

PENSARSE LA DANZA

Henry Ibargüen Murillo¹

Obra: Danzas de amor y guerra /Coreografía: Heddy Maolem- Rafael Palacios/
Fotografía:Christopher Tew, En esta foto:Henry Ibargüen.



¹ Profesional en Deporte y Actividad Física, Escuela Nacional del Deporte. Mg. En educación & Especialista en Estudios Pedagógicos de la Universidad San Buenaventura-Cali. Profesor en danza y Miembro del Instituto de Investigación y Soluciones Biomecánicas en la Universidad Autónoma de Occidente.

Resumen

En este artículo se hace énfasis en tres elementos importantes para la creación coreográfica en la danza folclórica colombiana, los cuales han sido registrados en el diario pedagógico de un bailarín y un educador del movimiento corporal para la *Danza folclórica de proyección*.

El entrenamiento rítmico-corporal, el desarrollo del pensamiento coreográfico y la dramaturgia del movimiento corporal, son tres elementos que el autor ha considerado fundamentales en su método de enseñanza-aprendizaje, para re-significar la comprensión del cuerpo y sus posibilidades de movimiento en el campo de la danza folclórica de proyección.

Se expresan aquí ideas argumentadas desde la vivencia práctico-teórica de un sujeto que interpreta el lenguaje corporal desde lo étnico hacia la proyección contemporánea. Por lo tanto, el texto es pensado como apoyo didáctico-pedagógico para bailarines intérpretes y docentes en el campo de la danza.

Palabras claves:

Danza, Entrenamiento Rítmico-corporal, Pensamiento Coreográfico, Dramaturgia del Movimiento Corporal y Creación Coreográfica.

Abstract

In this article emphasizes three important elements in the Colombian folk dance choreographic creation. Which have been registered in the pedagogic Journal of a dancer and educator of the body movement to the folk dance of projection.

Then, become training, the development of choreographic thinking and the dramaturgy of body movement, in relation to the folk dance of projection, are three elements that the author has considered fundamental in his method of teaching and learning, for re-signified understanding of the body and its possibilities of movement.

Therefore, expressed ideas argued from the experience practical/theoretical a subject that interprets body language from ethnic to contemporary Imaging. Therefore, the text is thought as didactic/pedagogical for dancers, performers and teachers in the field of dance.

Key words:

Dance, training rhythm-body, choreographic thinking, dramaturgy of body movement and choreographic creation.

ENCARNADOS

Danzando, los dos se proyectan con simetría y elegancia en una espiral que se convierte en lenguaje poético con el propósito de inspirar a quien desde su sitio siente y danza con ellos; pues, poco a poco, esos cuerpos cuyos trazos en el aire escriben en el alma locura y sentimientos, abren los ojos y aceleran los latidos del corazón de quienes atónitos asisten a la espera de lo que Comentado seguirá. Los espectadores son sorprendidos por la vibración etérea de la energía que fluye desde la profundidad espiritual de cuerpos que danzan e inquietan, sin detenerse, a unos pensativos sujetos que se encuentran transportados hacia lo más profundo de sus sentimientos y que no esperan que se presente un final de lo que se encuentran vivenciando.

Algunos suspiros se escapan por todo el aire haciendo eco entre los espectadores, por ende, se llega a pensar lo sensible que pueden llegar a ser los sujetos. Ellos atentamente observan y sienten en lo profundo de sus corazones, en ese preciso momento de *trance dancístico*, donde se observa, cómo suavemente los movimientos de los cuerpos se van transformando en poesía rítmico-musical, penetrando por los oídos y llegando hasta el alma, dando la sensación de que el viaje de los danzantes está atravesando por diversas dimensiones.

El éxtasis emocional que han ocasionado los danzantes en los sujetos, espectadores activos, es la respuesta a todo ese trabajo artístico que ha sido tejido desde una perspectiva práctica, teórica, estética, sensible, cognitiva y sentimental del movimiento del cuerpo femenino y masculino. Por lo cual, se permite leer un lenguaje poético del cuerpo que piensa con el movimiento y la poética de los sentimientos.

