



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA  
FACULTAD DE ARTES  
MAESTRÍA EN EDUCACIÓN ARTÍSTICA

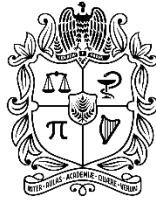


# PENSAR CON LOS PIES

Exégesis del sentir y actuar  
del maestro en Danza Tradicional

*“Enseñar la danza no es lo mismo que bailarla, para ello  
hay que pensarla en la lógica del movimiento de los pies”*

*Juan Carlos Nova*



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

# **PENSAR CON LOS PIES**

Exégesis del sentir y actuar del maestro en Danza  
Tradicional

**Juan Carlos Nova**

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Maestría en Educación Artística

Bogotá, Colombia

2019

# **PENSAR CON LOS PIES**

Exégesis del sentir y actuar del maestro en danza tradicional

**Juan Carlos Nova**

Trabajo de investigación presentado como requisito para optar al título de:

**Magister en Educación Artística**

Director:

Magister William Vásquez

Línea de Investigación:

Microhistorias

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Maestría en Educación Artística

Bogotá, Colombia

2018



***Dedicado a:  
Los pies de danzantes,  
bailarines,  
maestros  
y aprendices,  
que han bailado,  
están bailando  
y seguirán bailando.***



*Los pies que caminan  
son los pies que danzan,  
pero también  
son los pies que enseñan.*

*Juan Carlos Nova*







## Resumen

Pensar con los pies, corresponde al resultado de la investigación en la Maestría de Educación Artística de la universidad Nacional de Colombia, inscrito en la línea de microhistorias y abordado desde un enfoque hermenéutico, en el que el autor plantea la ausencia de un cuerpo teórico que sustente la importancia fundamental que tienen los pies como soporte en la danza tradicional; para ello, propone el diseño de un sistema de notación danzaría con el que se hagan los registros ritmopédicos propios de las danzas tradicionales a partir de estructuras didácticas denominadas como “grafías”. El documento se divide en tres capítulos: 1. La microhistoria, en donde se anida el concepto central enmarcado en la experiencia personal del maestro artista. 2. La exégesis como recurso metodológico descriptivo y narrativo para el análisis del archivo recogido en la microhistoria desde la experiencia. 3. La sublimación, en la idea de organizar en una estructura de los elementos del sistema de notación propuesto y como una manera de darle a los pies el lugar fundamental en la construcción del discurso pedagógico y artístico de la danza tradicional colombiana, porque escribir la danza no es lo mismo que bailarla, para ello se debe pensar en la lógica de los pies.

**Palabras Clave:** Educación Artística. Danza Tradicional. Pies. Microhistoria. Exégesis. Sublimación.

## Abstract

Thinking with the feet, corresponds to the result of the research in the Master of Art Education of the National University of Colombia, inscribed in the line of microhistories and approached from a hermeneutic approach, in which the author raises the absence of a theoretical body that support the fundamental importance of the feet as support in traditional dance; for this purpose, he proposes the design of a dance notation system with which the ritmopédicos records of traditional dances are made from didactic structures known as "grafías". The document is divided into three chapters: 1. The microhistory, where the central concept is nested within the personal experience of the master artist. 2. The exegesis as a descriptive and narrative methodological resource for the analysis of the file collected in the microhistory from experience. 3. Sublimation, in the idea of organizing in a structure the elements of the system of notation proposed and as a way to give the feet the fundamental place in the construction of the pedagogical and artistic discourse of traditional Colombian dance, because writing the Dance is not the same as dancing, for this you must think about the logic of the feet.

**Keywords:** Artistic education. Traditional dance. Feet. Microhistory Exegesis. Sublimation.

# Contenido

	Pág.
<b>Resumen</b> .....	<b>XI</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>1</b>
<b>1. LA MICROHISTORIA</b> .....	<b>5</b>
1.1 ¿Por qué la danza en mi vida? .....	5
1.2 El pie .....	11
1.2.1 El pie desnudo .....	11
1.2.2 Pie anatómico .....	14
1.2.3 Biomecánica del pie .....	15
<b>2. LA EXÉGESIS</b> .....	<b>19</b>
2.1 La huella de la tradición .....	22
2.2 El danzar: la experiencia del bailarín .....	24
2.3 La investigación o reconstrucción de la huella .....	27
2.4 El aula: el piso como tablero y encuentro con la pedagogía .....	30
2.5 La notación como registro y construcción del discurso .....	32
<b>3. LA SUBLIMACIÓN: encuentro con el discurso</b> .....	<b>34</b>
3.1 La ausencia de una notación en la danza tradicional como un problema histórico .....	35
3.2 Notación danzaría colombiana.....	54
3.3 Simbología y onomatopeya .....	58
<b>4. Conclusiones y Recomendaciones</b> .....	<b>74</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>81</b>



# Introducción

La necesidad de proponer un **sistema de notación danzaría** en Colombia para abordar los procesos de análisis, comprensión, enseñanza y aprendizaje de los pasos básicos de la danza tradicional colombiana en particular, equiparado a otras formas de notación o sistemas de escritura de la danza en otros contextos, es el principal objetivo de mi proyecto.

Parto de la experiencia como maestro y de lo que puedo reconocer como propio de mi experiencia en particular; resultado de preguntarme sobre cuál es la metodología necesaria para enseñar la danza y de estar continuamente diseñando estrategias apropiadas para todos quienes están en un aula de danza. Estas estrategias no solo permiten pensar en un tipo de personas con una disposición particular, sino que llevan a pensar en una didáctica para la enseñanza de la danza, sin determinar que esta pueda ser común a procesos en otros países, culturas o territorios que requieran del sistema de notación danzaría.

Ubicarme en el territorio de la danza me permite configurar una mirada en quien la observa de manera pedagógica, artística y académica, como una necesidad de entrenamiento técnico del **ver** de quien observa, investiga, crea, enseña o es un espectador de la danza, para adquirir así una competencia al observar, reconocer, analizar, diferenciar y discriminar el movimiento, pero enfocando su mirada en los pies como soporte de la danza, y en justa relación con el conjunto de patrones que determinan la estructura dancística a la que se le denomina **paso básico** dentro de la danza tradicional. Es este paso básico una unidad compleja determinada por las estructuras musicales propias de cada tipo de matriz o variante danzaría en el contexto de las músicas tradicionales; y es esta

unidad la que ejecuta el **pie desnudo** o ataviado (vestido), con algún tipo de calzado, con el que se interpreta la danza tras el impulso propio de la práctica autóctona o formada técnicamente en la academia, pero que hace parte del cuerpo expresivo como unidad del intérprete bailarín, bien sea en el contexto tradicional, académico o artístico.

De esta manera, el proyecto busca desarrollar una propuesta de creación de un **sistema de notación danzaria** a manera de codificación con símbolos propios de un lenguaje y su escritura que permitan transmitir la huella del pie desnudo como ese elemento vital que sustenta el saber propio que va desde el registro de la expresión del danzante tradicional hasta el del intérprete artista bailarín, pasando por los laboratorios de creación o los salones de danza. Este sistema de notación danzaria estaría dirigido a todos aquellos espacios de creación y transmisión de la danza como acto formativo, puesto que ameritan unas maneras para su abordaje pedagógico, metodológico y didáctico dentro de los procesos de registro, enseñanza y aprendizaje.

Dicha propuesta de sistema está conformada por varios elementos determinados; en primera instancia por la música y sus componentes propios de las estructuras musicales tradicionales, las cuales están en directa relación con los movimientos del pie y los rasgos propios de la danza tradicional en cuestión, además de las fonéticas que onomatopéyicamente pueden extraerse de ellas, como universo sonoro propio de la ejecución del paso básico.

Todos estos gestos permiten su relación con sistemas simbólicos gramaticales que se generan al detenerse en su análisis y comprensión, convirtiéndose en estructuras gráficas espaciales en representación simbólica y codificada, a manera de partituras propias para el registro y sistematización de la danza tradicional; lo que vienen a constituir el sistema de notación danzaria, principal objetivo de esta investigación. Dicho sistema debe ser de fácil manejo, práctico y sencillo a la vez; de vital interés para docentes, coreógrafos y directores de danza

tradicional, y aplicable a niños y maestros dentro de los procesos de registro y escritura de la enseñanza y aprendizaje de la danza tradicional, especialmente la colombiana.

Las herramientas aportadas permiten a los interesados manejar una notación danzaria que retoma elementos valiosos de la historia y taxonomía de la danza tradicional colombiana; es por esto que se aplica el sistema de notación en las matrices básicas de la danza colombiana, como son: torbellino, bambuco, vals, pasillo, joropo, currulao, cumbia y chandé. Esta aplicación parte desde los respectivos pasos básicos y algunas variantes -si es necesario- y sin pretensión de agotar o de ajustarse solamente a estos fenómenos danzarios; muy al contrario, busca abrir el campo de estudio de cada una de estas matrices, ya que su complejidad amerita detenerse en su análisis, para dar lugar posteriormente a un estudio más profundo y sistemático dentro de futuras investigaciones.

Al hacer una revisión por los manuales de danza en el país, no existe un documento orientador o manual general que aborde el tema de la notación danzaria, enfocada especialmente a los pies; de ahí la importancia de esta propuesta, además del valor que tiene para que los especialistas la reconozcan como una herramienta útil y de fácil manejo. Finalmente, esta notación danzaria también está dirigida a los jóvenes bailarines, estudiantes de danza tradicional y a todos aquellos maestros involucrados con procesos de formación relacionados con la danza tradicional colombiana.



# 1. LA MICROHISTORIA

## 1.1 ¿Por qué la danza en mi vida?

Primero debo confesar que nunca imaginé estar en donde me encuentro en este momento de mi vida, mi plan era ser un maestro de química con especialidad en bioquímica, pero un día sin darme cuenta cómo, mi vida dio un giro de 180° en lo que proyectaba como mi futuro profesional. Sin detenerme a explicar cómo se dio, tomé conciencia de mi vida y la realidad era que estaba danzando, dejando que fluyera una pulsión que estaba dentro de mí y que no reconocía, pero estando allí me dejé envolver felizmente y mi vida empezó a cobrar sentido.

Hoy, con un poco más de 26 años de fascinante experiencia, la danza es mi vida. Es el motivo que mueve mi cuerpo, mi mente, mi imaginación, mi relación con los otros y con el mundo mismo. Durante este tiempo dos preguntas siempre me han acompañado, a mí mismo y a través de otras personas en entrevistas o diálogos coloquiales: ¿por qué el cambio de la química a la danza? Y la que me hicieron en la entrevista para ingresar a la maestría: ¿Qué busco en la maestría de Educación Artística? Ahora estas preguntas se relacionan y trato de responderlas al enfrentarme a este escrito; en primer lugar, porque nunca me ha sido fácil el ejercicio escritural y, luego, porque no sabía cómo plasmar por escrito aquellos aspectos propios de mi experiencia. Y es que, gracias al proceso particular de la maestría, pude enfrentarme a estos temores y encontrar así una voz propia que ahora me permite hablar y me impulsa a hacerlo como si fuera un tejido y, en palabras de Vicuña, *“la palabra es un hilo y el hilo es lenguaje”* (Vicuña, 1996).

