad enriquece la percepción del trabajo.

La tendencia actual a ganar nuevos espacios de la ciudad para el arte permite no sólo descubrimientos estéticos que modifican la obra en sí misma (ningún escenario puede proporcionar los recursos que un ámbito al aire libre permite) sino también impone modificaciones al acto mismo de consumo de la obra artística. El lenguaje del movimiento consigue apropiarse de cada sitio y despojarlo, momentáneamente, de su carácter cotidiano para convertirlo en un paisaje de ensoñación, de juego, de reminiscencias y de emociones, de imágenes que se ubican, lo mismo, en un pasado remoto que en un futuro aún no presentado. Dentro de sus búsquedas en lo cotidiano estos coreógrafos y bailarines logran, en principio, trabajar sobre alegorías de las distintas situaciones, estados de ánimo, relaciones y características de los transeúntes. En realidad, no se trata de contar historias por medio de la danza, sino hablar de la realidad urbana y de sus expectativas, y al mismo tiempo hacer una metáfora sobre los seres humanos que buscan la aventura y la felicidad en diversos territorios. También, estas búsquedas se proyectan a descubrir aspectos insólitos, divertidos, típicos, dramáticos o estrafalarios de la vida de la ciudad. Personajes, ambientes, circunstancias urbanas que hacen parte de una preocupación general por la soledad y la atmósfera que se vive cotidianamente en las grandes metrópolis. De este modo las acciones de la fuente, los bolardos y el cementerio ponen en escena fragmentos de la compleja realidad citadina en un espacio público, aportándole sus propias observaciones y sus propias vivencias para erigir allí el acontecer de la danza.



Ilustración 145- El Espacio Público.

Estos tres espectáculos presentados en tales condiciones capturan a un gran número de espectadores que, en cierto modo, le devuelven a la danza su carácter de ritual público, donde se suscita una *experiencia excepcional del mundo*. De este modo participan personas que quizá no se acerquen a un escenario convencional y con ello se imprime continuidad al necesario proceso de construcción del público para la danza, al mismo tiempo que le devuelven a la calle y a los espacios públicos el carácter de ámbitos propicios para el ejercicio de diversas expresiones culturales. La danza deja así de preocuparse tanto por los aspectos técnicos e inscritos dentro de las corrientes abstractas y vuelve la vista a la realidad cotidiana, comprometiéndose con los sueños, los problemas y los imaginarios del habitante urbano, ampliando su contacto con amplios sectores sociales. Se promueve un diálogo directo con un público ignorado antes por la danza, se gana en una renovación temática y formal que refresca de manera notable la producción de objetos y experiencias dancísticas.

Las reglas de la danza, el cuerpo, el espacio, el tiempo, la energía y la génesis en la elaboración misma de cada uno de estos elementos del movimiento en la fuente, los bolardos y el cementerio, se suceden como una partitura en la cual la tensión emocional se produce entre el juego mismo con sus cualidades y las condiciones del espacio. Las búsquedas de estas acciones coreográficas en el espacio público, se acercan al teatro en cuanto a la explotación sensible de personajes sus reacciones y relaciones con los otros personajes dentro de un entorno específico. Mundo de cuerpos y aproximaciones, reconocimientos y acciones en común para vencer los temores, resistencias y tabúes existentes entre los seres humanos.

¿Quiénes son estos personajes? ¿Qué hacen? ¿Qué buscan? ¿Son la reconstrucción de la vida de en la ciudad, o el simple testimonio de un acontecimiento? O más bien, un tejido de recuerdos individuales que va formando un tramado colectivo, capaz de llegar hasta las fibras más profundas del espectador y descubrirle aspectos ocultos y siempre misteriosos de su vida exterior e interior. A más de la imagen arquitectónica, los bailarines exploran en sus acciones coreográficas las posibilidades de los lenguajes verbales y no verbales del espacio público, como escenario de una rica teatralidad en la que los acontecimientos cotidianos, las interacciones personales, las actividades, las prácticas urbanas arman, por sí mismas, un complejo tejido de expresión que debe ser interpretado por los bailarines más allá del espectáculo danzado, sacando la coreografía de esa estrecha atadura del movimiento “bello” y “estudiado”, para descubrir las posibilidades del cuerpo en el espacio, como lo ya lo habían hecho en su momento Pina Bausch, Merce Cunningham o Trisha Brown, y como lo propusieron más recientemente en Bogotá las obras del Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, entre las cuales se destacan “Por ahí andan Rutina y Cotidiana”, “Calle Real” y “A Sol y Sombra” en sus tres distintas puestas en escena.

9.1. “LOS SUEÑOS DEL AGUA”

Si es cierto que toda obra artística tiene mucho de autobiografía, en el caso de “*Por ahí andan Rutina y Cotidiana*” (2002) esto resulta doblemente cierto, sin que ello signifique que la obra sea un exhibicionismo de personalidad; pues Ingrid la coreógrafa estaba embarazada cuando dirigió esta propuesta en la fuente del Parque Santander, lo cual podría explicar, en ese momento parte de su interés por sumergir a sus bailarinas en el agua, y así transmitirles a ellas y al espectador esa sensación de placenta. Se trata, más bien, de tomar como materia prima la experiencia de cada una de ellas para construir a partir de ahí una composición en la que campean las sensaciones térmicas, la ingravidez y el tiempo onírico que crea la experiencia con el agua: el retorno a la placenta, la sensación de flotar, de ser acunado y transportado a un mundo imaginario y a un estado de frescura y claridad.



Ilustración 146- “Por ahí andan Rutina y Cotidiana”. Archivo Ingrid Sierra.

Aunque, por breves instantes la obra excede el perímetro de las piletas y aprovecha ciertas zonas y actitudes aledañas, su interés es comprimir un relato en el marco de la fuente y cuya representación se sostiene por el agua. Tomar el agua como elemento conductor de las acciones coreográficas permite una mayor concisión, coherencia

interna y tensión dramática que mantiene al público atento a lo que puede acontecer. Pero, al mismo tiempo, la coreografía se queda un poco corta en aprovechar el enorme potencial estético que ofrece el contorno inmediato en el parque. Al dejar como fondo la reja trasera de la fuente que da hacia los edificios del Museo de Oro y de la DIAN que quedan en el oriente, la obra desperdició la oportunidad de que el público se distribuyera alrededor del espacio en el que se desarrolla la danza y, con ello no logró del todo el objetivo de descentrar el sitio destinado a un espectador invisible para obligarlo, o invitarlo, si se prefiere, a moverse en la misma proporción que se desplazan las bailarinas.

Un detalle: quizá, entre los momentos poéticos o el juego con el agua que mayor impacto causan en la fuente, destaca los efectos que crean las bailarinas al golpear el agua con las diferentes partes de sus cuerpos, pues el espacio se inunda con los destellos cristalinos de una multitud de estrellas que lanzan sus cuerpos cantarines al aire, bañando al espectador más próximo. Entonces, la primera y principal de tales posibilidades consiste en esa enorme alberca sobre la que las bailarinas se desplazan. La propuesta se empapa así de un tono onírico que depende del sustrato líquido del que emergen constantemente estas *ondinas*, chorreando el material de los sueños o bien de las pesadillas que, al fin y al cabo son lo mismo. Un desborde de sensaciones y emociones que encuentra en ese suelo acuático su mejor soporte, donde la desmesura del espacio del parque, también da lugar al desarrollo del detalle minucioso.

El trabajo en la fuente supone una prueba de resistencia para las bailarinas: cuerpos en tensión continua, cuerpos que mantienen con dificultad el equilibrio, cuerpos receptáculo. Las bailarinas son miembros de una especie acuática que luego de entregarse a un juego con su medio, emergen de la fuente con la solemnidad de un ritual iniciático, trepando por los bordes de la pileta que las lleva hasta ese espacio habitado por la vida urbana, metamorfoseándose en seres urbanos. Y este cambio lo cumplen esculpiendo signos corporales como si fueran seres que comunican entre sí y con los otros seres que les rodean, por medio del vocabulario que elaboran con sus propios desplazamientos, se desparraman por el contorno de la fuente y saludan al acontecer de

la ciudad. Entonces, la fuente deja de ser un ornamento del paisaje y se transforma por la presencia de las ninfas acuáticas en lugar donde comienza la vida, el útero de la madre natura desde donde se invoca a las deidades estelares: albergue donde el ser elegido recibirá las dotes que le permitan portar el signo de vida, de reconciliación con el mundo.

Inmersas en esta alberca desbordada de ritmo y destellos cristalinos, estas criaturas se mueven persuadidas de que llegarán a ser ellas mismas los cuerpos por los cuales manará la vida y la luz, y se entregan a esta danza en la que se reinventa el espacio en el que se desarrolla. La coreógrafa busca que el espectador asuma el relato escénico, que vibre ante el juego térmico e ingravido de las bailarinas, que su propio cuerpo responda instintivamente a los estímulos que se le presentan. Ya después recreará la anécdota y el sentido, pero lo que salta primero a la vista es la relación empática entre ellas y el espectador, que se siente tentado a sumergirse también en el agua. Recorrer el parque, no es necesario, pues ya el hecho de estar ahí genera una relación con la cotidianidad del lugar que gira en torno a la fuente.