DANZA

La danza es pensar con el cuerpo en movimiento. Lo que la hace un saber complejo para su práctica, comprensión y composición es el entrenamiento y la educación del cuerpo a través de movimientos especializados (técnica dancaria), dando inicio a la preparación del bailarín en un específico estilo de danza. Si se adquiere la adecuada técnica corporal, ésta debe estar acompañada de sensaciones que motiven y afecten al sujeto en todas sus dimensiones; ya que se da un proceso de metamorfosis que inicia en un pensar reflexivo del cuerpo a través del movimiento para hacerse visible y comunicar a quienes danzan con su propio cuerpo².

Todo lo que ocurre en torno a la educación del movimiento especializado en el propio cuerpo se procesa activamente en sincronización armónica entre *Mente, Cuerpo y Movimiento*; es decir, que “el saber sobre el cuerpo se traduce en el saber del cuerpo” (Florez, 2010).

Sí, pedagógicamente en la danza se considera al cuerpo como una unidad funcional de conocimiento.

Para que el sujeto que danza afecte la vibración energética de un público, éste debe desarrollar la destreza de observar-se, escuchar-se, oler-se, saborear-se, tocar-se y sentir-se con la finalidad de establecer un profundo contacto con los otros seres que se encuentran fuera de su cuerpo; es decir, ser profundamente sensible a su propia danza es el único camino de afectar emocionalmente al espectador.

Cuando el sujeto se compenetra con su danza es porque ha configurado un lenguaje poético para expresar vivencias y realidades encarnadas en el interior del propio cuerpo, su poética empieza a establecer renovados discursos de movimientos, porque no es una poética de palabras sino de las posibilidades de acción que demanda la creación coreográfica en la danza.