Cuando se me preguntó por mi discurso de maestro y no del discurso prestado, encontré que todo se centraba en la experiencia con mis pies y como, desde allí, venía intuitivamente desarrollando una didáctica propia que hoy me lleva a dar cuenta de ella en este escrito. De esta manera, la palabra y la experiencia se vuelven trama y urdimbre en la construcción de mi discurso que se sustenta a manera de exégesis de mi propia experiencia como bailarín y maestro de danza tradicional.

Me he acostumbrado a pensar en imagen, en imagen escénica y, desde allí parto a la deconstrucción de la imagen de bailarín que he tenido y que se abre a la construcción de la experiencia como artista intérprete y como maestro y formador desde la danza. Aquí deconstruyo el discurso que atraviesa por mi cuerpo y se detiene en un diálogo que se centra en los pies como mi soporte, los pies como constructores de mi discurso y los pies como soporte de un discurso para la danza tradicional. Es como si se le estuviera dotando de mente a los pies a través de los cuales se puede develar un discurso que ha estado presente pero que requiere ser escrito; es mi propia forma de tejer mi discurso, mi experiencia, mi conocimiento.

Desde pequeño la imagen del tejido ha estado presente en mí, en la imagen del recuerdo de mi abuela, una mujer boyacense, hilandera de tradición. Recuerdo con encanto verla sentada en algún lugar de la casa con la madeja de lana recién escarmenada, enrollada en su brazo, mientras con sus manos campesinas, ajadas por los años, la enrollaba en sus dedos, formando finos hilos que se torcían sobre el huso que ponía a girar, bailando sin cesar, dando vueltas y vueltas, como el torbellino de mi tierra que deja el rastro de la punta sobre el suelo; mientras ella cantaba, declamaba o bailaba, yo, un niño de corta edad, felizmente la contemplaba.

La imagen del ovillo de lana sobre el huso y cómo este se va tejiendo como reflejo del estado de tensión en movimiento que conforman los hilos con los que se fabrica un tejido particular, configuran la idea de generar discurso. De esta manera, texto y tejido poseen una serie de significados simbólicos que se

relacionan entre sí; de la unión del tiempo y del espacio, territorio de la experiencia que genera las estructuras sobre las cuales se construye el texto tejido y el texto discurso, emerge la microhistoria como material personal que se expande en la metáfora de *escarmenar* la lana para ser nuevamente torcida. Escarmenar es expandir y tejer sobre el huso, aquí es donde la palabra se vuelve hilo y el hilo se vuelve texto (*Vicuña 1996*).

Durante los primeros años de mi vida estuve al cuidado de mis abuelos porque no había condiciones para estar con mi mamá. Los días trascurrían entre juegos inocentes, rayando la tierra con los pies descalzos porque no me gustaban los zapatos -según cuenta mi madre-, aprendiendo oficios propios del campo, especialmente ayudando con el cuidado de docenas de ovejas que pastaban en terrenos cercanos, cuyos sonidos, olores y texturas aún viven presentes en mi memoria. Recuerdo que pasaba días enteros acostado sobre el pasto, mirando hacia el cielo y jugando a adivinar las formas de las nubes, y con la añoranza de ver pronto a mi madre. Es aquí precisamente donde nace la ensoñación del espacio como lugar para la imaginación y la representación.

En mi infancia me preguntaba “¿qué quería ser cuando grande?” y a la edad de ocho años, aproximadamente, descubrí que quería ser maestro. No comprendía aún cómo se haría realidad ese deseo, lo único que sabía era que ir a la escuela todos los días me permitía ir descubriendo ese camino que a diario mi vida recorría. La escuela se convirtió en un espacio mágico en el que jugaba viendo a mis maestros y soñaba tratando de descubrir qué tipo de maestro quería ser.

Las experiencias escolares que fui descubriendo en ese transcurrir, transitaron desde el gusto por las ciencias naturales y los experimentos en las clases de la profe Carlina Gómez y las esporádicas actividades artísticas de dibujo y danza en las que participaba. En la escuela nunca tuve una clase de educación artística como tal, para esa época no era un área fundamental del currículo escolar, por lo que al momento de elegir en que área de la educación quería definir la licenciatura, decidí que fuera Química. Durante ese tiempo ingresé al grupo de

danzas, no recuerdo como llegue allí, pero encontrarme con la danza significó para mí descubrir un mundo que me apasionaba y que poco a poco me fue envolviendo y alejando de la ciencia.

Por algunas circunstancias mi vida fue llevándome a la danza como bailarín, hoy soy Licenciado en Danza y Teatro, realidad que transformó y definió el norte de mi profesión como maestro. Pero ¿cómo piensa y actúa un maestro que se soñó como maestro de química pero que se realiza como maestro de danza? o ¿en él habita el conflicto de la eterna discusión entre ciencia y arte? ¿Qué hay de ganancia o limitación en él? A partir de estos interrogantes reconocí la importancia de empezar a concebir una mirada que me permitiera enunciarme desde otro lugar, otro punto de observación, aunque siguiera en el mismo territorio, el de la educación: ¿qué es lo que me constituye como profesor de danza? y ¿qué tipo de profesor soy?

En esos primeros días de descubrimiento y enfrentamiento con la labor de ser maestro de danza tradicional, me daba cuenta de que la danza no podía ser solo para unos, para aquellos niños y niñas que siempre estaban adelante siguiendo paso a paso las indicaciones que desde mi lugar de maestro de danza, que siempre se ubica adelante del grupo, modelaba incansablemente movimientos para ser imitados o seguidos por sus estudiantes. Mientras esto ocurría, algunos más tímidos se escondían o simplemente se rehusaban a participar activamente de la clase; ellos, “*los de atrás*” se convirtieron en mi reto como maestro, porque la danza debe ser para todos y no para unos. Así que mi tarea era encontrar las estrategias para que ellos fueran entrando paulatinamente al disfrute de la danza, de su propia danza, con su propio cuerpo; así fue intuitivamente apareciendo la didáctica del maestro de danza tradicional. Recordaba como en las clases con mi maestra, gran amiga y consejera Martha Jiménez, en una de las clases de danza llanera, ella con sus manos ejemplificaba el movimiento que debían hacer los pies y cómo con su voz emitía las onomatopeyas que producían los pies al ejecutar los pasos básicos propios del joropo: *chiss tá tá, chiss tá tá*. Ahí fue cuando apareció la pregunta sobre la didáctica; momento inspirador que me motivó a ir creando mi

propia didáctica para enseñar de manera personal y autónoma la danza, no solo para *los de atrás* sino para los de adelante y de todos lados, es decir una danza para todos.

Me pregunto qué es la danza... y hoy puedo decir como producto de mi experiencia y desde la perspectiva de la tradición, que es una síntesis de la cultura que se lee, se enseña y se escribe en la subjetividad de la expresión del cuerpo y en la lógica de los pies; lógica que aún no está escrita y la cual me atrevo a proponer en esta investigación porque los pies que caminan son los pies que danzan, pero también son los pies que enseñan.

Encontrar una relación entre el que camina, el que danza y el que enseña, obedece a encontrar un conector, este es el lenguaje que atraviesa desde la tradición, pasa por el arte y pasa por la pedagogía. Estos tránsitos, aunque diferentes, son uno mismo; leídos, interpretados y transitados de distintas maneras, pero sobre un mismo conocimiento, un mismo saber, una misma práctica, un territorio propio que es el de la danza y, en particular, el de la danza tradicional.

Hablar de danza tradicional, es referirme a un territorio que ha configurado mi experiencia como artista y como maestro, es un material sobre el cual puedo moverme ampliamente, que permite ser expandido, comprendido, estudiado, analizado y que hoy configura el contexto sobre el cual se fundamenta la investigación.

Reconocer desde la microhistoria el concepto que desde un primer momento se denominó como “abandono”, pero que ahora alrededor de otros elementos se transforma en la “ausencia” al estar relacionado con la ausencia de la madre en los primeros años de vida, permitió también reconocer la abundancia de estímulos alrededor de paisajes, olores, sonidos y texturas que hacen parte de la tradición y que suplen la falta de imágenes fotográficas como testimonio de los primeros años. A esta etapa la denomino como la *no imagen*, donde estímulos primarios fueron detonadores de la pulsión del cuerpo por danzar.

Cuando la danza llega a mi vida alrededor del ser artista, ser bailarín, me genera otras preguntas, otras miradas, otras formas de sentirla. Haberme soñado desde pequeño en ser maestro desde la ciencia permitió que mi mente se configurara de una manera que pensaba más en las estructuras, pero al ser la mente la que actuó cuando se percibió del cuerpo que danzaba, esta empezó a reconocerlo e interpretarlo desde otra lógica.

Reconozco en el cuerpo que danza dos componentes que actúan de forma simultánea, uno es el cuerpo expresivo determinado por la manera propia y particular en el que el intérprete expresa el contenido propio de la danza, dotándola de carácter a través de los movimientos que los hace suyos y que nos permiten percibir en ellos una carga emotiva; el cuerpo se constituye así en un componente subjetivo propio del bailarín y en el que se involucra cada célula que habita por todas sus partes.

El otro componente son los pies, quienes se ponen en relación directa con la música y están determinados por las estructuras de las lógicas musicales tradicionales y que, por consecuencia directa, deben estar acompañados con los movimientos que ejecutan los pies, para determinar que están acompañados al ritmo de la música. Aquí se establece un diálogo “ritmopédico” preciso y con una lógica propia, que si bien está presente y se reconoce por coreógrafos, maestros y bailarines o estudiantes, según sea el escenario en donde este se dé, también es un componente no estructurado todavía, que permita hacer un ejercicio de escritura, un registro o un análisis desde la perspectiva de la danza, como sí lo tiene la música a través de sus sistemas gramaticales y de notación musical que se representan en pentagramas o en otros sistemas de registro musical.

Para el caso de la danza tradicional no hay una manera propia de notación, aunque se reconozcan algunos acercamientos en diferentes manuales de danza tradicional que tratan de abordarla, pero que se quedan en el registro del componente expresivo del cuerpo, mas no en el componente lógico y objetivo de los pies.