Por ahí andan Rutina y Cotidiana, trata de evadir toda proposición anecdótica. Antes que a la reflexión, el trabajo en la fuente apela de manera directa a la sensación que transmite el agua en el espectador, evade todo movimiento gratuito o la violencia pseudo expresionista o la coreografía estudiada que solo busca impactar. Más que diseñar una coreografía para realizar en la fuente, estas mujeres prefirieron emprender una serie de expediciones al centro de sus propios sueños y sensaciones y, con la ayuda del agua, estructurar un discurso dancístico dúctil y sensitivo. De esta manera, en el camino de la exploración fueron buscando vínculos con la sensación de los espectadores. Sin embargo, paradójicamente, en esto radica parte de la debilidad de esta obra, al no desarrollarse completamente en el agua y pretender explorar ciertos comportamientos de los visitantes del parque, que, aparte de tornarse desalentadoramente obvios, rompen con el hilo conductor que ofrece el elemento líquido, perdiendo parte del encanto y la concentración con la imagen natural y la poética que sustenta.

Las bailarinas se dedican gran parte de la obra a un “juego” que trastoca lo permitido y la ilusión de realidad del espacio, como cuando los niños o los indigentes que deambulan por el parque logran evadir la mirada de los vigilantes y se lanzan dichosos a las piletas para refrescarse en los días calurosos y armar tremendo barullo. Gracias a estas imágenes y a pesar de no vincular del todo la realidad el parque, el juego con el agua y los recorridos por las dos piletas, se bastan así mismos para justificar el tema de esta danza “empapada” o “acuática”. Las figuras que se desenvuelven ante los ojos del espectador pertenecen a un mundo lacustre, no porque realicen movimientos de natación, sino por la cualidad líquida y densa que logran transmitir. El tiempo que determina sus desplazamientos es el del agua, el de los chorros, que se activan y desactivan cada tantos minutos a distintas velocidades y con fuerza variada, aconteciendo en ese ceremonial lacustre una zambullida en las aguas opalinas del inconsciente.



Ilustración 147- “Por ahí andan Rutina y Cotidiana”. Archivo Ingrid Sierra.

9.2. “LOS SUEÑOS DE LA PIEDRA”

Calle Real (1999), la propuesta de Charles Vodoz, acompaña las posibilidades dancísticas de cada bailarín que participa de la coreografía para entregar una producción muy homogénea encaminada a elaborar la obsesiva danza donde las parejas desarrollan un cortejo alrededor de los bolardos. Haciendo uso de este objeto minimalista, las parejas vestidas con overoles rojos y amarillos y cascos del mismo color, se atraen, se repelen, se buscan, se acarician o se violentan en una ceremonia donde el amor y lo absurdo de la vida cotidiana son el ingrediente esencial de la puesta en escena.

Personajes urbanos que habitan un andén donde acontecen actos que transitan entre lo rutinario, lo trascendental y lo absurdo. La danza contrasta con los objetos de cemento sobre los que se sustenta, porque en cierto modo representa el deseo permanente de trascender y doblegar el hermetismo de las esculturas minimalistas. Los bailarines danzan impulsados por esa necesidad de libertad y armonía que fascina la sensibilidad humana. Sus desplazamientos, trazados como módulos, que repiten en serie, ostentando esa gracia que proviene de una línea estética muy identificada con las pulsiones urbanas de una ciudad contemporánea; una danza que, al mismo tiempo, aspira a conformar un lenguaje que usa el cuerpo como jeroglífico que se transforma de manera continua. La ejecución del movimiento implica una exigencia técnica que, en ocasiones, rebasa las posibilidades del conjunto de bailarines, dueños de muy dispares capacidades, y aún así la obra gravita, seductora, sobre la retina de quien la contempla. Aquí, surge una debilidad en la puesta en el espacio, pues, aparte de que la coreografía fue compuesta casi en su totalidad en un recinto cerrado, cae en momentos de monotonía donde el espacio se vuelve simplemente un fondo para las figuras pre-diseñadas del movimiento.



Ilustración 148- “Calle Real”. Archivo Charles Vodoz.

Una línea anecdótica básica: el encuentro y la ruptura amorosa con sus respectivos signos de pasión y de violencia que forman parte de las relaciones de la vida urbana. En esta propuesta dancística se plantea la dicotomía entre unas convenciones sociales – artificiales, forzadas, pero llenas de conflictos – y los espacios de contacto y erotismo íntimo donde el ser humano recupera su pureza primigenia, planteándose todo el tiempo un recurso coreográfico preferente: el dueto: un perseguido y un perseguidor, un enamorado y un objeto del amor, un seducido y un seductor, una víctima y un victimario, un apasionado y otro indiferente, un activo y un pasivo, un pretendiente y un rechazado, un ciego y un cegador. Dos parejas que conducen a un solo propósito: un díptico especular en el que el ser se cuestiona sobre su duplicidad. Descubrimiento, azoro, lucha y reconciliación se suceden en las evoluciones de estos duetos simétricos.

Por su parte, el vestuario que empareja lo austero con una clara vocación de identidad social: overoles de dril y cascos, rojos y amarillos (ropa del trabajador de obras públicas del Distrito) identifica quizá a los oprimidos de este mundo; o bien al hombre y la mujer en abstracto; ese ser que lucha a diario por la supervivencia y por el placer, que pretende seducir a la ciudad y escabullirse de la muerte, del desempleo, de la inseguridad que

campea en cada esquina de la metrópoli. En los overoles se percibe cierta alusión al trabajo duro como una manera de enfrentar la piedra y el cemento, para esculpirlos y extraerles las figuras de ensoñación que se ocultan bajo su apariencia minimalista.



Ilustración 149- Jugando con un bolardo

Un sello muy particular en la obra de los bolardos, como en todos los trabajos de Vodoz, es la tendencia a otorgar un papel preponderante a la coreografía, a los diseños corporales y a los movimientos técnicamente complejos. Las acciones coreográficas otorgan al movimiento estudiado y técnico del cuerpo el principal papel, incorporando una y otra vez saltos, acrobacias, grandes extensiones, y fuertes contracciones en conjunto, donde no hay casi lugar para el reposo. Los bailarines se mueven de una forma constante, no se conceden tregua. Solo se detienen en el conjunto estatuario con el que remarcen finales o momentos climáticos sobre los bolardos. Este es un segundo recurso de su danza, suspendiendo por breves segundos todo movimiento con la intención de lograr la carga expresiva máxima con el previsible impacto sobre el auditorio (estatuas como los bolardos). El dominio de estos movimientos refleja horas y horas de ensayo, de talento y vigor. Para estos bailarines, la conciencia de su instrumental corpóreo, en tanto vehículo que les conecta con el lugar, se constituye en un bien ostensible.

9.3. “LOS SUEÑOS DEL MÁS ALLÁ”

“*A Sol y Sombra*” (1997) es una danza sobre el dolor por la muerte, un recurso a la memoria que denuncia la violencia que hace parte de nuestra realidad cotidiana. Apelando a la memoria, *A sol y Sombra* se vuelca sobre la tragedia íntima de la muerte que se nos volvió indiferente, pero también al dolor, la soledad, la nostalgia y la esperanza. Eso que, ante los ojos ajenos, parece nimio pero que en el trayecto de unas biografías singulares, reconstruidas por los bailarines en un derroche gestual, a veces excesivo, adquiere el peso y la densidad que reviste a los acontecimientos en torno al hecho luctuoso capaces de trastocar la realidad. La actitud ritual en memoria de aquellos personajes desaparecidos por una violencia que no hace distinciones de edad, sexo, grupo social, genera toda una evocación del acontecimiento fúnebre con sus connotaciones entrañables.



Ilustración 150- “*A Sol y Sombra*”. Archivo Cesar Monroy.

La obra del cementerio delata ese sentimiento encontrado de atracción y temor que nos provoca la muerte, ya se exprese como un homenaje iracundo a las incontables víctimas de la violencia en nuestro país; ya mediante el homenaje lúdico a los personajes de nuestra mitología urbana; o bien, a través de la abierta recreación corporal del duelo. Las imágenes creadas por la danza, resultado de la conjunción entre la imagen arquitectónica del cementerio y las imágenes sociales que generan las prácticas urbanas en el marco ritual de la muerte, establecieron una activa comunicación con el espectador-actuante habitual del lugar. No obstante, hay que mencionar la dificultad para la lectura de algunos pasajes de la obra, debido a la multiplicidad de imágenes que hacían confusa la intención de intervenir el espacio, recargándose en ocasiones la atención en la forma y el gesto obvio, para relegar a un segundo plano la carga emotiva del lugar. Los desprevenidos transeúntes-ocupantes del lugar, fueron arrastrados por un trasegar de personajes “insólitos” que profanaban ese lugar “sagrado”, participando así de esa atmósfera onírica, unos a regañadientes, otros escandalizados y algunos divertidos, pero todos al cual más sorprendidos, sin poder dejar de contemplar lo que allí acontecía.