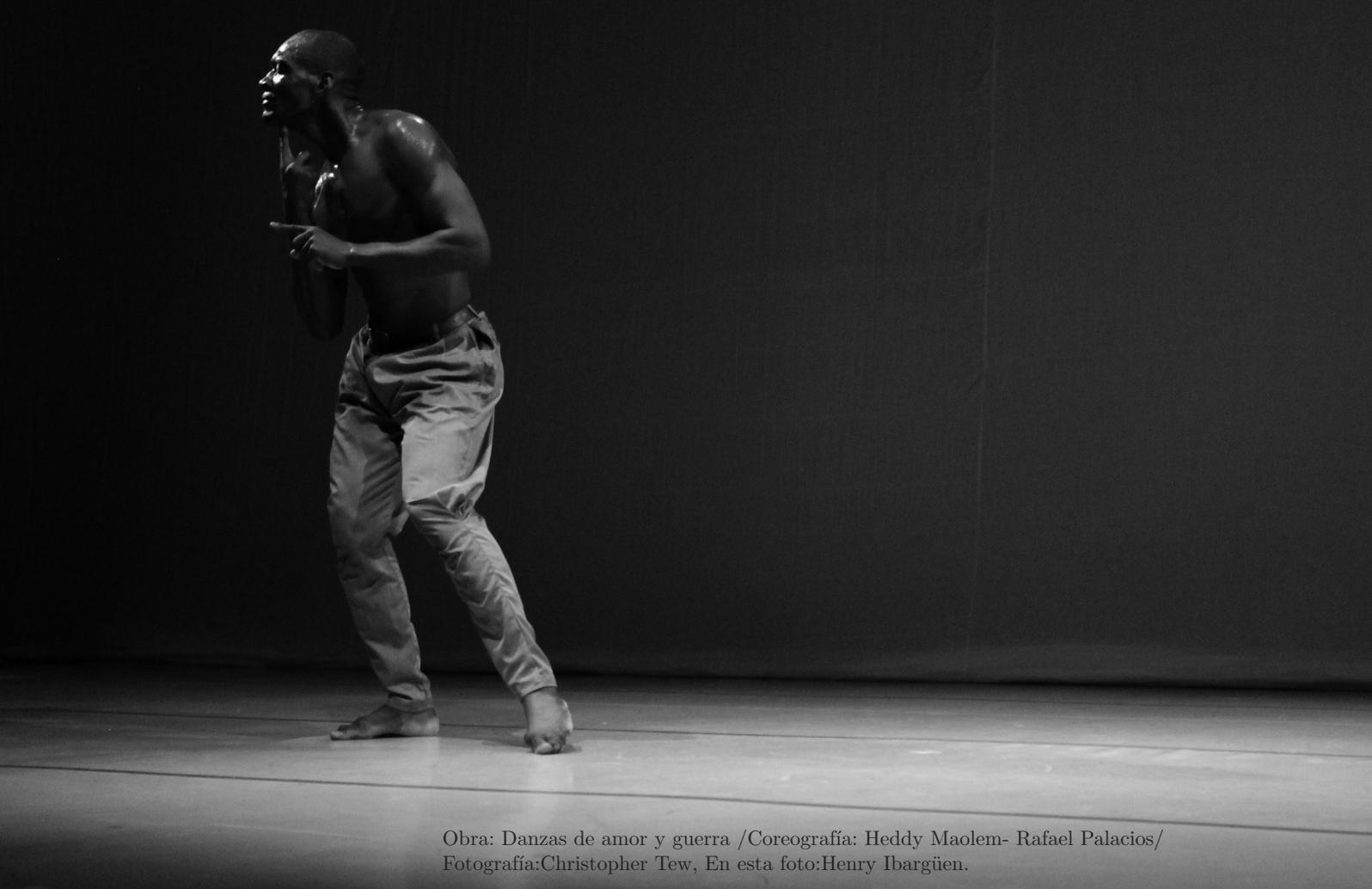
La danza, como disciplina de conocimiento artístico, le exige a quien la practica una firme apropiación de su cuerpo en relación con el movimiento voluntario y la capacidad de expresar emocionalmente, es decir, asumirse como sujeto danzante; para lo cual, se hace necesario considerar el entrenamiento rítmico-corporal, el *desarrollo del pensamiento coreográfico y la dramaturgia del movimiento corporal*, que son elementos indispensables para consolidar la creación coreográfica en la danza folclórica de proyección.

Los estudiantes al tener la necesidad de practicar la danza como un acto colectivo que les permita conocer diferentes tipos de baile, lo hacen con la finalidad de divertirse y relajarse, es decir, de tener momentos lúdicos³. Pero, cuando se percatan de las dificultades sensorceptivas, motoras y cognitivas que poseen para interactuar con el movimiento del cuerpo, inician un proceso de reflexión subjetiva para comprender y asociar el hacer del cuerpo en función del movimiento, cuando éste es expuesto a una sincronización melódico-rítmica para la actividad de danzar.

Es así como, el sujeto estudiante identifica la actividad de danzar como una actividad de lenguaje escénico, que desafía su capacidad de aprendizaje; así mismo, se ve motivado para aprenderla, si es significativa para el desarrollo de su personalidad. Realizando una constante práctica, va asimilando y organizando todo el procesamiento de la información motriz, la cual implica la comprensión del baile con unos fines formativos y educativos para el control, dominio y funcionamiento del cuerpo en movimiento.

2 Al respecto considero que sólo es posible encontrar la danza del propio cuerpo con estudio, disciplina, entrenamiento y carácter.

3 Un momento lúdico se refiere a tener la libertad subjetiva de hacer una actividad que genere placer y a su vez favorece una necesidad que se hace importante para el “estar bien” del sujeto.



Obra: Danzas de amor y guerra /Coreografía: Heddy Maolem- Rafael Palacios/
Fotografía:Christopher Tew, En esta foto:Henry Ibargüen.

Gran parte de las dificultades que se tienen con el control del movimiento del cuerpo es posible solucionarlas con un método didáctico/pedagógico, donde se le permita al sujeto la organización sincronizada de los movimientos voluntarios del cuerpo para aprender *los pasos básicos, las figuras y el diseño espacial* que le exige la actividad de danzar.