Hoy pienso que enseñar la danza no es lo mismo que bailarla; para ello hay que pensarla en la lógica del movimiento de los pies, de los pies que danzan, en los pies invisibilizados por el cuerpo danzante y bellamente expresivo.

Los pies como soporte de la danza se mueven en las lógicas establecidas por la tradición, interpretadas por el gesto de la huella como sintetizador de la cultura y como depositario de un saber que también merece ser develado.

## **1.2 El pie**

### **1.2.1 El pie desnudo**

El pie desnudo, como lo nombrara Isadora Duncan, se me presenta de manera inspiradora, tal como fue para su época, como una forma de revolucionar la danza, distanciándolo del ballet y ubicándolo en lo fundamental de la danza, en el plano sensible y expuesto para percibir los estímulos no solo del medio sino del contexto de su época; pies descubiertos que fueron capaces de expresar bellamente la realidad de su propia humanidad tal como ella la concebía. Ahora me atrevo a retomar este pie en su desnudez para volverlo a ver, para comprenderlo desde la lógica del movimiento en su naturaleza biológica, anatómica y biomecánica, rastreando las lógicas que intervienen en él y que se ven implicadas en el movimiento de la danza al ejecutar e interpretar una estructura danzaria en el ámbito tradicional. Desnudar el pie para determinar sus posibilidades y potenciar su discurso desde una perspectiva metodológica y gramatical a nivel escritural como sistema complejo que merece ser estudiado y planteado.

Historiadores, pintores y dibujantes de la época prehispánica de México llamados *tlancuinos*, crearon el símbolo del pie desnudo, plasmado en los códices

Borbónico y Boturini o tira de la peregrinación de los Aztecas, donde aparece este símbolo para indicar el camino recorrido a pie.



LÁMINA 3.  
*Códice Borbónico.*  
Diosa de la agricultura  
bailando en círculo.

*Imagen 1. Cota, Elsie. (2014). Notación danzaria mexicana. Simbología y onomatopeya. (1ª. ed.). México: Instituto Sinaloense de Cultura. Ilustración de la notación danzaria mexicana.*

Este símbolo perdura por mucho tiempo y en otros escritos aparece referenciando los movimientos del pie en el desarrollo, ejecución y aprendizaje de la danza como era costumbre en los salones y academias de baile, donde se pintaban sobre el piso unas *huellas*, por lo general de pies o de zapatos, dispuestos en el salón de manera que describieran la posición, los movimientos y desplazamientos que requería la ejecución de un paso o una figura para la danza en cuestión; estos símbolos se enumeraban en el orden de la secuencia de movimiento requerida para la ejecución de la figura propia de la danza.

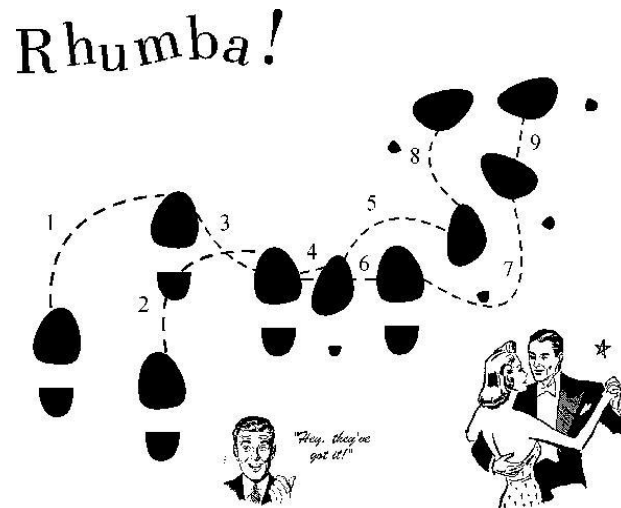


Imagen 2. Tomada de: (<https://www.pinterest.es/pin/376332112582182182/>)

Esta didáctica estuvo influenciada por las formas establecidas en los bailes de salón en academias norteamericanas durante las primeras décadas del siglo pasado en el desarrollo y auge de la danza como práctica académica. Pero de igual manera, también fue usada en nuestro país por las primeras compañías de danza, a pesar de que no ha sido referenciada en su uso o descripción de la manera como se disponía en los salones de danza; ocultando cuales eran las metodologías o estrategias didácticas empleadas para su enseñanza y aprendizaje. Pero gracias a algunos registros visuales se puede dar cuenta de su presencia y ahora se convierten en un antecedente para poder establecer la historia y la necesidad de una notación didáctica planteada para los pies dentro de la danza tradicional.

En el ballet, el estudio del pie desnudo y su descripción técnica es fundamental para los procesos de formación, tanto así que este género de danza se ha venido perfeccionando por siglos hasta llevarlo a un estado de suma complejidad y dificultad, puesto que para describir cada una de las posiciones y movimientos se establece un lenguaje que es reconocido universalmente por las diferentes escuelas de formación de bailarines, en el que su estudio y aprendizaje es riguroso y obligatorio. Ahora bien, para el caso de la danza tradicional no se han establecido dichos códigos académicos y se recurre siempre a los modelos de la

danza clásica para orientar sus procesos de formación, en donde se imitan o se interpretan posturas y movimientos desde la codificación del ballet y no desde un lenguaje propio de la danza tradicional o folclórica, como ha sido denominada en el contexto de la danza en general. Cabe anotar que lo tradicional o folclórico que nomina a esta expresión en particular, hace referencia a todas las prácticas danzarias que se enmarcan en las prácticas tradicionales y populares de una cultura y que a través de ellas se da cuenta de diferentes aspectos característicos de su folclor.

### 1.2.2 Pie anatómico

El pie es la porción terminal de una extremidad que lleva el peso del cuerpo y permite la locomoción; como estructura anatómica, se encuentra en muchos vertebrados, siendo un órgano independiente en la parte terminal de la pierna y que en general está compuesto por uno o más segmentos entre huesos, músculos, tendones y la piel, incluyendo las uñas.

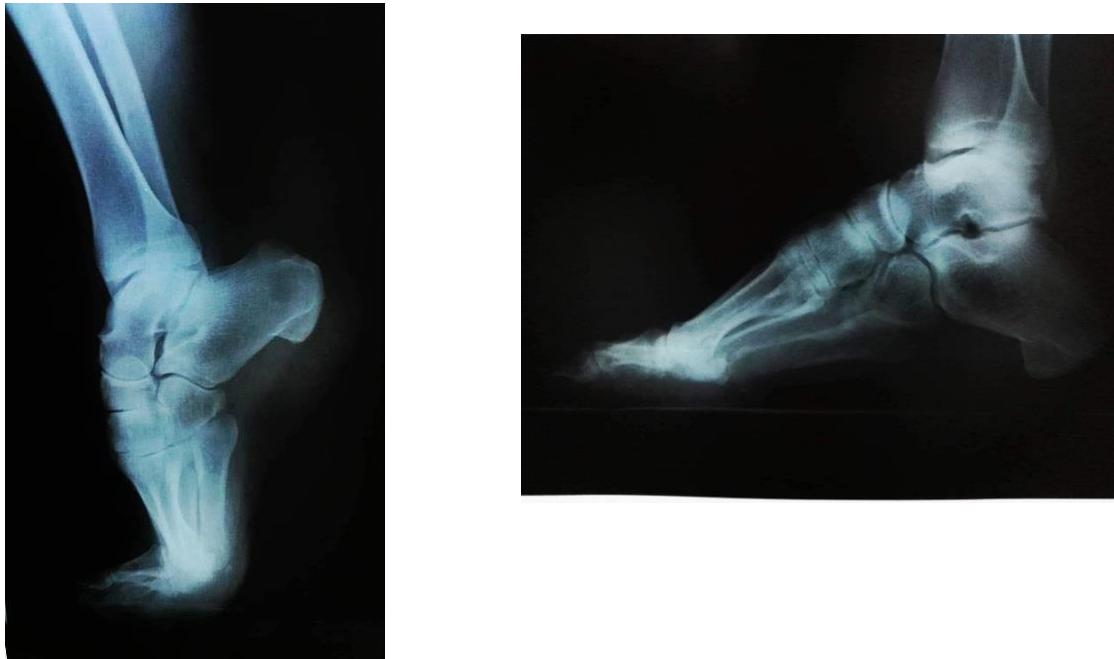


*Imagen 3. Fotografía de mis pies.*

El ser humano usa sus pies para la locomoción bípeda, haciendo posible la posición vertical y la liberación e independencia de los miembros superiores. Anatómicamente el pie y las manos humanas son variaciones de una misma estructura con cinco dígitos, situación que es común a muchos vertebrados, y que han ido evolucionando hasta hacerlos cada vez más unos órganos altamente especializados, en particular los dedos de las manos. A pesar de ello, los pies

pueden llegar casi a los mismos niveles de especialización, sobre todo en situaciones particulares propias de la estimulación y adaptabilidad que le exija el ser humano, por lo general por la carencia de ellos.

La estructura ósea del pie consiste en las siguientes partes: 7 huesos en el torso del pie que son calcáneo, astrágalo, escafoides, cuboides y cuña, el metatarso que incluye 5 huesos y por último las falanges.



*Imagen 4. Imagen radiográfica de los huesos de mis pies, realizando dos de los movimientos más importantes de la danza, en media punta y en planta.*

### 1.2.3 Biomecánica del pie

Para describir algo tan complejo como los movimientos de nuestro cuerpo, se emplean una serie de planos anatómicos que facilitan su comprensión. Para esto me remito a los planteamientos propuestos en el Manual de Fisiología Articular, de A. I. Kapandji, miembro de la sociedad francesa de ortopedia.

**Plano sagital:** divide el cuerpo del pie en mitad derecha y mitad izquierda.



**Plano frontal:** divide el cuerpo del pie en mitad anterior y posterior.



**Plano transverso:** divide el cuerpo del pie en mitad superior e inferior.



Estos planos vienen de la aplicación general para todo el cuerpo humano y dependiendo de ellos se definen los siguientes movimientos:

Plano sagital: **flexión dorsal** del pie hacia arriba y la **flexión plantar** del pie hacia abajo y hacia abajo.



Plano frontal: se encuentra la **pronación** que es el movimiento de la planta del pie hacia afuera y la **supinación**, que corresponde al movimiento de la planta del pie hacia adentro.



Plano transverso: **aducción** o movimiento de la zona anterior del pie hacia adentro y la **abducción**, que corresponde a los movimientos de la zona anterior del pie hacia afuera.



En la ejecución del movimiento del pie para la locomoción o para realizar pasos de una danza en general, interactúa el conjunto de huesos al que se le denomina complejo articular. Este complejo actúa con respecto a la biomecánica del tobillo, el pie y la bóveda plantar del pie, y posee tres ejes articulares:

Eje vertical: condiciona los movimientos de abducción y aducción.