Las acciones coreográficas deshilan un ritual a los muertos, a los dioses y a los vivos, que se desarrolla en distintos momentos y recintos de la arquitectura del cementerio: en las tumbas, con la luz vibrátil de las velas que se enciende, invocando la protección de santos invisibles y con las flores que ofrecen sus aromas a los dioses, mientras el bailarín o la bailarina acusa una lentitud que induce a la catarsis o al misticismo religioso; en la pila de agua bendita, frente a la capilla, donde la bailarina sumerge su cabeza y la sacude, lanzando chorros de agua, en una actitud desesperada por exorcizar los demonios de la violencia; otra bailarina, atravesada en uno de los corredores, se contorsiona con una mueca fija que, a veces, se antoja exagerada; son las esculturas vivas que danzan con las esculturas de mármol, esculturas nombradas porque corresponden a personas concretas. Mientras tanto, los testigos, quienes poco a poco se acercan, unos menos convencidos que otros, para seguir de cerca este suceso poco usual, reaccionando de distinta manera: unos expectantes, otros molestos, otros burlones...



Ilustración 151- Bailarina en meditación. Cementerio Central 2009.

El sentimiento flota de una manera tan evidente en los gestos de estos personajes incrustados repentinamente en la arquitectura fúnebre, que a pesar de la construcción del trazo coreográfica a veces sucumben a un expresionismo exagerado. No sucede en toda la puesta en escena, gracias a la correspondencia que se logra establecer entre el movimiento y el clima afectivo del cementerio. Incluso, en algunos pasajes de la obra, el luto del alma alcanza un nivel poético que conmueve. Y claro está, el atuendo de obreros, la resonante y evocadora presencia de los versos de García Márquez, y la música que impregnan de ironía la estructura de éste cuento triste y sin moraleja. Cuerpos en tensión continua, cuerpos dolientes, cuerpos receptáculo de la desesperación y la angustia y el desgarramiento y la muerte, cuerpos en adiós constante, enlutados. Cuerpos que habitan este espacio en la búsqueda de una estética del dolor, inscrita en el expresionismo. Cuadros que construyen esa arena de lucha emocional. Sin embargo, hacia el final el tono sostenido termina por saturar, un regodeo excesivo en las imágenes de dolor, que se convierten en un fin autónomo, desatendiendo los otros llamados del entorno arquitectónico, hasta caer en la obiedad, donde el trasfondo se opaca, se evapora, haciendo pesada en varios momentos la puesta en escena.

A éste cuadro surrealista contribuye, en primer término, la escenografía de las tumbas, las estatuas, los nichos, la capilla, la pila de agua, configurando la ciudad de la nostalgia por cuyas calles se mueven como zombis los bailarines-actores. Un segundo elemento que refuerza con delicadeza la innovación a la memoria y al ritual funerario, lo aporta la música instrumentada de viento y de percusión, cuyas melodías se desplazan por entre las tumbas, que parecen fluir con los versos literarios extendiendo en el espacio una red sonora de iridiscencias. De todas maneras, el reiterativo recurso al gesto facial y al dramatismo de las actitudes, que si bien tiende a veces a anular la danza, le concede un sello específico a este trabajo muy adecuado a la atmosfera y la carga simbólica del cementerio. Sobre esta suma de medios expresivos sobrevuelan esos hombres y mujeres que, enfundados en opacos overoles de obrero, asaltan el espacio imaginario de la memoria. El dolor del alma se tiñe con éste atavío burdo, conformando otra paradoja.



Ilustración 152- "A Sol y Sombra". Imagen de archivo, cortesía Cesar Monroy.

El tiempo de la muerte que exagera, mediante la reiteración acumulativa (la mujer en una pila bendita que repite la acción de lanzarse agua al rostro), las autistas relaciones que se generan entre los seres humanos en medio de una muerte producida que se volvió el pan de cada día. Todo en medio de ésta atmósfera surrealista de las tumbas y las

estatuas de mármol y que se acentúa por la opacidad de los overoles que portan los bailarines como única vestimenta. La obra oscila así entre la abstracción, el surrealismo y un cierto impresionismo anecdótico. Las acciones coreográficas, a diferencia de las de la fuente o los bolardos, transitan por distintos espacios del lugar o surgen repentinamente de ciertos puntos, llevando al espectador a moverse con ellas y buscar entre sus vericuetos el recuerdo y la presencia de los seres desaparecidos. Los recorridos de los bailarines por entre las tumbas y esculturas crean espacios habitables en los que entra y sale el espectador y se instala en cualquiera de sus rincones para atestiguar la sensación de espacios ya vividos. Lo que acontece en el cementerio le atañe de manera íntima y personal, ya sea para despertar su curiosidad, incomodarlo, escandalizarlo o impactarlo con imágenes. De una u otra manera estos personajes que actúan como zombis mueven sus fibras íntimas y le llevan a pensar un momento en esa violencia a la que ya se ha acostumbrado. Así, pues, tales invenciones “danzo-teatrales” representan, más que un espectáculo para consumir o degustar, un acto que induce a reflexionar sobre las propias emociones y sobre la realidad del país.

Desde luego, la puesta en escena no es una propuesta didáctica – ni siquiera se le puede catalogar como una coreografía en el sentido convencional – ya que Karla Flórez se limita a abordar, más bien, una serie de imágenes sobre la compasión, el dolor, la nostalgia, el resentimiento. El tratamiento del Movimiento y del Espacio privilegia, como es de esperarse, las metáforas visuales y dinámicas relacionadas con lo fúnebre, como el medio más adecuado para describir el dolor, la rabia, el miedo y la nostalgia que hacen parte de una realidad violenta. De igual manera, al evocar personajes asesinados o convertidos en “santos”, se acude a un imaginario de creencias y prácticas relacionadas con la muerte, pero también a la impunidad que campea ante el crimen, bajo la mirada cómplice o indiferente de los estratos detentadores del poder económico y político. A Sol y Sombra, tiene la particularidad de ser una obra que denuncia, a su manera, la indulgencia nuestra ante el drama íntimo que sumerge en el dolor y el resentimiento a miles de familias en el país.

TERCERA PARTE
EL FINAL DEL VIAJE CORPORAL POR LA CIUDAD
ÚLTIMAS REFLEXIONES



Ilustración 153- Conclusión de la obra "Aerovía"

A la transgresión del espacio arquitectónico que realiza la danza, corresponde una transgresión de los manejos convencionales en las técnicas y elementos interpretativos de la acción artística como el cuerpo del bailarín, el movimiento en el espacio, el tiempo de la danza y el lugar de la coreografía: “Pensé que debía moverseles el piso a los bailarines, cambiarles la película, es decir que no fuera el espacio ni el concepto manejado por ellos, en el que la improvisación o la técnica asimilada es el soporte, sino que tuvieran que recurrir más a ellos mismos y a sus recursos como creadores para repensar la técnica adquirida y ponerla al servicio de un espacio insólito, y que no se diera la posibilidad de aquello que ve en la mayoría de los grupos: que repiten sus lenguajes en todas las propuestas”.

La idea de lo insólito plantea, así, una ruptura al sacar la danza de los escenarios y al motivar tanto al bailarín como al espectador hacia una nueva manera de observar y sentir la arquitectura, de relacionarse con ese otro espacio, antes invisible para el proyecto coreográfico, abriendo a los artistas múltiples posibilidades con las cuales transgredir las fronteras de la percepción espacial, brindando nuevos enfoques que apuntan hacia una resignificación que a su vez genera cambios en el quehacer.¹⁴⁰

¹⁴⁰ CASTILLO, Leyla. Op., cit., p. 104.

EL FINAL DEL VIAJE CORPORAL POR LA CIUDAD

Estas conclusiones en torno a la búsqueda de elementos objetivos y subjetivos en la experiencia excepcional de las acciones coreográficas en el espacio público, surgidas del viaje corporal por la ciudad a través de la danza en una fuente, una acera y un cementerio, no son respuestas a problemas que desbordan las posibilidades del presente trabajo, sino que deben asumirse, más bien, en la línea de generar inquietudes que motiven futuros esfuerzos investigativos, reflexivos y críticos sobre el complejo y heterogéneo campo de la danza y su presencia en la ciudad. Para ello, se presenta distribuidas en dos capítulos, a saber: **“Danza, Arquitectura y Ciudad”** y **“La ciudad como escenario y experiencia para la danza”**, que plantean la mirada general de la ciudad que propone, o puede proponer, la danza.



**Ilustración 154- Coreografía para puente peatonal.
Festival Internacional de Ciudades Que Danzan. Barcelona 1994.**

10. DANZA, ARQUITECTURA Y CIUDAD

“Es terrible, pero vivimos en una ciudad que no reconocemos: muchas veces vamos por la Séptima y observamos una riqueza arquitectónica, unas construcciones de las que no sabemos el por qué ni nada. Entonces, Insólito es en primera instancia un reconocimiento a la ciudad, a su arquitectura”.