Jacqueline Robinson manifiesta que de todas las actividades creativas, la danza es peculiar porque atañe a la persona en su totalidad. A través de la danza se puede despertar, liberar, abstraer y dar forma a los sentimientos, a las experiencias, al pensamiento. La danza une lo que es de interés común y lo que es de interés individual” (Robinson, 1992)⁴.

En la danza la funcionalidad del cuerpo es el todo, es decir, que todo lo que se encuentre en el entorno afecta la presencia del cuerpo del sujeto, lo cual, es inevitable cuando se ocupa un lugar en el espacio, única manera como el sujeto danzante hace presencia en un escenario. El movimiento danzado es importante para el cuerpo porque le permite al sujeto despojarse de los límites para no moverse y hace más sensible a quien practica la danza, haciéndolo sentir a gusto consigo mismo y con los demás.

La danza en sí misma tiene un valor educativo porque utiliza un lenguaje simbólico en relación con el movimiento, espacio y tiempo, donde se requieren facultades *sensoperceptivas*, *motoras* y *cognitivas*; las cuales desempeñan un papel importante en la personalidad del sujeto.

Al tratar la danza se está tratando del cuerpo humano individual, del cuerpo humano colectivo, de la conciencia individual y colectiva, de la percepción individual y colectiva, de las conciencias respectivas de todo ello; y además en movimiento: el cuerpo en movimiento” (Gaston, 2008).

El pensar el movimiento y el cuerpo en el sujeto que aprende con la danza, reúne unas características esenciales de enseñanza/aprendizaje que le permiten despertar-se, conocer-se, expresar-se, divertir-se y re-pensar-se como sujeto de aprendizaje, que con la danza se re-significa en su diario vivir.

Cuando se aprende a danzar se desarrollan facultades emocionales (amor, ternura, pasión, nostalgia, ira, temor, rabia, etc.); *sensoperceptivas* (visual, olfativa, gustativa, auditiva, táctil y cinestésica); *motoras* (coordinación, ritmo, equilibrio, flexibilidad, velocidad, resistencia, fuerza); y *cognitivas* (observación, memorización, asociación, disociación, análisis, atención, concentración y abstracción). En resumen, con la actividad de danzar se permite un desarrollo integral de la personalidad del sujeto, ocasionada por lo que implica moverse para pensar y pensar para moverse.

Por eso cuando se piensa en la danza a su vez se piensa en la energía, el sonido, la biología, la anatomía, la química, la fisiología, la física, la geometría, la astrología, la cultura, la psicología, la biomecánica, el deporte, la pintura, la escultura, la música, el lenguaje, el movimiento, el cuerpo físico del sujeto y el cuerpo interno del sujeto; por ende, se debe empezar a comprender la creación coreográfica de la danza desde el propio cuerpo enfrentado al movimiento en el espacio; es decir, desde el entrenamiento del cuerpo y sus posibilidades de movimiento para danzar.

4 Jacqueline Robinson hace una mirada didáctico-pedagógica en la enseñanza de la danza para el niño, donde relaciona el saber de la danza con la exploración y conocimiento de la naturalidad del movimiento del cuerpo.

En ese sentido, en un escenario de aprendizaje, relacionado con la práctica de la danza, frecuentemente concurre diversidad de sujetos con el objetivo de pensarse a través del movimiento del cuerpo para aprender a bailar. Aunque pertenezcan a diferentes disciplinas de conocimiento, tienen la intención de saciar su sed por el saber motriz que se observa y se conoce en relación a la práctica de la danza.

Por lo tanto, se puede decir que uno de los sentidos fundamentales de la práctica de danza, como disciplina de conocimiento artístico en un contexto como el universitario, se debe enfocar en lo *formativo y creativo* de la misma, que le permita al estudiante reconocerse como sujeto de aprendizaje, convirtiendo su aprender en un saber para conocer desde sus propias vivencias experimentadas por su cuerpo.