Eje transversal: pasa por los tobillos y corresponde a la articulación tibio – tarsiana, donde se realiza el movimiento **flexo – extensión**.



Eje longitudinal: condiciona la orientación de la planta del pie, permitiendo los movimientos de pronación y supinación.

El tobillo permite el movimiento de flexo - extensión, entendida la flexión como el movimiento que aproxima el dorso del pie a la cara anterior de la tibia, su amplitud es de 20 ° a 30°; la extensión es el movimiento que aleja el dorso del pie a la cara anterior de la tibia y su amplitud es de 30° a 50°.

## 2. LA EXÉGESIS

Descripción metodológica para abordar el material de investigación desde la huella hasta la notación danzaría.

Los pies que caminan son los pies que danzan, pero también son los pies que enseñan, por eso encontrar una relación entre el que camina, el que danza y el que enseña, obedece a encontrar la razón misma de la vida; y dentro de esas búsquedas, es imprescindible disfrutar de todas esas conexiones que posibilitan preguntas, prácticas, análisis y conclusiones. En otras palabras, la danza es un lenguaje vital que surge desde la tradición, atraviesa el arte y pasa por la pedagogía. Estos tránsitos, aunque diferentes a simple vista, son uno mismo; leídos, interpretados y transitados de distintas maneras, pero sobre un mismo conocimiento, un mismo saber, una misma práctica, un territorio propio que es el de la danza y en particular, el de la danza tradicional. Este lenguaje vital de la danza remite a un material sobre el cual puedo moverme ampliamente y que permite ser expandido, comprendido, estudiado y analizado.

Reconocer desde la microhistoria, el concepto que desde un primer momento se denominó como “abandono” y que luego se transforma en “ausencia”, al estar relacionado con la ausencia de la madre en los primeros años de mi vida, permitió también reconocer la ausencia de un discurso de los pies en la danza tradicional.

La ausencia representada además en la falta de imágenes fotográficas de la infancia es suplida con la abundancia de estímulos alrededor de paisajes, olores, sonidos y texturas que hacen parte de la tradición y que están presentes en los recuerdos de la niñez como imágenes cargadas de vivencias que hoy pueden dar testimonio de esos primeros años de vida. Esta forma de ausencia fue llamada

como la “no imagen” o aquellos estímulos primarios que detonaron la pulsión del cuerpo por danzar. Así, la no imagen es vista como posibilidad de reconstruir la imagen en la infancia como manera de suplir la imagen física del recuerdo registrado en una fotografía, como lo plantea Ricoeur: “el recuerdo como una imagen del pasado y la importancia del recuerdo como instrumento de la memoria que permite la reconstrucción de la experiencia de manera *eidética*” (RICOEUR, 2013) y que aparece como dispositivo complementario a la imaginación, que recrea esa imagen del pasado en movimiento al pensar y recrear los acontecimientos alrededor de ella. En este sentido, la no imagen es el detonante o apertura en la construcción del archivo dentro de la estructura de la microhistoria en la que se instala el presente proyecto.

Aunque mi entrada a la danza se dio por otros contextos, el lugar de encuentro al que debía llegar estaba sobre mi propio origen, mi propia cultura: la cultura andina, la cultura boyacense, este es el punto de partida.

Ir al centro es volver al útero en donde todo se gesta, en donde se encontraba mi ser, mi sentir, mi pensar y mi actuar; donde nacen estos elementos. Ir al centro es partir de manera abierta hacia otras miradas que son propias de la tradición, este es el camino del tránsito por la experiencia.

Reitero que cuando la danza llega a mi vida alrededor del ser artista, me genera otras preguntas y otras miradas que me llevan a vivirla desde otra lógica. Es por ello por lo que hoy pienso que enseñar la danza no es lo mismo que bailarla, para ello hay que pensarla en la lógica del movimiento de los pies, de los pies que danzan, en los pies que han sido invisibilizados por el cuerpo danzante y que son bellamente expresivos. Los pies como soporte de la danza se mueven en las lógicas establecidas por la tradición, interpretadas por el gesto de la huella como sintetizador de la cultura, como depositario de un saber que también merece ser develado.

Hoy puedo afirmar que mi discurso danzario y pedagógico está en mis pies, el suelo es mi tablero y en él escribo la danza, no como el discurso efímero del

movimiento, que se borra inmediatamente sucede, quedando solo en la memoria del intérprete y del espectador. Es un discurso expresado a través de códigos y convenciones que establecen un lenguaje a manera de un “ABC” particular con el que se puede empezar a leer y a escribir la danza tradicional; es una propuesta de gramática, requerida para la alfabetización de una comunidad que se ha mantenido al margen y que no ha logrado unificar un lenguaje que nos concentre en una auténtica relación.

Mis materiales son: **la huella** que nace en la tradición, pasa por la escena y llega al aula, es un mismo gesto pero que se hace diferente por quien la transmite; **el piso** como soporte que se hace diferente dependiendo de quién es ese “yo” que lo transita; **la memoria** como el saber que sustenta el discurso, el rastro, el registro, el gesto de bailar y la interpretación que le puedo dar como una manera de encontrar una pedagogía propia. Con estos materiales se puede construir un discurso que emerge de la experiencia y que se convierte en un gesto real pero abstracto y, a la vez, subjetivo y objetivo. Un discurso ausente en la danza tradicional representado en la lógica de los pies y sustentado en la experiencia del ser bailarín y el ser maestro, y dentro de la tensión que implica la enseñanza y el aprendizaje en la trasmisión del saber tradicional de la danza. Reconocer esta ausencia de un discurso de los pies en la danza tradicional es el objetivo de mi trabajo, puesto que se vuelve un problema pedagógico, metodológico y didáctico entre el arte y la educación.

Pensar en la exégesis como un recurso metodológico para devolverme sobre la experiencia y desde allí, poder descomponerla para el reconocimiento de cada uno de sus elementos, me permite llegar a ella con enfoque hermenéutico para su explicación, análisis e interpretación. Asimismo este reconocimiento se constituye en un conjunto de valores y vivencias que permiten armar ese discurso sobre los pies que danzan.

En este sentido, como estructura metodológica determino cinco componentes extraídos de analizar mi propia experiencia, estableciendo relaciones no solo de

orden lógico entre uno y otro, sino dándole lugar a cada uno de ellos en su complejidad y profundidad, debido a que se fueron dando intuitivamente en los diferentes momentos y espacios en donde se instalaba la experiencia, y sin pensar que hoy pudieran tener sentido como una sola propuesta. Para ello, me permito reconstruir a escala en pequeños retablos, como unidades de análisis, en los que se despliegan los materiales usados y cómo fueron apareciendo cada uno de ellos dentro de la necesidad de ir encontrando la ruta de definición de la intuitiva apuesta metodológica; estas unidades son: el tránsito por la tradición, la experiencia como bailarín de danza tradicional, la formación como maestro de danza, la investigación y la construcción de un discurso propio.

## 2.1 La huella de la tradición



*Imagen 5. Registro de la reconstrucción de la huella en el contexto tradicional. Acción performática realizada en uno de los talleres en el proceso de la maestría.*

Al plantear la huella como gesto en el contexto de la tradición, me refiero a dos elementos compositivos: uno referido a la huella como una manera de reconocer el registro que hacen los pies al danzar, y dos, al contexto en el que la huella cobra significado y este es el contexto de la tradición, entendida como resultado de la síntesis del desarrollo cultural y como elemento identitario que ha permitido codificar de manera espontánea la huella de quien ha danzado; es el gesto

cargado de herencia que remite a un nivel de la experiencia humana, que resiste definitivamente a la lógica del “significante” del “signo” o del “símbolo” que se puede establecer.

En este sentido, la huella es de lo que, de lo vivido, queda inscrito en nosotros y que de nosotros queda inscrito en los demás (CASANOVA, GRACIELA. 2013), así como en nuestro entorno vivo, condensado en el hecho de la tradición y expresado en el acto de danzar de aquellos actores invisibilizados, de campesinos y bailadores natos de las diversas culturas y del acto natural, espontáneo y humano como lo es el bailar.

Reconocerme como maestro de danza tradicional en la búsqueda de la huella en la tradición es devolverme a mi experiencia como investigador, recorriendo los múltiples contextos tradicionales en los que se me permitió ver y reconocer de primera mano a aquellos intérpretes tradicionales de la danza, quienes generosamente compartían su saber representados en los movimientos que aprendieron en la historia misma de sus vidas como legado de sus antepasados. Al disponerme a observar, fui encontrando una manera de ver no solo en la contemplación de su humanidad entregada en ese acto a veces frenético de danzar, sino también en cómo sus pies atraían mi atención para lograr comprender las lógicas del movimiento que estaban implícitas en él, pero que a su vez me confrontaba con la incapacidad para ver de manera precisa y con un lenguaje propio que me permitiera su interpretación y análisis. Pero esto solo duró hasta el momento en que me di cuenta del rastro que dejaban los pies sobre la tierra o el piso polvoriento donde se establecía ese diálogo de encuentro de quien investiga y del sabedor; en los patios, calles o salones donde nos recibían para ser observados. Después de ocurrida la demostración danzaria fui deteniendo mi mirada en la huella que quedaba y entendí que para lograr reconocer e interpretar lo que sucedía, debía entrenar mi capacidad de ver para encontrar una manera de decodificar el registro que quedaba sobre la tierra. Al contrastar los registros y la información que obtenía en cada una de los encuentros y no solo de un intérprete sino de varios, pude depurar constantes y variantes que, sintetizadas

en un solo símbolo o código, me permitieron encontrar la huella como elemento inspirador y develador de la potencia de ser un maestro; un maestro que investiga con una mirada aguda sobre la fuente misma.

## 2.2 El danzar: la experiencia del bailarín



*Imagen 6. Registro de la reconstrucción de la experiencia del bailarín. Acción performática.*

El ser bailarín, se representa en un ser humano que danza, cuya pasión se constituye por el placer del movimiento en el escenario. No puedo recordar cuando mis pies empezaron a danzar, pero sí como la fuerza del cuerpo fue moldeando al bailarín, dotándolo de un cuerpo expresivo pero también de unos pies descalzos sobre los cuales se soporta el cuerpo al danzar.