Cesar Monrroy
(Fundador del Festival en Bogotá)

Danza, Arquitectura y Ciudad, una relación poco estudiada, que para algunos no pasa de ser un espectáculo más, mientras que otros piensan que es un irrespeto con los lugares o con la danza misma, o hay quienes ven en ella la posibilidad de reinventarse el espacio público y una oportunidad para acercar la danza a nuevos espectadores. Pero, para la mayoría de los transeúntes es la posibilidad de ver por primera vez danza contemporánea y sin ningún costo. Lo cierto es que los coreógrafos y bailarines hacen presencia en sitios cotidianos donde establecen un diálogo directo del cuerpo con los recintos donde fluye la vida urbana para hacer surgir allí **la ciudad danzada**:

*“Es, desde el reconocimiento de la estrecha relación que establece el ciudadano con los espacios públicos que habita, que la danza propone una nueva construcción de la ciudad. Esa construcción no es la suma habitual de ladrillos y cemento, sino que está hecha de cuerpos en movimiento, como una arquitectura viviente que emerge de la ciudad cotidiana y que como imagen especular devuelve al habitante, transformados en fantasía, los usos, las historias, los sueños y los ritmos de aquellos lugares que le pertenecen. La danza de una ciudad y una ciudad para la danza”.*¹⁴¹

Danzar para una fuente en un parque, los bolardos en una acera, y las tumbas y mausoleos de un cementerio es fundamentalmente un reconocimiento al espacio público y su arquitectura. En el espacio público el cuerpo danzante se relaciona con los objetos, los abre para dialogar con ellos y provoca su función significativa y simbólica, propiciando una experiencia sensible de la arquitectura que, por otro lado, depende de las distintas concepciones y usos del espacio que se manejan en cada grupo social, lugar y momento, afectando las formas y los contenidos simbólicos sobre los que se desarrolla la danza. Aunque, como lo expresa Cesar Monrroy, creador del Festival Insólito en Bogotá, se pretende que este reconocimiento arquitectónico se conjugue con

¹⁴¹ Ibid., p. 103

la danza para ser utilizado como elemento estético escenográfico,¹⁴² de lo que se trata en esencia es de apropiarse una experiencia sensible del lugar, donde los bailarines erigen, temporalmente unos espacios móviles con sus cuerpos grávidos e ingravidos, fantasmales y reales, calculadores y juguetones que convocan allí al transeúnte a compartir y disfrutar juntos *“la ciudad danzada”*.

Bachelard afirma que la arquitectura se lee y se hace hablar por medio de la imaginación poética, nombrando la casa como un lugar de rincones, estancias y objetos que albergan intimidades y ensueños y que cobran vida en el poema, más allá de los límites de la geometría. Lo mismo se puede aplicar para el bailarín en el espacio público, donde actúa como un poeta de la casa en un recorrido por esos *“espacios ensalzados”* en los que se conjugan los valores funcionales con los valores imaginados y que *“despliega”* con su cuerpo y su imaginación.¹⁴³ La arquitectura de la fuente, los bolardos y el cementerio, adquieren vida propia por los proyectos motrices del bailarín que convierten cada uno de estos sitios, ocultos bajo el manto de la rutina, en *“el espacio habitado que trasciende el espacio geométrico.”*¹⁴⁴ Dentro de la fuente, con los bolardos y entre las tumbas, los bailarines renombran el objeto arquitectónico como la casa de la danza donde se regocijan los cuerpos que lo habitan y la sueñan, recomponiendo imágenes que suscitan representaciones significativas a través de sus movimientos, y de este modo dar nuevo sentido y vitalidad al espacio que se ha vuelto pura funcionalidad y rutina.

Para la experiencia danzada del espacio público es esencial lo que vive y se siente el cuerpo al desplazarse por el lugar, donde el bailarín es ese *cuerpo fenoménico* del que nos habla Merleau-Ponty, cuyos movimientos, trazados corporales, ritmos, esfuerzos y emociones, dependen, en mayor o menor grado, de la calidad e intensidad de la percepción de un mundo cotidiano; llegando a decidir la coreografía misma o, por lo menos, a requerir un dramático ajuste de los movimientos al lugar. A su vez, el espacio reacciona a las ideas del coreógrafo y a la presencia del bailarín, adquiriendo un sentido

¹⁴² Ibid., p. 106

¹⁴³ BACHELARD, Gastón. *La Poética del Espacio*, Op., cit., p. 29

¹⁴⁴ Ibid., p. 79

diferente, y cambiando a medida que el cuerpo danzante lo traspasa. Por su parte, el espectador participa también con su personal percepción espacial, que depende de su criterio y de la posición en que se halla en el momento de la danza, pues no es lo mismo si está acomodado en una silla del teatro, que si está en un espacio abierto, parado o sentado, o si tiene que desplazarse para seguir a los bailarines.



Ilustración 155- Danza en una plaza de mercado.

La puesta de la danza en una fuente, una acera, un cementerio depende tanto de la materialidad de la arquitectura como de otros aspectos relacionados con su vivencia y sus recuerdos: el contenido simbólico de sus imágenes, la connotación emotiva, la historia, el sentido, su uso. Es una experiencia excepcional, que también tiene que ver con las sucesivas posiciones que ocupan los bailarines, la ubicación del espectador a la hora de apreciar la coreografía, la iluminación, el ambiente y aquellos elementos escénicos que se usan en la representación. En el instante mismo en que se danza dentro o alrededor, encima, debajo, frente, detrás, estos objetos “ordinarios” revelan distintos planos, tonos e imágenes a la mirada, a las sensaciones del cuerpo y a la fantasía. Los bolardos, las piletas y las tumbas, junto con el contexto urbano que los rodea, se

convierten en materiales inspiradores para las acciones coreográficas que rompen con la construcción rígida, jugando con la imaginación para descubrir imágenes poéticas tras la apariencia ordinaria de las cosas: *“En cuanto se introduce un fulgor de conciencia en el gesto maquinal, en cuanto se hace fenomenología lustrando un mueble viejo, se siente nacer, bajo la dulce rutina doméstica, impresiones nuevas. La conciencia lo rejuvenece. Da a los actos familiares un valor de iniciación....”*¹⁴⁵ Desde entonces el detalle supera el panorama, una simple imagen, si es nueva, despliega todo un mundo, donde ese mundo es mudable, visto desde las mil ventanas de la imaginación.¹⁴⁶

10.1. DEL ESPACIO PÚBLICO AL ESPACIO DANZADO

El espacio público, la calle o la plaza, es objeto de un doble discurso: uno es el del diseño urbanístico y arquitectónico políticamente determinado, cuya voluntad es la de ofrecer **sentidos prácticos**, distribuyendo valores simbólicos para influenciar sobre las estructuras relacionales de los usuarios del espacio; mientras que, el otro es el discurso social urbano, de los usuarios, que dotan esos lugares de **sentidos distintos** de cómo moverse en esa trama propuesta por los diseñadores, administradores, planeadores y arquitectos, transformándolos con su acción social al impregnarlos con sus propias cualidades y atributos; y en donde, al lado de estas prácticas urbanas, aparecen los objetos y gestos artísticos para aportar su propia construcción de la ciudad.

Mucho más que un contenedor de actividades rutinarias, todo sitio urbano es un rico referente de sentidos dados por sus formas y características, junto con los ritmos, movimientos y circulaciones de las personas. Los comportamientos, los contactos y los gestos expresan la apropiación del espacio público por parte de sus habitantes, de los cuales hacen parte el bailarín y el coreógrafo, quienes, a su vez, hallan otras maneras de habitar la arquitectura. Al explorar un espacio público, el bailarín actúa como aquel *“habitante de la ciudad”*, que describiera Baudelaire en sus relatos urbanos: el paseante que utiliza lo trivial y lo *“destrivializa”*, descubriendo las *“curiosidades estéticas”* en

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 100

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 170

las cosas “*pasadas de moda*”, en los rincones, en los pasadizos y en las esquinas ignoradas, donde la inmensidad del espacio se expande, más allá de su geometría objetiva y de su funcionalidad. En ese instante la inmensidad acude al espectáculo del mundo que despliega la imaginación poética y trasciende una contemplación empalagosa de los espectáculos “arreglados” como grandiosos.

En general, los espacios urbanos, como un parque, un andén o un cementerio, implican sugestivos contactos visuales, auditivos, táctiles, gustativos, olfativos, cinéticos y emotivos entre las personas, y entre ellas y las características y cualidades de cada lugar; además, claro está, de una actitud de alerta y de prevención constante frente a los extraños. Son ámbitos de diversidad arquitectónica y humana que mezclan el paisaje y el cuerpo, lo planeado y lo accidental, la realidad y la imaginación, la vida y la muerte, que se manifiestan en las funciones y usos que reciben. Se constituyen así en espacios sensitivos que configuran una expresión territorial, temporal y simbólica de la cultura ciudadana, reuniendo formas de vida, ideologías, imaginarios, tradiciones e intercambios humanos que hacen parte del ambiente que se siente y se vive por los habitantes. La arquitectura y su habitar, que en conjunto estructuran la forma y el contenido de la ciudad, se convierten en una fuente inagotable de imágenes y sensaciones que enriquecen el terreno creativo y perceptivo de la danza.