De ahí, que como docente universitario en el área de “Danza folclórica colombiana de Proyección⁵” he observado que la mayor dificultad en la enseñanza de la danza se evidencia en la forma como los estudiantes asumen su propio aprendizaje. Algunos ven la clase de danza como un espacio para distraerse y relajarse, sin ser conscientes de estar explorando un nuevo saber, que se apoya en el cuerpo y todas sus posibilidades de movimiento. Pero hay otros que integran el grupo representativo y han sido conscientes que al hacer danza se confrontan consigo mismo, obligándose a pensar con el cuerpo y sus posibilidades de movimiento.

Ahora bien, para comprender el saber de la danza desde la vivencia práctica, se hacen necesarias la lectura y escritura de todos matices de movimientos que se extraen del propio cuerpo. Por eso es necesario diseñar un camino para la enseñanza coreográfica de la danza, con el cual se pueda consolidar un producto y dejar unos códigos claros de movimientos para los estudiantes que han decidido bailar sobre un escenario.

Reflexionar sobre el proceso creativo desde el entrenamiento del cuerpo, hace pensarse la danza desde la enseñanza y la composición coreográfica; pues, enseñar danza a sujetos “no bailarines”, cuyas dificultades motrices ha sido el resultado de una frágil atención y concentración en la educación física de su cuerpo, como también a la resolución de problemas en función del movimiento corporal, es una tarea ardua e imperiosa con la que se enfrentan los docentes que enseñan danza en las instituciones educativas.

Al llegar a la clase de danza con unos códigos fijos de movimientos básicos para enseñar a los estudiantes, siempre se debe buscar que esos códigos sean la raíz desde dónde partir, para alimentar el movimiento corporal en lo referente a la creación y adaptación motriz.

5 En la Universidad Autónoma de Occidente, Cali.



Obra: Danzas de amor y guerra /Coreografía: Heddy Maolem- Rafael Palacios/
Fotografía:Christopher Tew, En esta foto:Henry Ibargüen, Angelly Betancourth.

El mayor detonante para la creación coreográfica en la danza es el cuerpo con todas sus posibilidades de movimiento. Cuando interactúa mente, cuerpo y movimiento, se procesa información motriz y desde allí el sujeto estudiante aprende el lenguaje corporal para comunicar su danza en su acción de bailar. La danza exige superar el pensamiento lineal para propiciar la apertura de pensar el propio cuerpo en función del

movimiento, pues en la danza se aprende vivenciando desde posturas corporales dinámicas, lo que difícilmente se vivencia con posturas corporales estáticas.

Entonces, siempre debe surgir la pregunta: ¿cómo organizar la enseñanza de la danza? Y es la pregunta que siempre se debe hacer quien planifica y dirige una clase de danza.

Pensar en el cómo hacerlo *permite llegar a la duda* (solo el hecho de dudar detona diversas miradas para enriquecer una idea de creación), *equivocarse* (la equivocación desde lo didáctico-pedagógico, despierta la atención de los sujetos que aprenden como la del educador que enseña) y *reflexionar* sobre lo que posee un bailarín y lo que de éste, se le puede inculcar a un estudiante “no bailarín” para que aprenda a bailar durante un determinado tiempo.

Para satisfacer la necesidad del estudiante de aprender a bailar para presentarse ante un público, ha sido necesario establecer un camino didáctico-pedagógico, para la creación coreográfica de la danza y educar el cuerpo a través del movimiento.

Los tres elementos que conforman ese camino y van a permitir la formación, cognitivo-motriz, de un estudiante no-bailarín, son:

1. Entrenamiento rítmico-corporal-sujeto que danza.

Desde que nacemos hay una serie de movimientos rítmicos en el ser humano, por eso, la curiosidad en conocer y comprender la funcionalidad del cuerpo a través del movimiento debe ser una preocupación constante de quien decide practicar la danza con fines artísticos⁶; pues hay una conexión entre sonido, mente, cuerpo, movimiento y pausa, las cuales le dan origen a la actividad de bailar.