Empecé bailando danza folclórica de las costas colombianas en los grupos y compañías de danza más importantes de su momento, como lo fueron el grupo de Delia Zapata Olivella y el grupo de danza de la cantadora Totó la Momposina, quien en esos años se presentaba con un grupo de bailarines que acompañaba su espectáculo, pero que luego, y por exigencias comerciales, fue prescindiendo

de él. Igualmente ingresé al grupo de danza de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, donde estudiaba Licenciatura en Química, bajo la dirección de Raúl Riaño, quien seguía los principios danzarios de la escuela de Delia Zapata; esta última experiencia no solo me marcó como bailarín y artista, sino que le dio sentido a mi vida y a mi profesión como maestro. Luego al darme cuenta de que no conocía prácticamente nada de la danza andina, ingresé al grupo Estampas Folclóricas de Colombia, dirigido por el maestro Libardo Lozano Mora; agrupación en la que se formaron muchas generaciones de maestros que buscábamos una danza más pura y verdaderamente tradicional. Allí me encontré con el torbellino, el cual mágicamente me llenó como intérprete y me permitió realizarme como bailarín. En este grupo la experiencia se hace diferente porque se realizan otras búsquedas y son otras las lógicas que intervienen en el cuerpo danzante; allí los pies cobran un mayor significado, ya que en ellos se instala la relación con las estructuras musicales andinas en rítmicas binarias y ternarias: aquí los pies se visten con alpargatas, cotizas o chocatos, para engalanar el acto expresivo de la danza en el escenario.

Esta unidad de análisis la represento con el color rojo como una manera de significar la pasión y el destello de las luces que crean y transforman en un espacio onírico lleno de magia y fantasía y, en donde el hecho tradicional, se traslada y se proyecta como un acto comunicativo con un lenguaje propio de la escena.

Reconocerme y vivir esta etapa como bailarín, fue importante para construir el maestro que soy hoy en día. Aunque no todos los artistas bailarines llegan a ser maestros de danza, no logro imaginar cómo un maestro puede llegar a enseñar la danza sin haber pasado por la etapa de ser bailarín. Hoy puedo ver como *“cuando empieza a desaparecer el bailarín, comienza a aparecer el maestro que enseña”*.

En esta etapa de la experiencia, la huella se vuelve acto performático y efímero, presente solo en la retina del espectador y en el cuerpo dinámico de quien danza, a pesar de estar enmarcado por esquemas coreográficos en su mayoría fijos y

estructurados de manera creativa o como reproducción de partituras tradicionales, producto del sentir y actuar del pueblo; pero sea una u otra, el compromiso es el mismo, el de la tradición. Aquí las preocupaciones del bailarín intérprete se vuelven una sola: la de expresar con su cuerpo; pero muy pocas veces se detiene a comprender las lógicas que actúan sobre su cuerpo y en especial sobre sus pies. Podría decirse que, en su mayoría, sus movimientos están modelados por su director. Pocas veces es el bailarín quien crea sus propias partituras de movimiento porque al parecer así lo ha realizado históricamente la danza tradicional; solo en algunas compañías de danza de la actualidad, influenciadas por los procesos de la danza contemporánea, se está incursionando en darle mayor protagonismo al cuerpo en la expresión del intérprete.

En la experiencia del ser bailarín, reconozco que mis pies también sueñan y pueden volar cuando danzan:

*Siento los pies en el suelo*

*A veces abiertos, a veces cerrados*

*Siento el suelo debajo de los pies*

*A veces frío, a veces lejano.*

*Mis pies y el suelo tienen un viejo diálogo*

*Que a veces se repite*

*Que a veces se renueva.*

## 2.3 La investigación o reconstrucción de la huella



*Imagen 7. Registro de la reconstrucción de la huella. Acción performática.*

Aparece ahora una nueva etapa del proceso metodológico en la que me detengo a deconstruir la huella como elemento central de análisis, la cual ha sido producto de los dos lugares, la huella reconocida y documentada en la tradición, junto con la huella que está presente en la experiencia del bailarín pero que aún no puede dar cuenta de ella como tal; la huella que solo se percibe e intuye que está ahí y que hace parte del gesto al danzar de manera tácita.

Al haber pasado por los dos momentos y enfrentarme a ser maestro de danza, aparece en mí la necesidad de encontrar el lugar de la pedagogía sobre la cual fundamentar una metodología para enseñar la danza, no solo para uno sino para todos los que entra al aula de danza. El hecho de reconocer que todos los procesos se daban por imitación, en la que los aprendices seguían incansablemente secuencias de movimientos que repetían una y otra vez sin a veces tener una orientación precisa, sino solo hacerlo por hacer; me fue llevando a plantear cómo podía crear mi propia metodología en la que se aprendiera por comprensión y se superara la imitación.

Para encontrar esta didáctica, decidí que debía detenerme en analizar lo que sucedía en el movimiento cuando se danza. Y así fue como empecé a hallar elementos estructurales que definen una coreografía en sus partes compositivas; desde la figura coreográfica, que se describe sobre una planimetría diseñada especialmente como parte del carácter de la forma y del contenido del que trata la danza en cuestión, hasta los elementos compositivos que determinan el cuerpo en cada una de estas figuras llamadas coreográficas. Allí me detuve y encontré dos lógicas que intervienen, una de manera estructurada, pero que el intérprete hace suyas en el acto expresivo y a veces espontáneo presente en casi todo su cuerpo; yo llamaría a estas lógicas (1) de las rodillas hacia arriba, pasando por todo el cuerpo, y (2) los pies como lugar en el que se centra la relación del movimiento del cuerpo con las estructuras rítmicas de la música y que propician todo el despliegue de la ejecución danzaria. Es aquí donde entiendo los pies como soporte de la danza, apareciendo entonces un componente de la relación música – movimiento, el cual se conoce como **paso básico de la danza tradicional**, pero que está determinado por la estructura del ritmo en el que está escrita la partitura musical, la cual está en directa relación con los movimientos del pie en una constante que no cambia; es por esto que se puede identificar si un bailarín, intérprete o ejecutante de la danza está en el ritmo o no. Dicha relación define lo que puedo definir como estructura **ritmopédica**, conformada por los elementos rítmicos determinados por el estímulo sonoro tradicional y los movimientos implicados en los pies al realizar la unidad de paso básico sobre el cual está establecido el desarrollo coreográfico.

Es importante indicar que una estructura musical está compuesta por elementos rítmicos y elementos melódicos. En el caso de los rítmicos, se organizan y distribuyen los diferentes instrumentos organológicos que entran a cumplir un rol u otro en la composición musical, y que para el caso de la ritmopedia se encuentran en relación directa con los instrumentos encargados de marcar continuamente el ritmo como una estructura fija que por lo general no cambia y se mantiene fija durante toda la partitura. En cambio, las estructuras melódicas determinan los juegos sonoros que entran a motivar el juego expresivo del

intérprete bailarín, desde el cuerpo mismo y con los elementos o accesorios presentes en el atuendo o indumentaria. Por lo general, este acto expresivo se desborda y centra su atención en quien observa la danza, por lo que se descuida la atención de los movimientos que están realizando los pies. No obstante, en los casos en donde la ejecución danzaria se centra exclusivamente en los pies, es donde la atención del espectador se centra en la ejecución de los pies como protagonistas del acto performático propio de quien está bailando. Se pueden citar muchos ejemplos dentro de la danza tradicional colombiana como los zapateos o escobillados, en el caso del Joropo, o las formas de adornar y rematar las terminaciones de un paso básico en figuras coreográficas como las de enamoramiento, en donde el intérprete hace alardeos a manera de coqueteos en un acto de expresión virtuosa de los galanteos en un diálogo amoroso; muchos de estos movimientos de los pies están basados en maneras zoomórficas de las danzas de cortejo y de apareamiento de algunas especies animales.

Para poder reconstruir esta huella, ahora desde la indagación pedagógica y metodológica, empiezo a intuir formas de recomponerla desde la tradición, la misma que sorprendentemente reconociera en los encuentros con las fuentes primarias de los campesinos danzantes o, a veces, secundarias en maestros portadores del saber tradicional. Para ello utilizo otros materiales develadores siguiendo el ejemplo un poco coloquial de como lo hace el detective tras la búsqueda de las huellas invisibles del cuerpo sobre los objetos, utilizando el talco, harina o a veces la arena; cualquiera de estos pero en colores claros que me permitan verla con cierta nitidez, a continuación se danza sobre este material, remarcando cada uno de los pasos básicos que se están estudiando, luego sobre este registro me detengo a ver con los ojos de quien investiga pedagógica y didácticamente, refiriéndome a los procesos metodológicos y estrategias didácticas que el maestro diseña y establece en los procesos de enseñanza y aprendizaje de una danza en particular. Al repasar el rastro del recorrido que han realizado los pies sobre el material y relacionándolos con los movimientos sonoros de la música que los genera, allí ya puedo establecer las lógicas

implícitas en el lenguaje de los pies, siendo precisas y determinantes para la habilidad de un bailarín. Finalmente, se debe encontrar la manera de generar una estructura simbólica y casi gramatical para su registro en términos pedagógicos.

La situación de encontrarme con estos materiales, el talco y el soporte del piso, me lleva a pensar en el suelo como el tablero sobre el cual se danza, pero también sobre el cual se explica y se enseña el movimiento de los pies; al ser ellos los que entran en contacto directo con el soporte, puesto que allí los pies no solo danzan, también dibujan y escriben la danza continuamente, pero su registro es invisible y efímero, aunque está ahí presente. Recurrir al talco como material que me permite develar la huella, me lleva a relacionarlo con la obra del artista y maestro Santiago Cárdenas y su obra “Los tableros”, en donde da cuenta a través de la pintura del registro de aquellos tableros verdes de la vieja escuela, en donde se hacían trazos y se escribía con la tiza blanca o de otros colores y, que al borrarlos, la capa tenue dejaba ver rasgos de estos escritos. De esta manera es como busco a través de estos materiales reconstruir la huella que viene transitando desde la tradición; aquella huella que porta el que baila pero que ahora debe ser develada por quien enseña.

## 2.4 El aula: el piso como tablero y encuentro con la pedagogía



*Imagen 8. Registro. El piso como tablero.*

El aula de danza, por lo general está diseñada con unas condiciones específicas para la formación del cuerpo y el desarrollo del movimiento, dichas condiciones están orientadas por el componente artístico técnico. Desde la perspectiva pedagógica, las aulas de danza con que cuentan las instituciones escolares -de manera especial y por lo general-, no cuentan con espacios adecuados y el maestro de danza se ve en la necesidad de realizar sus clases en espacios abiertos muy amplios como parques o canchas deportivas o en espacios cerrados y muy limitados como patios o corredores medianamente disponibles en la escuela; y también se presentan situaciones más difíciles, cuando el aula de danza es el mismo salón de clase.

Enfrentarme a todas estas condiciones y limitaciones al iniciarme como maestro de danza, permitió también que fueran apareciendo las estrategias para hacer de estos espacios un aula dotada de elementos abstractos que poco a poco, estudiantes y profesor, fuimos familiarizando y reconociendo. Así aparecieron la tiza, el concreto o las baldosas, las cintas adhesivas de colores y la cinta de enmascarar; todos estos materiales destinados a suplir un marcador y un tablero, implementos necesarios para un educador.