Estas apropiaciones estéticas de la ciudad por el bailarín no se dan desde cualquier modalidad de danza, sino desde unas prácticas contemporáneas en las que el movimiento está concebido *en y para* un sitio específico, y donde el tema de la coreografía tiene relación con la forma y sentido del lugar. Las acciones coreográficas en espacios públicos se diferencian, por tanto, de todas esas otras manifestaciones de la danza espectáculo o danza concierto que se llevan a cabo en eventos festivos y que utilizan un espacio público como marco o fondo, sin involucrarlo o involucrarse con él. Además, porque esas otras formas “convencionales” están delimitadas a unos contextos historiográficos y culturales y a unos códigos precisos de representación del cuerpo y del espacio, lo que les impide esta multiplicidad y oscilación de experiencias con el lugar. Es en aquella danza que se atreve a confrontar las tipificaciones del movimiento

para difuminar los linderos del espacio-tiempo, donde se hace posible una real apropiación de la arquitectura y la ciudad. Al no disponer de unos pre-requisitos del movimiento ni contar con la seguridad del escenario teatral o del salón de clase, el bailarín se ve obligado a una constante exploración del cuerpo en el espacio, para hallar otros recursos semánticos con los cuales resignificar el lugar y la realidad urbana: cada obra en cada sitio específico proporciona, al mismo tiempo, su lenguaje y los criterios para comprenderlo, convirtiendo el paisaje urbano en un texto sobre el cual se construyen unos relatos corporales de la ciudad.

El término “acciones coreográficas” no define, por lo tanto, un género, sino una práctica abierta, un momento de experimentación del cuerpo con un espacio construido y un contexto urbano. Siendo la ciudad el reflejo continuo del movimiento mismo, este conjunto no puede ser considerado más que abierto y en transformación, como un cuerpo, como el cuerpo mismo. Seres humanos tienen aquí directamente que ver con el descubrimiento táctil y concreto del mundo y del espacio, cuya connotación arquitectónica procede ganando nueva y directa conciencia. El cuerpo que danza se relaciona e interfiere con el espacio urbano mismo, puede señalarlo, criticarlo o descubrirle otros usos. Las acciones coreográficas se refieren, entonces, a eventos y creaciones para unos sitios específicos, abiertos y no convencionales, que comprenden en su conjunto heterogéneo distintas experiencias de la danza, movimiento, paisaje urbano y espacio público.

Las apropiaciones que permiten esas coreografías en el espacio público como un parque, una fuente, una calle, una fachada, una azotea, un mobiliario, un cementerio, o cualquier sitio específico no concebido para bailar, son condicionadas tanto por la forma y sentido del espacio mismo, como por las intenciones del coreógrafo y la manera en que las transmite el bailarín al espectador, lo que determina el tipo de movimientos, gestos y acciones que allí se ponen, junto con la percepción y circunstancias del lugar. Los elementos técnicos, estéticos, simbólicos y expresivos que caracterizan la danza sufren transformaciones con respecto a unos códigos de representación, donde el bailarín debe adaptarse a la estructura del lugar, exponiéndose a lo incidental, a lo

imprevisible, a los cambios atmosféricos, e incluso a las “intrusiones” del *transeúnte-espectador* desprevenido, sorprendido, divertido o molesto. La coreografía puede ser preparada y ensayada, pero cada vez que acontece debe ajustarse a las circunstancias. Estas apropiaciones, son así transgresiones del uso proyectado y de la concepción planeada del espacio, así como de los formulismos del movimiento, otorgándoles nuevos significados.

Surge allí el reto de afrontar lo imprevisible, lo accidental, lo inusual, las inclemencias del clima, las miradas y reacciones desconcertadas de los transeúntes, los obstáculos, pero también las múltiples posibilidades que el espacio público ofrece a una danza que en nuestras ciudades actuales se ha mantenido preocupada de manera casi exclusiva por crear para el escenario convencional de la sala de teatro y para un espectador que debe esperar a contemplarla impasible, desde un solo ángulo, cómodamente ubicado en su silla. Lanzarse a hacer danza en la calle, sin otros límites que los del espacio mismo, implica para la mayoría de estos artistas una experiencia excepcional de la ciudad que les exige indagar y explorar otras maneras del movimiento que refleje no solo relación con la arquitectura sino su mirada de la realidad urbana. Por ejemplo, como sucedió con los muchos coreógrafos y bailarines participantes el Festival de danza en espacios públicos de Bogotá y que se atrevieron, por vez primera, a explorar el paisaje urbano de esta ciudad. Si bien es cierto, en muchos de estos casos apenas si se alcanzó a trasplantar una coreografía de un espacio cerrado a uno abierto, lo cierto es que en su conjunto las obras del Festival configuraron unas estrategias urbanas que enfrentarían a coreógrafos y bailarines a la tarea de indagar en lo más profundo de sus capacidades que, como intérpretes y creadores, debían encontrar para solucionar los desafíos que la ciudad abierta les planteaba; una manera de vivir directamente y con imaginación la vida urbana, develando la poética de sus espacios cotidianos en este viaje corporal por la ciudad.

Las acciones coreográficas propician una ruptura con los convencionalismos sociales y culturales en el movimiento y uso del espacio urbano, llamando la atención del transeúnte y tomándole por sorpresa para que haga un alto en el camino y participe de

esa experiencia excepcional que le invita a ver con ojos distintos la ciudad. Al mismo tiempo, propone una reflexión sobre las bases mismas de la práctica artística y del área de peligro que ella bordea de manera constante. Se trata de no perder el sentido del riesgo y de la aventura, para dedicarse a un perpetuo indagar, probar, y hasta fallar y comenzar de nuevo. La posibilidad de sentir por dentro la elaboración misma de la danza, las pulsaciones de su temor y sus dudas, la posibilidad siempre real y presente del caos y el error, como en las competencias deportivas de alto riesgo, se amplían con lo inesperado de la ciudad. Se trata, en definitiva, de luchar contra la rutina y el hábito, contra la idea de la obra acabada y redonda, para proponer una aventura placentera y expectante, una obra vital y abierta en la cual la emoción y la sorpresa sostengan de un modo constante la atención del espectador y lo inviten a intimar con el lugar.

Las reacciones del espectador ante estas acciones coreográficas van de lo positivo a lo negativo, pasando por la sorpresa e, incluso, la indiferencia, que inciden en la interpretación del bailarín y, en cierta medida la desenvoltura o la tensión con que éste desarrolle sus acciones en el lugar. En estos “espacios incidentales” que construye la danza, surge una experiencia compartida que se enriquece con nuevos acontecimientos y significados que le asignan la triada perceptiva coreógrafo-bailarín-espectador. Se da aquí un acto sensible provocado por el cuerpo moviéndose o por hallarse en presencia del movimiento, y que involucra a los tres en una interacción con el lugar:

*“En los espacios escénicos no convencionales, como la calle, el parque o la terraza, la relación obra-espectador entra en otras dinámicas perceptivas. Al no existir localidades ni una jerarquía espacial, el espectador puede permanecer de pie, sentarse o desplazarse. Sumado a esto, si lo que sucede en el espectáculo no se presenta de la manera convencional (con las particularidades que ofrece una sala de teatro), sino que se plantea una nueva propuesta escénica, como por ejemplo las de Merce Cunningham y Trisha Brown, es evidente que la apreciación del espectador con referencia al espacio será igualmente irreverente y subversiva”.*¹⁴⁷

En términos generales, se incentiva en los artistas la creación de propuestas originales

¹⁴⁷ Rincón, Emilsen. “EL ESPACIO DANZADO: Análisis de la utilización del espacio a partir del trabajo de ciertos bailarines y coreógrafos de danza moderna, posmoderna y contemporánea”. En: *Pensar la Danza, Premio Ensayos de Danza 2005*. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2006. p. 94

que marcan un recorrido por la ciudad y su arquitectura, en un diálogo del cuerpo en movimiento con la realidad urbana. Creaciones que rescatan la comunicación mediante acciones básicas entre el artista y su receptor más directo, el peatón: el individuo que se encuentra repentinamente el acontecimiento, aquél que puede reaccionar ante la propuesta como su parecer más inmediato le dicte, sin necesidad de responder a un cliché social de ningún tipo. Ello implica un compromiso aún mayor del coreógrafo y el bailarín para saber cómo llegarle al público en sus propios espacios y sin agredirlos:

“Contemplar un espectáculo o una acción estética que ocurre en la calle, en el espacio público, conlleva un sentido de respeto, implica tolerar lo que está ocurriendo, siempre y cuando eso no viole el derecho de las otras personas. Por ejemplo, si tengo que transitar por un andén o un puente, pero está ocupado por los artistas y no tengo otra opción que bajar a la avenida, a la carretera, estaré ante una agresión, y naturalmente el espectáculo no va ser de mi gusto; o si, por ejemplo, el artista, o el llamado “artista”, se está burlando de mí en el lugar por donde debo transitar, estoy enfrentando una agresión a mí, a mi apariencia, a lo que soy”. (Cesar Monroy)¹⁴⁸

En la fuente, la acera y el cementerio, la danza demarca su propio territorio, donde se pone de manifiesto la doble condición humana de la que hablan Merleau-Ponty, Bachelard y Valery: la del espíritu-encarnado ligado al mundo de las cosas y al mundo de los sueños, en estos espacios danzados de “Por ahí andan Rutina y Cotidiana”, “Calle Real” y “A Sol y Sombra”, donde conviven cuerpos-poema (danzantes) y cuerpos-rutina (transeúntes), materia y ensoñación, arte y vida, para festejar con un convite en el que se mezclan agua, piedra, cemento, sol, viento, lluvia, memoria, tránsito, velocidad, sensualidad, contactos, guiños, sonrisas, amor, miedo, inseguridad, angustia, desplegando la imaginación del habitante sensible en una experiencia sentida de un mundo cotidiano. Cada bailarín proyecta el objeto arquitectónico en imágenes-reacciones, legibles en sus movimientos y convertidas en vivencias personales que transmite a las personas que le observan moverse. El mayor merito de estas acciones coreográficas, quizá sea el poder reconciliar, por un momento, al bailarín y al transeúnte con el espacio público, proponiendo un diálogo entre la danza, la arquitectura y la ciudad. Es la danza para la ciudad y la ciudad para la danza, en donde esos cuerpos