Por consiguiente, el sujeto que danza debe practicar, constantemente, los pasos de baile para mejorar su ritmo corporal; lo cual, implica formar y desarrollar la sensibilidad auditiva, motriz y visual para despertar la musicalidad de todo el cuerpo con sus posibilidades de movimiento.

Un sujeto con el cuerpo entrenado para danzar tiene la capacidad de modificar sus estados emocionales y mantener el equilibrio, como también el dominio escénico, que son exigidos por cualquier composición dancística.

Desarrollar el ritmo corporal, requiere la atenta escucha de la música interna del propio cuerpo como también de la afinación de todos los sentidos, para percibir la variedad de sensaciones que originan movimientos que nacen desde el interior hacia el exterior del cuerpo, es decir, despertar el sentido cinestésico.

Únicamente en la danza existe una imagen diferente del movimiento. En ella los espacios comprendidos entre las fases de movimiento, pose y movimiento se sienten y se llenan rítmica y musicalmente. Aun cuando no exista música audible, la música puede existir en la cabeza o en el vientre, mental o instintivamente, en suma, corporalmente; la danza continúa también existiendo durante las aparentes interpretaciones, durante las poses. Todavía “resuena” un movimiento en el cuerpo cuando ya se ha preparado el siguiente.

Mediante estos impulsos en forma de ondas, el movimiento de la danza constituye algo cohesionado que fluye. Incluso cuando vemos bailes que están compuestos por acentos duros, dinámicos, aparentemente desconexos, la “música” de dentro del bailarín se transmite al sentido de los músculos y a la “memoria” del movimiento del espectador, que siente este arrastre impulsivo de los elementos de movimiento musicales como auténtica experiencia propia de la danza” (Rebel, 2004).

Entonces, con el entrenamiento rítmico/corporal se permite aumentar la capacidad de comprensión motriz en el cuerpo del sujeto para la creación coreográfica en la danza. Por eso se convierte en uno de los elementos claves de la composición, dado que con el dominio y automatización depurada del ritmo corporal, el sujeto aprende con facilidad la diversidad de movimientos exigidos para danzar, de acuerdo al tipo de baile y la tematización de las emociones que se requiere llevar a la puesta escénica dancística.

2. Desarrollo del pensamiento coreográfico-sujeto que se resignifica.

Desde lo didáctico-pedagógico, al tratar de crear un vínculo entre el pensar desde una postura estática a una postura dinámica se

da una transición de alto nivel de complejidad coordinativa. Esto es complejo para un docente de danza que desea enseñarle a sujetos “no bailarines”, ya que para la composición coreográfica se requiere pensar en función del cuerpo y sus posibilidades de movimiento para que el sujeto se re-signifique como aprendiz de un nuevo saber, que tiene como objeto de conocimiento al cuerpo y el movimiento.

Es así como, procesar movimientos voluntarios del cuerpo con formas de desplazamientos, giros, saltos y rotaciones en el espacio, requiere que el sujeto que practica la danza haya desarrollado un pensamiento coreográfico, porque el desplazarse bailando en el espacio con posturas corporales definidas, exige del sujeto un rápido procesamiento de la información motriz y cognitiva.

En el diseño de una coreografía se requiere la participación creativa de todos los que hacen parte de ésta, como también de la orientación de un experto para organizar esas ideas, secuencial y sistemáticamente. Esto con el objetivo de permitir observar con claridad el diseño espacial de la danza como producto final que debe ser puesto a consideración de un público en especial.

6 El fin artístico de la danza se da cuando el sujeto bailarín se encuentra en el escenario, expresando con su cuerpo el saber del movimiento, estéticamente, depurado por un conocedor del lenguaje corporal y escénico; quien, muestra un producto investigado y re-significado de la danza.