A medida que me preocupaba por ir encontrando y diseñando las estrategias didácticas para orientar y enseñar de una manera más precisa los pasos y figuras que mis estudiantes debían realizar, fueron apareciendo un sinnúmero de símbolos y grafías que los estudiantes iban aprendiendo, apropiándose de ellos, Esto me permitía, como maestro, no ser el modelador de los movimientos, sino en un mediador ante la posibilidad de cada uno de asumir su proceso de aprendizaje, especialmente de aquellos procesos iniciales del abordaje de la danza, como son el proceso de aprestamiento técnico de un paso básico y los procesos sensoperceptivos requeridos para este fin. Es así como el espacio en donde se enseña la danza adquiere otra representación y configuración, en el que el piso se convierte en el tablero sobre el cual se enseña y se escribe la danza.

## 2.5 La notación como registro y construcción del discurso

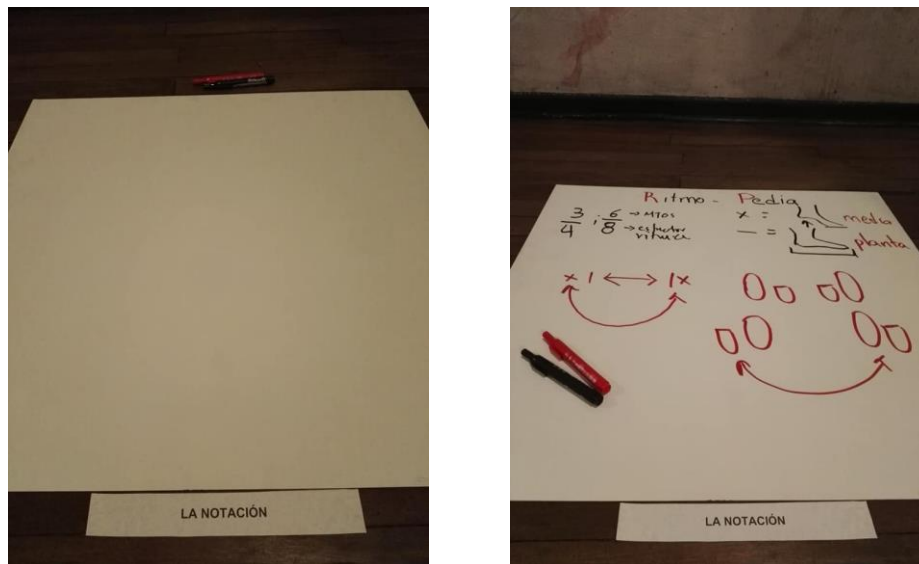


Imagen 9. Registro de notación.

Preguntarme por mi discurso, me fue llevando a reconocer rasgos de mi experiencia como maestro de danza tradicional y como bailarín. Estos rasgos fueron encontrándose y definiendo en lo que hoy puedo concretar por medio de esta propuesta de trabajo, en donde los pies adquieren un rol protagónico que se enlaza desde aquellos recuerdos de mi infancia descritos en la microhistoria, pero que paso a paso, fueron marcando un camino en la construcción y definición de mi discurso como maestro. Discurso que hoy puedo sintetizar en la propuesta de pensar un sistema de notación, centrado en el papel que cumplen los pies dentro de la comprensión y vivencia de la danza tradicional como soporte y como componente determinante de un discurso que posee una lógica propia, y que infortunadamente, no ha sido definido y escrito para el caso de la danza tradicional colombiana.

Pensar en la notación como posibilidad de discurso, me lleva a detenerme en cada uno de los aspectos que me permiten reconocerlo históricamente, pero también en encontrar algunas propuestas que se han realizado en otros tiempos y

en otros contextos culturales de la danza, como lo es el caso de México, con el trabajo realizado por la maestra Elsie Cota Ramos y su manual de danza en el que plantea un sistema de notación para la escritura del movimiento de los pies en la danza mexicana. Este documento se vuelve inspirador y a la vez modelador, en el sentido que logra definir y diseñar una estructura que permite sistematizar la experiencia en la creación de un sistema propio para la danza colombiana; sistema que desarrollo en el siguiente capítulo.

### **3.LA SUBLIMACIÓN: encuentro con el discurso**

La sublimación como medio de creatividad del sujeto, surge en la medida que este se enfrenta a su naturaleza como artista, como creador y también como investigador, dentro de la ardua tarea de encontrar las formas, métodos o rutas que le permitan materializar su idea. En este caso particular, pasar del estado de ausencia al giro conceptual del discurso, le da lugar y poder a los pies, con la posibilidad de visibilizarlos en el cuerpo de la danza, con el rol fundamental y complementario del acto expresivo de manera lógica dentro de un lenguaje propio para la danza tradicional.

Desde la mirada como artista intérprete de la danza tradicional, solo en los momentos cuando el bailarín se instala en la escena, se logra la singularidad de elevar el gesto del movimiento que se sustenta como acto performático que únicamente se siente y se expresa por su naturaleza propia, pero que difícilmente puede ser escrito o registrado con códigos propios del lenguaje de la danza y que recae en las palabras como forma de construir un discurso que lo sustente. Las grandes obras del hombre encuentran en esta ruta su máxima expresión como producto de un acto de sublimación.

Esta pulsión que de una y otra forma me motiva, me constituye como sujeto que investiga, al darle un lugar a los pies, no solo como soporte de la danza en donde se fundamenta la tradición, sino también como herramienta para la creación de un lenguaje propio con el que se escriba y se lea la danza a manera de notación. La

sublimación no solo es una pulsión o un estado cualquiera de exaltación fugaz, ni tampoco cualquiera puede llegar a ella.

Me pregunto entonces ¿cómo la huella, la memoria, el rastro, el registro, el gesto de bailar y la interpretación, le pueden dar a la experiencia, como memoria o registro vivo, real y abstracto, subjetivo y objetivo a la vez, ese papel preponderante como testimonio de la danza? Ahora bien, una danza que se puede escribir y representar en la lógica de los pies y, obviamente, en la creación de un discurso propio.

Visto así, lo sublime de esa pulsión que me lleva a suplir la ausencia como ese vacío carente de significado, me lleva también a una manera de trasladar la ausencia de la madre en la infancia, al acto de sublimar, donde los pies encuentran su lugar en la danza tradicional. Aquí me detendré en el gesto del movimiento para deconstruirlo y entender las lógicas que actúan sobre él. Es así como se puede manifestar el avance hacia la construcción del discurso, del registro de la experiencia propia y en plantearle a la danza, cómo pensar con los pies.

### **3.1 La ausencia de una notación en la danza tradicional como un problema histórico**

La danza y el baile han formado parte de la historia de la humanidad, desde principios de los tiempos; tradicionalmente los pasos de bailes y de las danzas, se transmitían de generación en generación, lo que generó con el paso del tiempo que muchas danzas se perdieran al no tener registro alguno.

Revisando los materiales que se pueden encontrar en internet sobre este caso, y en las innumerables imágenes que pueden existir, me permito seleccionar algunas que, por sus características particulares, permiten extraer cierta

información que da cuenta de un desarrollo de las maneras para representar y escribir la danza desde el componente de los pies. Al indagar históricamente por los primeros intentos para anotar la danza en las antiguas civilizaciones, no será hasta el siglo XVI cuando aparecen los primeros documentos escritos a manera de manuales para sistematizar anotar o registrar la danza en general; entre estos, y el más antiguo, cabe destacar el trabajo de Thoinot Arbeau, quien propuso en el documento llamado “*Orchésographies*” de 1588, una de las primeras sistematizaciones de pasos y figuras mediante letras, palabras e ilustraciones.



Imagen 10.

ARBEAU T. (1588) *Orchésographie*. Portada del Manuscrito de estilos de danza renacentista.

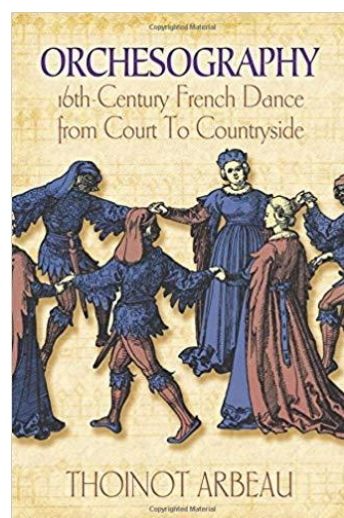


Imagen 11.

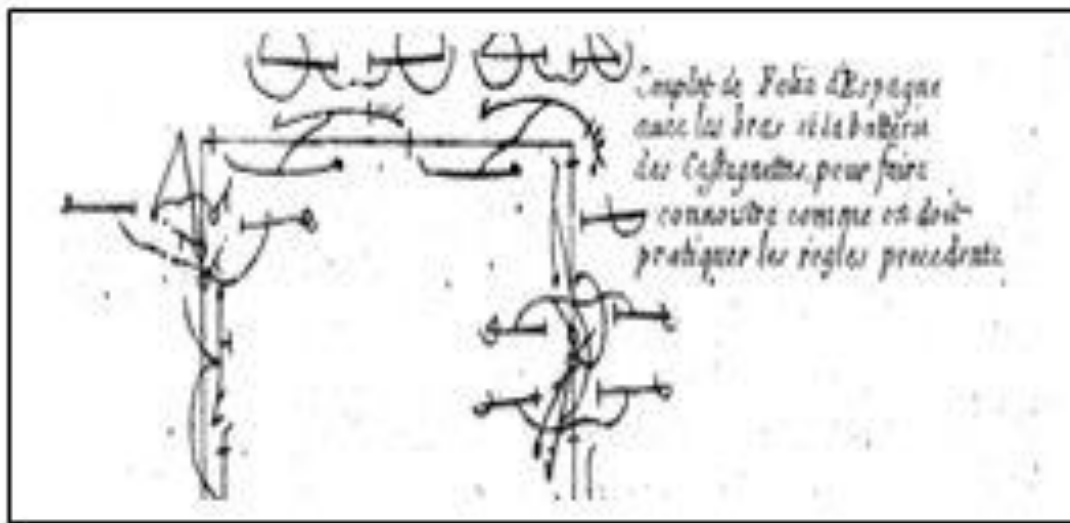


Imagen 12. ARBEAU T. 1588. Uno de los primeros registros de una notación danzaria para los pasos y pies de las figuras coreográficas mediante letras, palabras e ilustraciones.

ORCHESOGRAPHIE  
PAVANE D'ESPAGNE.