¹⁴⁸ CASTILLO LEYLA. “Insólito. Festival de danza contemporánea en espacio público. Op. Cit., p. 107

inquietos se vuelcan a la calle y atraen con sus variados movimientos la mirada del transeúnte, conformando una experiencia excepcional. Como lo manifestó uno de los participantes del Festival Insólito en Bogotá, *La PERFORMANCE en estado puro*: “*los HECHOS INSÓLITOS con los que irrumpiremos en la vida cotidiana*”. No se trata de mostrar “bellas” piezas coreográficas en las que se utiliza como telón de fondo la ciudad, sino de proponer un diálogo inusual entre la danza, la arquitectura y la ciudad, y más allá, insinuar una reflexión sobre el papel de la danza en la vida urbana, recuperando los espacios urbanos con sus formas y sentidos para el transeúnte y para el artista:

“Un Festival debe estar plagado de MENSAJES, y el nuestro no es menos, por lo que este es uno de los puntos que más cuidamos... No creemos en el todo vale, ni en el decir por decir, y no se trata de hacer por hacer, sino en saber qué hacer. Insólito apostó por un Arte lleno de pequeños y grandes mensajes, de diferentes tendencias, arriesgado en sus propuestas: Clásico, efectista, provocador... Creemos en la VARIEDAD de estilos y Géneros, porque enseñan al público a ser espectadores y críticos, y a sus artistas a ser CONTEMPORÁNEOS.”¹⁴⁹



Ilustración 156- "El hombre zanahoria, el hombre papa", coreografía Gustavo Llano. Galería plaza de mercado La Concordia. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, Bogotá 1997. Imagen de archivo, cortesía Cesar Monroy

¹⁴⁹ CASTILLO, Leyla. Op. Cit., p. 120.

10.2. CUERPOS, ESPACIOS, TIEMPOS Y ENERGÍAS DEL DEVENIR COTIDIANO

En un espacio público se congregan múltiples y diversos cuerpos cotidianos que dibujan sus propias *coreografías*, mediante sus recorridos, posiciones y trayectos. Estos trazos son marcas vividas y ecos de sus andares, actividades, sentimientos y relaciones que imprimen su huella a la arquitectura, depositando en ella sus recuerdos, sus sueños, sus miedos y sus deseos. Sobre estas *coreografías cotidianas* los bailarines insertan sus *coreografías especializadas*, estableciendo con los transeúntes un cuerpo a cuerpo que se traduce en diseños simétricos y asimétricos, en gestos, en el estilo de movimiento y en el atuendo que adoptan. Las acciones coreográficas dentro de la fuente del Parque, alrededor de los bolardos en la Acera o entre las tumbas y mausoleos del Cementerio, muestran este proceso de transformación del cuerpo, el espacio, el tiempo y la energía, en un interjuego constante entre el movimiento danzado y el movimiento cotidiano que prima en cada lugar de la ciudad. Una parte del repertorio de acciones, gestos y comportamientos de las prácticas urbanas más recurrentes en estos espacios públicos se aprovecha en las acciones coreográficas con diversos grados de intensidad y con diferentes intenciones, bien sea, siguiendo una partitura marcada por el coreógrafo para el lugar, como sucede con los bolardos, o manteniendo cierto grado de libertad para crear sus propias partituras, como en la fuente, o gozando de libertad total para explorar, como en el cementerio.

A partir de los comportamientos, gestos, poses, actitudes, recorridos, contactos, miradas, que constituyen el repertorio habitual del espacio público, el coreógrafo y sus bailarines seleccionan algunas actitudes corporales más recurrentes o más significativas del lugar, respondiendo, también a ciertos estímulos sensoriales y emotivos que afectan la sensación del cuerpo. El vestuario de toda danza es una extensión del cuerpo y un aspecto visual que complementa el tema de la coreografía, contribuyendo a la estructura y diseño de la representación, fundamentalmente como apoyo a la expresión corporal y la puesta en escena. Pero en estas acciones coreográficas el vestuario transforma y se transforma, y ya no es tanto un accesorio descriptivo como un componente donde se

plasma visualmente la intención propia del movimiento que el bailarín lleva a cabo en la representación, recalando o alterando unos sentidos urbanos. El vestuario es proyección del cuerpo representado por el bailarín, sustento para la temática de la coreografía y un juego visual que delata el uso y sentido que se le asigna a cada uno de estos lugares.

En cualquier espacio público, además del tiempo y el ritmo que fija la arquitectura, están los desplazamientos y el flujo de los peatones, los elementos visuales del paisaje, los sonidos, los automóviles y las actividades propias de la vida cotidiana, los cuales generan, a su turno, sus propios “patrones rítmicos”. De este escenario socio-espacio-temporal diverso, multifuncional e impredecible, las acciones coreográficas en el espacio público extractan muchos de los elementos temporales para su inspiración, tras un proceso de indagación y exploración en los ritmos de la arquitectura y del habitar propios de cada lugar, aprovechando estas manifestaciones del tiempo – naturales y adquiridas, espontáneas y convenidas – unas veces más conscientes, y otras menos, que enriquecen los momentos de comunicación bailarín-lugar-espectador, poniendo a dialogar la temporalidad de la danza con la temporalidad de la arquitectura y la ciudad.

Así mismo, en las tres obras analizadas es posible identificar diferencias en el manejo del tiempo objetivo, que parten de los cambios en la velocidad y duración de cada acción: se repiten movimientos con una determinada duración y se desarrolla una partitura que divide las acciones en frases con su tiempo medible. Paralelamente, cada una de estas obras traslada al espectador a un tiempo subjetivo, instaurando en el espacio público un estado excepcional, por medio del manejo de simultaneidades y contrastes, de momentos de tensión y relajación, de rapidez y lentitud, de ascenso y descenso, de levedad y pesadez que le imprimen variedad al tiempo objetivo; así como por el juego con la arquitectura, la atmósfera del lugar, el clima de las acciones, los recuerdos, las sensaciones y los afectos que produce una superposición de tiempos subjetivos. Esta combinación de tiempos objetivos y subjetivos se constituye en componente altamente persuasivo y potente en la relación del bailarín con el espacio público y con el espectador.

La energía como elemento físico y emotivo, que impulsa la actividad del cuerpo, regula la calidad del movimiento y como ingrediente expresivo de la danza, se encarga del intercambio progresivo y comunicativo entre los esfuerzos de los bailarines en las acciones coreográficas y el flujo energético de la vida urbana en un espacio público. Es una especie de puente invisible que conecta y a través del cual circulan las sensaciones físicas y las emociones del bailarín y del espectador, y los estímulos visuales, táctiles, cinéticos y ambientales del lugar. En las acciones coreográficas de la fuente, los bolardos y el cementerio, hay una distinción en el manejo de los aspectos físicos y emotivos de la energía, colocándose el acento en unos esfuerzos y calidades del movimiento y en unas cargas energéticas del lugar. La calidad e intención que adoptan los movimientos de la danza por el efecto físico y emotivo de la energía, surge en un espacio público, un parque, una calle o un cementerio para contrastar, complementar, interrumpir o desviar el flujo de energía de la vida urbana.

Puede que los bailarines realicen unas acciones que se alejen de lo que, comúnmente, se aprecia como danza y se acerquen más a las actividades cotidianas: zambullirse en el agua, caminar, sentarse, orar, leer el periódico, pero, en todo caso, hay siempre una diferencia captable por el transeúnte y que depende de ese hálito, acento o calidad energética que le imprime a sus acciones, sacándolas del contexto social y urbano en que se llevan a cabo. Los cuerpos danzantes van conduciendo por estos lugares un flujo de energía que se proyecta sobre los cuerpos, sobre el piso, en los muros, en las cosas y se transmiten al espectador por causa de una empatía cinética. Las resonancias energéticas desplegadas en el espacio y que llegan al espectador son al mismo tiempo afectadas por su personal energía, participando así de un intercambio cinético-emotivo que hace que la percepción y la recepción de la obra se constituyan no solo en acto visual, sino en acto colectivo de construcción energética. Durante la realización de las acciones coreográficas para la fuente, los bolardos y el cementerio, se produce un flujo constante de estímulos físicos y emotivos que ponen en marcha las sensaciones, los recuerdos, los sueños, los deseos y los temores de los espectadores, haciéndoles partícipes de unos acontecimientos que no abordan directamente, pero que los atrae, los envuelve y los transporta en un estado excepcional. Hay un encuentro físico y

psicológico entre el bailarín y del espectador, que rehabilita la visión patogénica, el tacto, el olfato y la sinestesia, al mismo tiempo que los sueños, los deseos, los recuerdos y los temores.