Finalmente, se llega al desarrollo de un pensamiento coreográfico trabajando con unos códigos de movimientos básicos, es decir, cuando el aprendizaje del sujeto se relaciona con la funcionalidad natural del cuerpo y sus posibilidades de movimiento, para luego, asociarlos con otros patrones de movimientos específicos como los pasos de baile, las figuras y el diseño espacial; vinculándolos con la acción de bailar en la creación de *frases de movimiento*, las cuales, se convierten en insumos para la creación coreográfica durante todo el proceso. Así, el sujeto aprende a desarrollar su pensamiento coreográfico, porque se ve obligado a pensar con su cuerpo en función del movimiento.

3. Dramaturgia del movimiento corporal-sujeto que se asume.

Conseguir los elementos necesarios para que el sujeto se asuma como danzante y desarrolle la habilidad de expresarse y comunicarse, es aprender a concebir el movimiento del cuerpo desde lo interpretativo y expositivo de sus acciones. Cuando el sujeto ha establecido una relación entre cuerpo y movimiento ya se encuentra preparado para comunicar a través de su lenguaje corporal, el cual, debe ir más allá de la mera acción de bailar, es decir, recurrir a un significado simbólico del gesto motor. Entonces, *cuerpo, movimiento y significado simbólico* se vinculan para llegar a una dramaturgia del movimiento corporal, con la cual se definen claramente las intenciones que se matizan durante el desarrollo de la obra dancística.

Con relación a la intencionalidad, el movimiento se hace significativo porque comunica algo a quien lo observa. Para el neurocientífico colombiano Rodolfo Llinás, “el movimiento sin objetivo no sólo es un gasto inútil, sino que puede ser muy peligroso. El destino o meta del movimiento debe definirse con precisión, o sea que lo intentado se haga en relación con las propiedades del objetivo.” (Llinás, 2002). Y ese objetivo no se debe esconder pensando únicamente en moverse, pues resulta que la quietud “alerta” del cuerpo, también es un lenguaje difícil de expresar.

La dramaturgia del movimiento corporal exige naturalidad, precisión y decisión en la acción motriz. Una danza no debe entrar en el camino de la rutina y esto depende de los “sujetos cuerpos”, quienes hacen que haya vida y sentido en cada uno de los movimientos corporales. Darle un contenido temático a los movimientos desde las propias sensaciones subjetivas del cuerpo, es parte de la intencionalidad del movimiento en la idea de creación, lo cual, se puede observar en las figuras y posturas corporales asumidas por el sujeto, que en ese preciso momento ha encontrado su propia danza, al interior de la propuesta dancística estructurada por el coreógrafo.

Para desarrollar la dramaturgia del movimiento corporal, específicamente en la danza, es necesario entrenar el cuerpo del sujeto en aras de despertar el sentido

del equilibrio (Vestibular) y el sentido del movimiento (cinestésico), al adquirir el desarrollo de éstos dos sentidos, se adquiere habilidad para bailar porque se da una apropiación del espacio corporal y del cuerpo en el espacio.

En la dramaturgia del movimiento corporal, el sujeto que danza debe asumirse en su corporalidad, es decir, tener el control de sí mismo para ser un intérprete de diversos lenguajes corporales, con los cuales enriquece su propia danza y la temática de la obra dancística.

PROCESO DE CREACIÓN EN LA DANZA UNIVERSITARIA

En la danza folclórica de proyección, se hace un estudio y análisis del baile étnico en cuanto al movimiento del cuerpo, la música, el vestuario y la puesta escénica. Al respecto Mónica Lindo de las Salas nos dice:

“La proyección folclórica, remite al carácter que adopta la danza cuando, aun tomando como base las expresiones raizales, son revestidas y enriquecidas con las herramientas propias de la puesta en escena, teniendo en cuenta un público y el lenguaje escénico. En esa puesta en escena intervienen aspectos como la coreografía, el vestuario, la musicalización y hasta la preparación artística de sus bailarines” (Salas, 2010).

En la danza folclórica de proyección es muy importante saber hasta dónde es posible la transformación del movimiento corporal. El cuerpo es la principal fuente de creación que se utiliza a la hora de componer una danza, a través de él se selecciona información relevante al movimiento, la música, el género femenino como también el masculino y el componente histórico/político del folclor colombiano, en lo que se refiere a sus conflictos y vertiginosos cambios contemporáneos.