La pavana d'Espagne se dance par mesure binaire mediocre, foubz l'air, & avec les mouvements, dont s'enfuyt la tabulature, & quand on l'a dancee en marchant en auant pour le premier passage, il la fault retrograder en desmarchant, puis continuant le mesme air, on fait avec aultres nouveaulx mouvements le second passage, puis les aultres consequemment, lesquels pourrez apprendre tout a loisir

Air & mouvements de la pavana d'Espagne.

	pied gaulche auancé. pieds ioincts.	Ces deux pas fõt simple a gaulche.
	pied droit auancé. pieds ioincts.	Ces deux pas fõt simple a droit.
	pied gaulche auancé.	
	Pied droit & approché, caufant pied en l'air gaul. fleuret.	
	fleuret.	Es aultres passages de ceste pavana d'Espagne, en lieu de ces fleurets icy, le danceur fait d'aultres gestulations, tant en marchant que retrogradant.
	fleuret.	
	fleuret.	
	fleuret.	

En la page suyante pourrez veoir le reste.  
Continuation.

Imagen 13. ARBEAU T. (1588) Orchesographie. Descripción de una danza de la época.

Si observamos en este registro en particular tomado del manual de Arbeau, se puede establecer la relación que se hace en el registro de la coreografía de varios elementos como lo son, una estructura musical como referente representada en el pentagrama y sus respectiva notación musical. Al lado de esta partitura aparece una descripción de los pasos y movimientos de los pies en relación con el desarrollo musical; adicionalmente aparecen las descripciones y observaciones propias del coreógrafo.

**ORCHESOGRAPHIE**  
Tabulature d'une Gauotte.

*Air de la Gauotte. Mouvements.*

pied largy gaulche. *Passage de quatre pas, équivalents à un double à gauche.*  
 petit fault.  
 pied droit approché.  
 petit fault.  
 marque-pied droit croisé.  
 petit fault.  
 greue droïte croisée.  
 petit fault.  
 pieds ioincts. *Passage de cinq pas, commençant la mesure de quatre pas, équivalents à un double à droit.*  
 petit fault.  
 marque-pied g. croisé.  
 n. a. r. que pied droit croisé.  
 greue droïte croisée.  
 petit fault.  
 pieds ioincts avec capriole.

Voicy le reste de l'air du premier branle de la fuytte des Gauottes, que ionnent noz ioueurs de Lengres: Vous y adapterez les decouppemens cy dessus, ou tels autres qu'il vous plaira choisir & inventer, ou imiter après les bons & gaillards danceurs: Si ceste espece de dance fust venue du temps de mes premieres iambes, ie neusse pas failly d'en faire des memoires.

Double à gauche. Double à droit.

Imagen 14. ARBEAU T. (1588) *Orchesographie*. Descripción de una danza de la época.

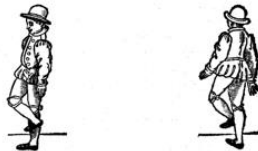
En la anterior imagen, aparece la descripción de la coreografía general y específica desde la ejecución general, pero llama la atención como se hace una precisión del movimiento que hacen los pies en relación con la figura corporal general de movimiento para la danza. Esto permite establecer una mejor relación del movimiento en conjunto, pero no es suficiente la información suministrada para poder comprender cada uno de los movimientos que hacen los pies y su relación con la estructura musical de la danza en cuestión.

En dicho manual, además de los registros de las figuras coreográficas en general, los desplazamientos planimétricos y los pasos y figuras básicas, también se describe de diferentes maneras, entre símbolos y convenciones propias, la representación gráfica del cuerpo en una postura propia de una figura del baile; todo en conjunto, la pose del cuerpo y el apoyo de los pies. Infortunadamente, no logra describir y descomponer cada uno de los movimientos requeridos para su ejecución y menos los involucrados en los pies, tal como se observa en la gráfica siguiente.

ORCHESOGRAPHIE

stant on met l'autre pied en l'air deuant la greue, & se faiçt en deux fortes: çauoir quand le pied gaulche soustient le corps, & le droit est croisé en l'air deuant le çir gaulche, & s'appelle pied croisé droit: Et au cõtraire quand le pied droit soustient le corps du danseur, & le pied gaulche est croisé en l'air deuant la greue dudit pied droit, & s'appelle pied croisé gaulche.

Pied croisé droit.    Pied croisé gaulche.



*Capriol.*  
Voila deüa de plusieurs fortes de gestes & mouuements.

*Arbeau.*

Il vous tarde (à ce que ie peulx cognoistre) que vous commẽciez à faire les cinq pas, mais il ny a remede, il fault que vous ayez patience d'escouter comme sont faitz tous les mouuements: Car vous sçauuez qu'el'art de grammaire, le disciple faiçt premierement amas de noms verbes & autres parties de Poraïson, puis il apprend à les lier ensemble congruement. Ainsy en l'art de dancier, il vous fault premierement sçauoir plusieurs particuliers mouuements, puis par le moyen des compositiõs que l'on vous donnera par la tabulature, sçauuez le tout.

Imagen 15. ARBEAU T. (1588) Orchesographie. Descripción de baile tradicional renacentista.

Posteriormente, Feuillet publicaría en 1700 su “Chorégraphie ou L'Art de décrire la dance”. Este sistema representa la progresión en el suelo y describe la acción de las piernas con relación al conjunto y la medida musical, pero no hace precisión del movimiento de los pies.



Imagen 16. ARBEAU T. (1588) *Orchesographie*. Partitura coreográfica en relación a una partitura musical.

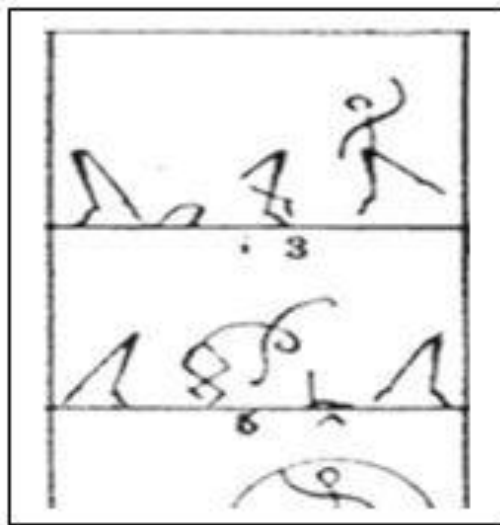
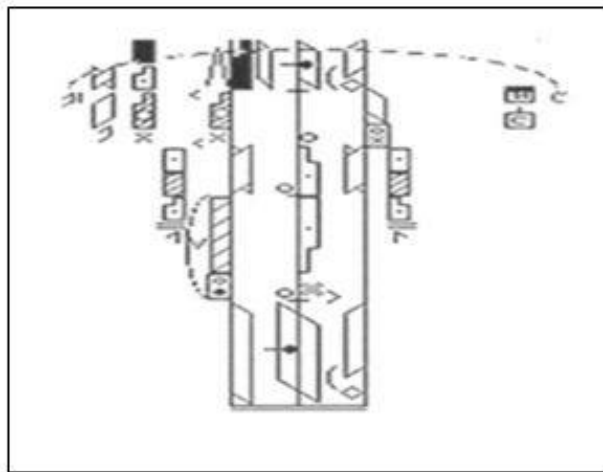


Imagen 17. SAINT-LEÓN A. (1700). *Chorégraphie ou L'Art de décrire la dance*. Tipos de movimientos corporales

En el siglo XIX, aparecen nuevos intentos, como los de Arthur Saint-Léon en "Sténochorégraphie" (1852) o Friedrich Albert Zorn en *Grammatik der Tanzkunst* (1887), basadas sobre una representación pictográfica donde, piernas, cabeza y

cuerpo podían claramente dissociarse. La duración de cada movimiento se precisaba con una notación musical adjunta; en esta notación no se observa ni se describen movimientos para los pies, únicamente se señalan los del cuerpo.

Pero el sistema de notación más destacable de este siglo XIX fue concebido por el bailarín ruso Vladimir Stepanov, quien en "L'Alphabet des mouvements du corps humain" (1892), utiliza como signo de base la nota musical sobre una base donde las líneas representan las diferentes partes del cuerpo. Símbolos adjuntos describen las torsiones y flexiones de esas partes.



*Imagen 18. STEPANOV V. (1892). Alfabeto de movimiento del cuerpo humano.*

Para una transcripción rápida y sistematizada de los diferentes pasos y secuencias del movimiento, se utilizará como signo de base la nota musical (con su correspondiente medida de tiempo), además de otros símbolos y abreviaturas. Se observa en este esquema de autor desconocido como ya se da un intento de hacer referencia a movimientos de los pies y sus características ritmopédicas para la danza, estableciendo una relación gráfica directa con la música y la cualidad de movimiento que se requiere con relación al tiempo de duración, respecto a una figura musical. Esta propuesta si bien resalta la relación con la música, también invisibiliza los pies como centro de la escritura danzaria, pero

hace un gran aporte al adelantarse hacia la posibilidad de creación de un sistema de notación danzaria de los pies.

	PIE DERECHO - PIE IZQUIERDO
	PISAR FUERTE (ACENTUADO)
	PISAR LIGERO (PICADO)
	SIN APOYAR
	CRUZAR POR DELANTE
	CRUZAR POR DETRÁS
	DIRECCIONES DE MOVIMIENTO
	MUJER - HOMBRE
X	PALMAS - PITOS
"P" "T"	APOYO PUNTA - APOYO TALÓN
SAR SIAR	Sentido Agujas Reloj Sentido Inverso Agujas Reloj

*Imagen 19. STEPANOV V. (1892). Alfabeto de movimiento del cuerpo humano. Sistema de convenciones para representar los pies.*

En este otro modelo, también de autor desconocido, se puede evidenciar otro avance en la manera como se establecen pasos básicos para diferentes danzas, puesto que utiliza tres elementos importantes para el registro y descripción de los pasos básicos, como son: (1) una descripción general del movimiento característico del paso básico, (2) la relación musical con respecto a la nota y el tiempo de duración y (3) la representación gráfica de los pies con alguna información posiblemente de la cualidad de movimiento que debe realizar el pie y los desplazamientos en la ejecución de un paso básico. Esta propuesta surgió seguramente con la idea de establecer algunas orientaciones para una serie de pasos de danza perfectamente tipificados, con sus correspondientes variantes entre el repertorio de danza existentes en ese contexto cultural que las practica. Entre los más básicos señala:




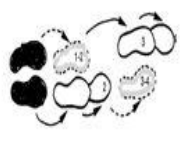

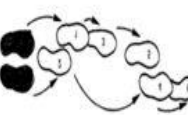


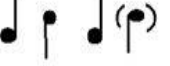





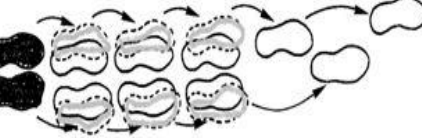
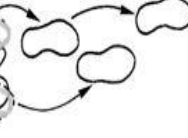
<p>MARCHA</p> <p>Paso normal de caminar hacia adelante y atrás</p>		
<p>PASO SALTADO</p> <p>Apoyar un pie y saltar sobre él, mientras el otro está un poco elevado, luego el pie que estaba elevado se apoya y se salta sobre él.</p>		
<p>POLKA</p> <p>Paso hacia adelante con un pie, juntar con el otro, y paso hacia adelante.</p>		
<p>GALOP</p> <p>Paso con un pie, y con el otro saltando ocupa su lugar</p>		
<p>BRANLE</p> <p>Separa un pie y juntar el otro sin posarlo</p>		
<p>VALS</p> <p>Paso con un pie, junto el otro, cambio de peso del primero.</p>		
<p>SCOTTISCH</p> <p>Tres pasos hacia adelante y el cuarto saltar en el sitio</p>		
<p>MAZURCA</p> <p>Paso con un pie dejando el peso sobre él, cambio de peso al otro pie con salto, y avanzar o girar tres pasos</p>		

Imagen 20. Autor desconocido. Sistema de descripción ritmo y movimiento de los pies en una danza.