Las acciones coreográficas en espacios públicos se constituyen así en una reflexión de lo Urbano desde el cuerpo, que apunta al desvelamiento de componentes mucho más profundos en la relación *danza, arquitectura y ciudad*, poniendo a dialogar el cuerpo, el espacio, el tiempo y la energía de la danza con la diversidad de posturas, gestos, formas, movimientos, dinámicas y ritmos con los que el transeúnte o peatón transforma la funcionalidad de sus sitios de paso y se apropia en su *andar* de lo urbano. Estas coreografías en tránsito se trazan sobre los *recorridos* físicos y simbólicos de un *territorio* que se halla cargado de sensaciones, percepciones, emociones, recuerdos, experiencias, imágenes que conforman esa *estética del caminante*, de la que hablaron en su momento Baudelaire, Benjamín o Michel De Certeau, cuando reflexionaron sobre las vivencias de la ciudad moderna. Una experiencia que nos dice mucho acerca de cómo vamos construyendo la ciudad con nuestros imaginarios, como la vivimos y socializamos en ella, con sus propios espacios, con el vecino, y que es determinante para reconocernos dentro del territorio como construcción sensorial y afectiva en el que se demarcan nuestras dinámicas culturales.

Moviéndose en medio de las re-apropiaciones corporales de los habitantes cotidianos, el coreógrafo y el bailarín se ubican en un sitio para destacar, señalar o contradecir unos imaginarios culturales que priman sobre los espacios de la ciudad, estableciendo así un diálogo más directo con el espectador, quien en ocasiones llega a ser parte integrante de las acciones coreográficas. La danza recupera aquellas manifestaciones corporales en la calle, que puede decirse, connotan sentidos estéticos y culturales fundamentales para la construcción y apropiación simbólicas del territorio. Surgidas de muchas de las apropiaciones tangibles e intangibles de los espacios de la ciudad que realizan los transeúntes y que se expresan en comportamientos que se salen de lo que comúnmente es aceptado, estas acciones son una manera de concebir el espacio público más allá del uso decorativo para los pasos ensayados del baile, y tratan de poner en evidencia el

papel del cuerpo como vehículo de procesos sociales, culturales, estéticos y colectivos en la ciudad.

Danzar y ver danzar es sentir los cuerpos, los espacios, los tiempos y las energías en el lugar, como también despertar a unas sensaciones propias y ajenas: *“Una obra es un juego de fuerzas, por consiguiente se le debe considerar al mismo tiempo en sus líneas y en sus tensiones, en sus impulsos y en sus pesos, con una mirada que ajuste las superficies y con un hombro que soporte los volúmenes (Atlas), en pocas palabras, con todo nuestro ser tonalizado”*.¹⁵⁰ Al transgredir la noción planificada del hecho arquitectónico y de la realidad urbana en un espacio público, la danza altera las prácticas cotidianas y los usos que les dan las personas, llegando incluso a incidir en la percepción del paisaje que tiene el habitante o el transeúnte, donde surge ese *lugar distinto* al de “todos los días”: el *espacio danzado* que congrega cuerpos hablantes y pensamientos danzantes, donde rondan tiempos y espacios del acontecer urbano.



Ilustración 157- Danza en un Balcón.

¹⁵⁰ GASTÓN, Bachelard. Ídem. P. 435.

La danza en el espacio público es un *acontecimiento* particular que transforma temporalmente el paisaje arquitectónico y el devenir urbano, a través de un *cuerpo fenoménico* que, con sus movimientos dotados de ritmos, dinámicas y gestos simbólicos, convierte la ciudad en un *lugar* de intimidad. En el tema del uso del espacio público, las *acciones coreográficas* atañen, directa o indirectamente, la relación que establecen los transeúntes con esos lugares cotidianos que sus cuerpos, actitudes y recorridos dotan de nuevos significados, trasgrediendo la planeación funcional de los mismos en sus prácticas cotidianas. Intervenir la ciudad mediante una acción danzada, conlleva una valoración simbólica de las interacciones corporales y culturales presentes en los procesos de producción, de recreación, de afecto, de ocupación, de tránsito y en otros usos que establece el habitante con el paisaje urbano y que conforman las marcas de su territorio material y mental:

*“El habitante de la ciudad se hace consciente de la necesidad de construirle identidad a su entorno cuando se apropia del mismo y una manera de llevar a cabo esa apropiación es a través de la manifestación artística, que le ayuda a recuperar su historia para construir un símbolo cultural y fomentar su propia imagen y autoestima, de manera que cuando actúa en público, fuera de su entorno, hace que la ciudad lo reconozca como expresión cultural”.*¹⁵¹

¹⁵¹ La Cultura: Entre el Fragmento y la Marginalidad – Diagnóstico sociocultural de Negativa”. Bogotá, Alcaldía Local de Engativá, Fondo de Desarrollo, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1999.

11. LA CIUDAD DANZADA

En una ciudad de gentes que deambulan por sus calles de día y de noche sin sentido de pertenencia, enajenados de sí mismos y de sus espacios, por la búsqueda de la supervivencia o por el afán de satisfacer las necesidades que el mercado les construye, en una ciudad desparramada entre el fragmento y la marginalidad, en una ciudad diseminada en kilómetros, los artistas, entre ellos los bailarines, deberían contribuir desde su presencia física, sus prácticas y sus discursos estéticos y corporales, a recuperar los espacios urbanos del consumo, la marginación y las relaciones de poder; ya que, como lo manifiesta el artista colombiano Gustavo Zalamea: *“los artistas no deberían solamente impugnar este ambiente ni limitarse a proponer consumos distintos al margen de las normas imperantes, sino intentar articular proyectos que contengan alguna incidencia sobre la configuración del futuro”*.¹⁵²

La *utopía* de recuperar la ciudad no es función exclusiva de arquitectos y urbanistas, sino también del artista que, al tener la oportunidad de transformar la realidad y al depender de la ciudad como su hábitat natural, el ecosistema del cual se alimenta su labor creativa, tiene la responsabilidad de contribuir a la construcción del tejido urbano a través de los medios a su disposición y de sus prácticas artísticas. Se requiere de un esfuerzo, más allá del exhibicionismo, por *“provocar y conformar las imágenes, la conciencia y la cultura de su comunidad”*. *“Aquellos que tienen la fuerza y la capacidad de crear, deben intentar, entre otras cosas, la Utopía”*. Desde esta misma perspectiva, la danza necesita salirse de la reproducción de modelos que refuerzan los consumos imperantes sobre el movimiento y el espacio, para indagar en la actividad configurante de los transeúntes con los lenguajes naturales que despliegan y sus relaciones como elementos vitales que incorporan a su memoria colectiva:

“Como bogotano, al mirar las condiciones de vida trazadas con la arquitectura de la ciudad, cambiando los hábitos de vivir holgadamente para reducirnos a espacios cada vez más pequeños y en donde la cantidad de información es tanta, en donde no hay tiempo para apreciar lo que tenemos, ciegos ante la conjugación de una

¹⁵² ZALAMEA, Gustavo. Publicado en el periódico *Ciudad Viva*. Bogotá, Octubre de 2005, No. 10. Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Páginas M IV – M V.

arquitectura colonial con la moderna, simbiosis bastante peculiar en América Latina, me propongo una nueva percepción de los espacios de la ciudad a través de la danza.” (Fernando Ovalle)¹⁵³

La experiencia excepcional de las acciones coreográficas en el espacio público se define, entonces, como la experiencia sensible y estética de la ciudad desde el cuerpo danzante que dialoga con el cuerpo urbano y el cuerpo del transeúnte, y que desde sus respectivas “posturas” y “comportamientos” cumplen la doble función de receptores y productores de los trazados y recorridos simbólicos que conforman la calle como lugar de sentidos. Ello implica un conocimiento y una reflexión sobre la ciudad desde el cuerpo, en medio del contraste y la tensión permanentes que generan la planeación urbanística, de un lado, y la singularidad de los fenómenos estéticos y sociales que rebasan en esa funcionalidad, del otro lado. Además, es una relación donde la danza se conecta con muchos de los planteamientos y cuestionamientos del arte urbano, o arte que se ocupa de la necesidad de reflexionar sobre esos otros lugares, códigos y formas de representación que contiene y configura la ciudad y sus imaginarios.

Hay en estas acciones coreográficas una apuesta por el significado y el papel del cuerpo en general, y de la danza en particular, para recuperar la relación del habitante, y del artista, con su ciudad, que implica reconocer el valor real que pueden tener estas acciones en el proceso de transformación de la calidad de vida en las ciudades y en el desarrollo de relaciones más armónicas entre el transeúnte, el artista y la urbe. Desde la acción estética del cuerpo sobre el entorno físico que se moldea por la *imaginación en movimiento*, es posible reconfigurar los escenarios simbólicos que caracterizan los espacios de la cotidianidad, explorando nuevas experiencias sensoriales y otros significados que, a su vez, hacen parte del entramado de redes, marcas y memorias que cohabitan con nosotros como sujetos de la cultura.