Educar mediante La Danza Folclórica de Proyección ha sido algo complejo desde lo didáctico-pedagógico. Cuando se trata de crear un producto dancístico que sea significativo para los jóvenes universitarios, esto hace que se exploren todas las posibilidades de creación que se pueden encontrar en un baile étnico colombiano, porque se busca darle sentido al cuerpo y sus posibilidades de movimiento en el momento de desarrollar la idea que permite iniciar el camino de creación.

Para hacer que los sujetos estudiantes se atrevan a bailar, se deben desafiar desde el punto de vista motor y cognitivo, lo cual, se hace proponiendo diferentes actividades físicas-corporales que le permiten al joven estudiante, acercarse a su propio cuerpo y al cuerpo de sus compañeros. En ese acercamiento se van mejorando los procesos de comunicación entre ellos, que al entrar en

la elaboración de una coreografía deben trabajar para la resolución de los problemas, que se presentan cuando se trata de pensar con todo el cuerpo a través del movimiento.

Los estudiantes aprenden a autorregularse, poniendo al servicio del grupo sus habilidades y destrezas individuales, esto ocurre durante la consolidación de un proyecto dancístico que los hace explorar e investigar otros saberes, que le aportan a su formación profesional.

Por consiguiente, la danza se convierte en un medio de formación para educar el cuerpo con sus posibilidades de movimiento, porque exige la exploración subjetiva del saber de la danza desde una mirada tradicional hacia una de proyección contemporáneamente, para hacer una sinergia generacional en cuanto al lenguaje corporal.

Entrenamiento rítmico-corporal, desarrollo del pensamiento coreográfico y dramaturgia del movimiento corporal son tres categorías desde donde partir y enriquecer un proceso creativo en la danza. Ya que sólo en la danza se exige elaborar el movimiento del cuerpo con intenciones claras y precisas, para detonar emociones en el sujeto danzante, para inquietar al espectador que observa al sujeto junto con sus finas dinámicas de movimiento, que hacen que ése espectador se indague emocional y subjetivamente.

Finalmente, la danza en la ciudad de Cali necesita sujetos inquietos por investigar sobre la escritura y lectura del movimiento corporal para la creación coreográfica; ya que desde ésta perspectiva la coreografía, la composición cinético-espacio-temporal, requiere condiciones de creador, observación, vocación, personalidad, originalidad, pasión por la composición coreográfica, conocimientos y estudios que abarcan el total de una existencia (Paulina, 1998), es decir, no sólo se debe enseñar a bailar y hacer del cuerpo una “marioneta” en movimiento como única finalidad de la danza, hay que indagarse e investigar sobre el arte de danzar para hacer rupturas desde la danza étnica colombiana, popular, clásica, contemporánea, moderna y experimental.





BIBLIOGRAFÍA

FLOREZ, C. M. *La articulación de la dimensión motora y la dimensión cognitiva*. Cali - Colombia: Bonaventuriana. 2010. Pág. 42

GASTON, E. *Sociología del ballet*. México, D.F.: Formas E Imágenes, S.A. De C.V. 2008. Pág. 18

LLINÁS, R. R. *El cerebro y el mito del yo*. Bogotá-Colombia: Norma. 2002. Pág. 264

PAULINA, O. *La educación por la danza*. México, D.F.: Paidós Mexicana, S.A. 1998. Pág. 20

REBEL, G. *El lenguaje corporal*. Barcelona - España: Improve. 2004.

ROBINSON, J. *El niño y la danza*. Barcelona-España: Mirador. 1992. Pág. 55

SALAS, M. L. *La danza*. Barranquilla-Colombia: Universidad del Atlántico. 2010. Pág. 36

Obra: Danzas de amor y guerra /Coreografía: Heddy Maolem- Rafael Palacios/
Fotografía:Christopher Tew, En esta foto:Henry Ibargüen, Angelly Betancourth.