Finalmente, **la ciudad danzada** significa danzar la ciudad, esto es, transitar por comportamientos individuales y colectivos en los que se manifiestan unos imaginarios contruidos a medida que se recorre vívidamente un territorio. Es sobre todo, recuperar

¹⁵³ CASTILLO, Leyla. Insólito... Ibídem. P. 135.

esa experiencia del cuerpo con su entorno, que se revela en múltiples gestos, actitudes, comportamientos, recuerdos, sensaciones y emociones, con que los ciudadanos-bailarines dotan unos espacios de tránsito, con un estilo propio y hacen de ellos lugares sociales y no simples contenedores o vías. El cuerpo danzante abre intersticios en estos lugares para hacerse-y-hacer-consciente-de la ciudad, más allá de las imposiciones y negaciones con que la manipulación del consumo y el desecho de la vida contemporánea han conducido al habitante a una relación de indiferencia o incómoda rutina con su hábitat. Bogotá, como toda gran ciudad, con sus múltiples rostros, su arquitectura ecléctica, sus habitantes multiétnicos y pluriculturales, con sus problemas, pero también con sus sueños, es una ciudad viva, donde los bailarines, como artistas y como habitantes, construyen a punta de saltos, caídas, marchas y fugas en pasos binarios y ternarios, pero sobre todo con unos cuerpos rebosantes de sensaciones, imaginarios y memorias, **“La Ciudad Danzada”**.



Ilustración 158- “Sólo para tus ojos”, sala de lectura de una Biblioteca. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, Bogotá 1998.

*“La receptividad del coreógrafo, plasma en organizaciones móviles, plásticas, rítmicas y energéticas, las experiencias que brinda el lugar. El intérprete otorga vida perceptible y temporal a la obra del coreógrafo y transmite la emoción que le diera origen, a la vez que aporta su propia vivencia del espacio. El espectador no es factor pasivo sino que vuelve a sentir la conmoción de ánimo (**estado**) elaborada por el coreógrafo y revivida por el intérprete, para a su vez reinventarse la obra y aunque de manera menos activa, transmitir su sentir a ese espacio compartido con los demás espectadores y con el intérprete y el coreógrafo”.*

Patrice Pavis.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

BACHELARD, Gastón. *La Poética del Espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

_____. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Bogotá, Fondo de cultura Económica Ltda., 1993.

_____. *La tierra y los sueños de la voluntad*. México D.F., Fondo de Cultura Económica de México, 1994

CALVO Isaza, Oscar Iván. *El Cementerio Central: Bogotá, la Vida Urbana y la Muerte*. Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, Observatorio de Cultura Urbana, Instituto Distrital de Cultura y Turismo/ TM Editores, 1998.

CASTILLO, Leyla. “Insólito. Festival de Danza Contemporánea en espacio público”. En: *Memorias de Danza, Tomo I. Danza Urbana*. Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2005.

DALLAL, Alberto. *Cómo acercarse a la Danza*. México, Sección de Educación Pública. Gobierno del Estado de Querétaro/ Plaza y Valdés, 1988.

DE CERTEAU, Michel. *La Invención de lo Cotidiano*. México, Universidad Iberoamericana, A.C., 1996.

DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO DE PLANEACIÓN DISTRITAL. *Cartilla de Mobiliario Urbano*. Alcaldía Mayor de Bogotá D.C., s.f.

HUMPRHEY, Doris. *El arte de crear danzas*. Título original: *The Art of Making Dances*, traducción por L.M. Caprioli. Buenos Aires, EDITORIAL UNIVERSITARIA DE BUENOS AIRES en Argentina, 1965.

INSTITUTO DE DESARROLLO URBANO. *Bogotá y sus andenes. Guía para los ciudadanos del nuevo milenio*. Alcaldía Mayor de Bogotá D.C., s.f.

JARAMILLO Morales, Alejandra. *Bogotá Imaginada. Narraciones urbanas, cultura y política*. Bogotá, Alcaldía Mayor, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Observatorio de Cultura Urbana, 2003.

LABAN Rudolf. *Danza Educativa Moderna*. Título original: *Modern Educational Dance*. Publicado en inglés por Macdonald & Evans, 3ª edición, 1975, traducido al español por Amanda Ares Vida. España, Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1984.

_____. *Una Vida para la Danza*. Traducción Ana Margarita Mendizábal Lara. México D.F., Primera edición en Teoría y Práctica del Arte, Centro Documental de Investigación, Documentación e Investigación de la Danza, 2001.

MERLEAU PONTY, Marcel. *Fenomenología de la percepción*. Paris, Ediciones Guillimard, 1992.

_____ *La estructura del comportamiento*. Traducción de Enrique Alonso. Buenos Aires, Librería Hachette S.A., s.f.

MUNTAÑOLA Thornberg, Josep. *La arquitectura como lugar*. Bogotá, D.C., ALFA OMEGA S.A., 2001.

PAVIS, Patrice. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Título original: *L'analyse des spectacles*. Publicado en Francés, en 1996, por Editions Nathan, París. Traducción de Enrique Folch González. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2000.

PIZANO, Olga y otros. *Recuperación espacial de la Avenida Jiménez y el Parque Santander*. Centro de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de los Andes. Publicado por el Banco de la República, Bogotá., s.f.

RAVAGNAN, Luis M. *Merleau-Ponty*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina S.A., 1967.

SALDARRIAGA ROA, Alberto. *Arquitectura como experiencia: Espacio, Cuerpo y Sensibilidad*. Bogotá, Villegas Editores, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2002.

VALÉRY, Paul. *El Alma y La Danza. Eupalinos o El Arquitecto*. Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 1958.

_____ *Teoría, Poética y Estética*. Traducción de Carmen Santos. Madrid, Visor Distribuciones, S.A., 1990.

_____ *Piezas sobre Arte*. Traducción de José Luis Arántegui. Madrid, Visor Distribuciones S.A., 1999.

VARGAS Rincón, Emilsen. “El espacio danzado. Análisis de la utilización del espacio a partir del trabajo de ciertos bailarines y coreógrafos de danza moderna, posmoderna y contemporánea”. En: *Pensar la danza 2005*. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Gerencia de Danza, 2005.

ZULUAGA, Diana Patricia. “La experiencia del movimiento y de la danza”. En: *Pensar la danza 2005*. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Gerencia de Danza, 2005.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Editorial Gedisa, S.A., 2004.
- BLANCO, Paloma y otros. *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. España, Universidad de Salamanca, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Bogotá, El Áncora Editores, 1995.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamín y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, Edición en Español, Visor Dis., S.A., 1995.
- CALLE, Margarita. *Metáforas Urbanas: El artista y la ciudad*. Pereira, Alcaldía de Pereira, Instituto de Cultura de Pereira, 2003.
- DELGADO RUIZ, Manuel. *Ciudad líquida, ciudad interrumpida*. Medellín, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia, 1999.
- KUMINO, Laura. “Ritmo y Cuerpo: Como hicimos bailar las paredes del Palacio”, En: *La danza como expresión dinámica de la cultura* de Manuel Fernández Pellitero y Otros. Colección Estudio y Pedagogía III, Año 1999. Valladolid-España, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2000.
- GARCÍA MORENO, Beatriz. *La imagen de la Ciudad en las Artes y en los Medios*. Instituto de Investigaciones Estéticas. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá, 2000.
- GUERRA, Ramiro. *Apreciación de la Danza*. Maracaibo, Venezuela, Editorial de la Universidad de Zulia (EDILUZ), 1990.
- HERRERA YSLA, Nelson. “La Galería más grande del mundo”. En: *Catálogo de la IX Bienal de la Habana*, Cuba, 2006.
- PÉRGOLIS, Juan Carlos. *Estación Plaza de Bolívar. Una mirada desde la semiótica del deseo a la ciudad y su plaza*. Bogotá, Alcaldía Mayor, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2.000.
- _____ *Express. Arquitectura-literatura-ciudad*. Bogotá, Editorial Presencia Ltda., 1995.
- PINI, Ivonne. “El espacio público como escenario”. En: *Revista Textos de Arte*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, s.f.
- PRIMER COLOQUIO LATINOAMERICANO SOBRE ARTE NO-OBJETUAL, Documentos de conferencias en el Museo de Arte de Medellín, simultáneo a la “Bienal de Arte” en la misma ciudad en el año de 1981: “Teoría y práctica no-objetualista en

América Latina” de Juan Acha “La comunicación en las artes nuevas” de María Elena Ramos, Política, ideología y estética urbana de Oscar Olea Figueroa.

OSSONA, Paulina. *La Educación por la Danza: Enfoque metodológico*. Barcelona, Ediciones Paidós S.A., 1984.

SÁNCHEZ, José Antonio. *Isadora Duncan. El arte de la danza y otros escritos*. Madrid, Ediciones Akal, S.A. 2003.

SENNET, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1997.

SORLEY Walker, Kathrine. *La Danza y sus creadores. Coreógrafos en acción*. Traducción de Gerardo V. Huseby. Buenos Aires, Editorial Víctor LERU S.A., 1973.

VERON OSPINA, Alberto. *Walter Benjamín, pensador de la ciudad. Usos y recepciones en América Latina*. Pereira, Universidad Tecnológica de Pereira, Maestría en Comunicación Educativa, 2005.

VILLANUEVA, Erick. *La Danza Contemporánea un problema sin resolver*. México, S. Grupo Editorial Gaceta, S.A., 1995.

WIGMAN, Mary. *El Lenguaje de la Danza*. Traducción de Carlos Murias Vila. Barcelona, Ediciones del Aguazul, 2002.

ZACHARIE, Guillaume. “La experiencia del cuerpo: El papel del lenguaje contemporáneo en la cultura dancística colombiana”. En: *Pensar la danza*. Bogotá, Alcaldía Mayor, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004.