En el siguiente esquema, podemos observar un acercamiento a la diagramación y estructura del registro de la danza, en relación con el desarrollo general de una coreografía, en el que se plantea la descripción gráfica y simbólica de varios elementos que constituyen una figura coreográfica o frase de movimiento requerida para la ejecución de esa danza en particular; en él se plantean los siguientes elementos: la secuencia de frase en la coreografía (FRASE B: C3-10), la figura planimétrica que describe un círculo y la ubicación seguramente de los bailarines, representados por esas convenciones en dos colores. No obstante, el esquema no permite reconocer el género ni la disposición espacial propia de cada uno, a pesar de que al lado establece los tiempos de duración en tiempos de marcación danzaria; para este caso plantea que sea en 16 tiempos. Igualmente, en la parte de abajo del cuadro, establece una relación simbólica entre las figuras musicales y sus tiempos de duración junto con los desplazamientos requeridos para los pies; aspecto importante que pone en relación y definición de la estructura ritmopédica, complementada con una breve descripción y explicación de estos símbolos, lo que permite hacer una buena lectura y comprensión de la figura danzaria que se plantea para orientar algún proceso de ejecución y de interpretación o de enseñanza.

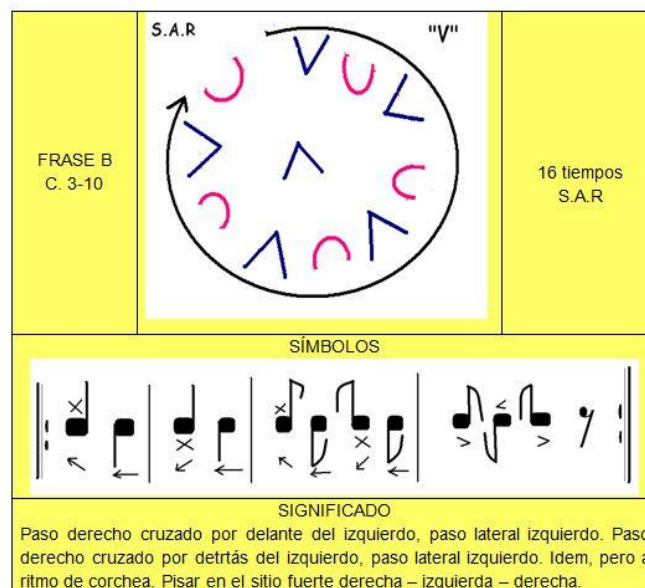
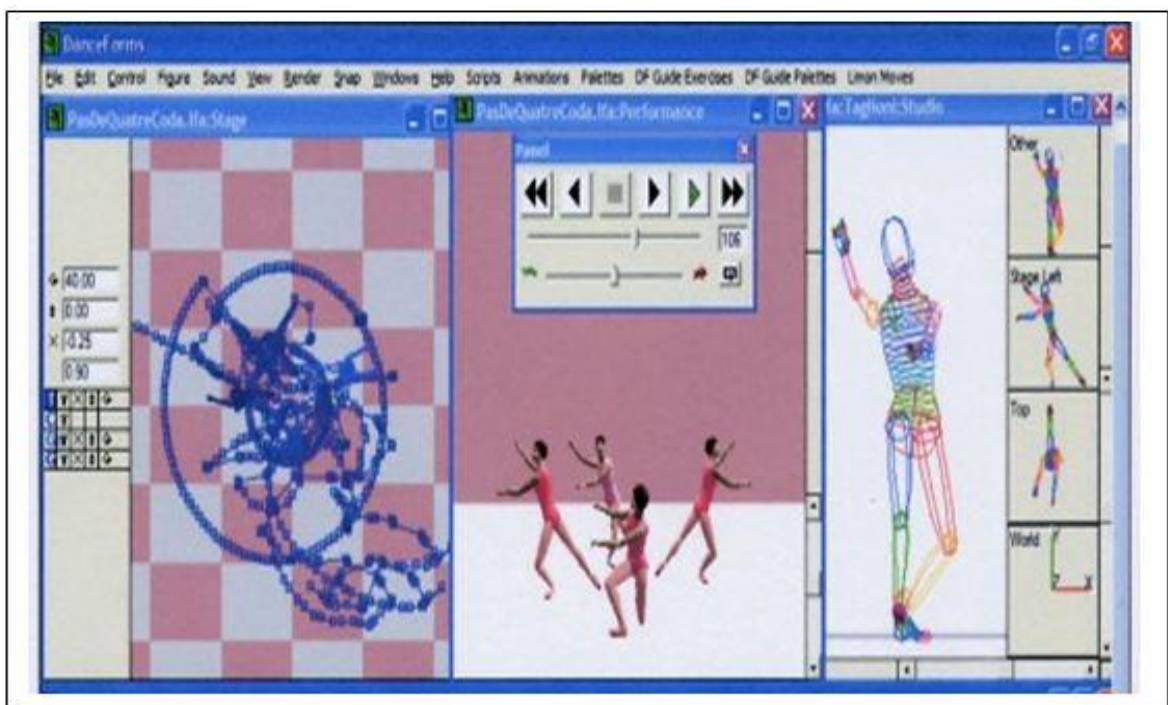


Imagen 21. Autor desconocido. Propuesta de organización de un manual de danza.

El avance de los conocimientos científicos y técnicos, permitieron la irrupción de varios sistemas de anotación del movimiento. Actualmente se utilizan principalmente cuatro sistemas de notación de la danza:

- Notación de Laban (1928)
- Notación de Conté (1931)
- Notación de Benesh (1956)
- Notación de Wachmann (1958)

Además, hay que señalar, que todos los sistemas de notación importantes, han desarrollado sus propios programas informáticos, como por ejemplo, LabanWriter, The Benesh Notation Editor, Eshkol-Wachman Movement Notation editor, etc., así como diferentes programas tridimensionales como por ejemplo, DanceForms, Expressive Character Animation, etc.



*Imagen 22. Programa de edición que muestra la manera de diseño y escritura de una coreografía en medios digitales.*

## DANCE INSTRUCTORS MANUALS

MANUALES DE DANZA DE LA BIBLIOTECA DEL CONGRESO EN ESTADOS UNIDOS. PHILADELPHIA.

En estas imágenes obtenidas de internet, se evidencia la manera como las huellas de algunos calzados son utilizadas para marcar los pasos en los bailes de salón. Esta es una práctica muy característica de los procesos de enseñanza y aprendizaje en la danza en los Estados Unidos; fenómeno que no se encuentra muy documentado, lo que dificulta su explicación. A pesar de ello, esta práctica también logró influenciar los procesos de danza en nuestro país, especialmente en los años 50 y durante la aparición de los primeros ballets y compañías de danza.

En los siguientes esquemas se plantea una relación de la ubicación de los pies y sus desplazamientos dentro una secuencia ordenada y enumerada, por lo general en el compás o métrica determinada por las músicas utilizadas para cada danza.

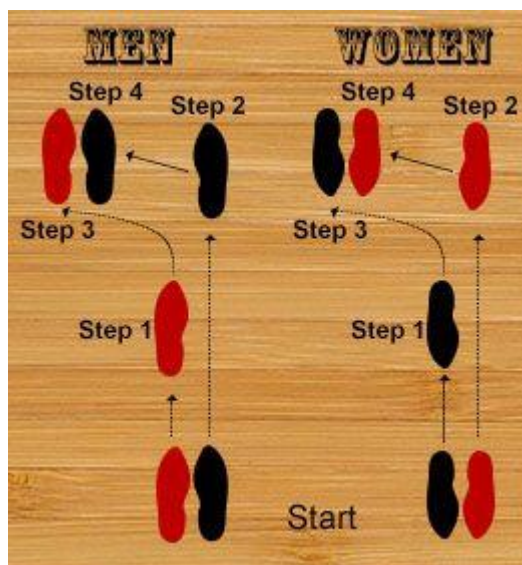


Imagen 23. Tomada de: <https://co.pinterest.com/pin/655273814507713905/>

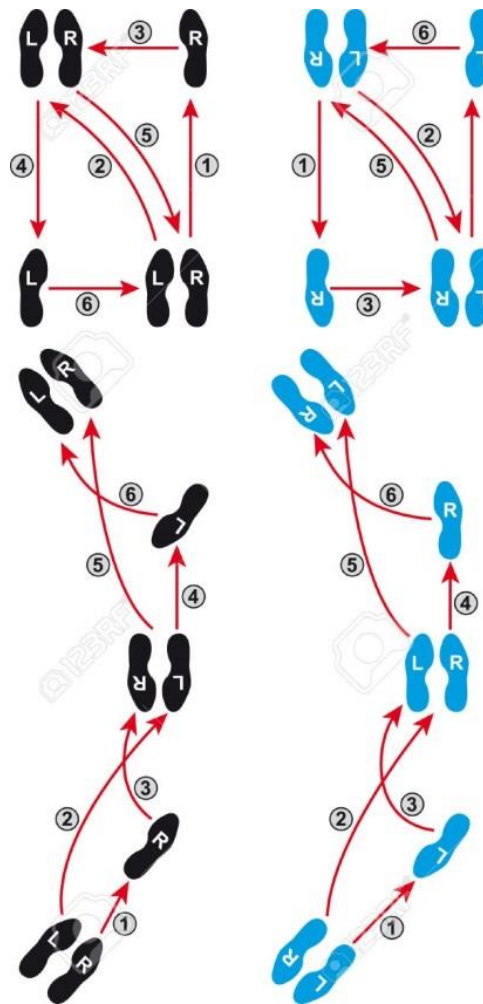
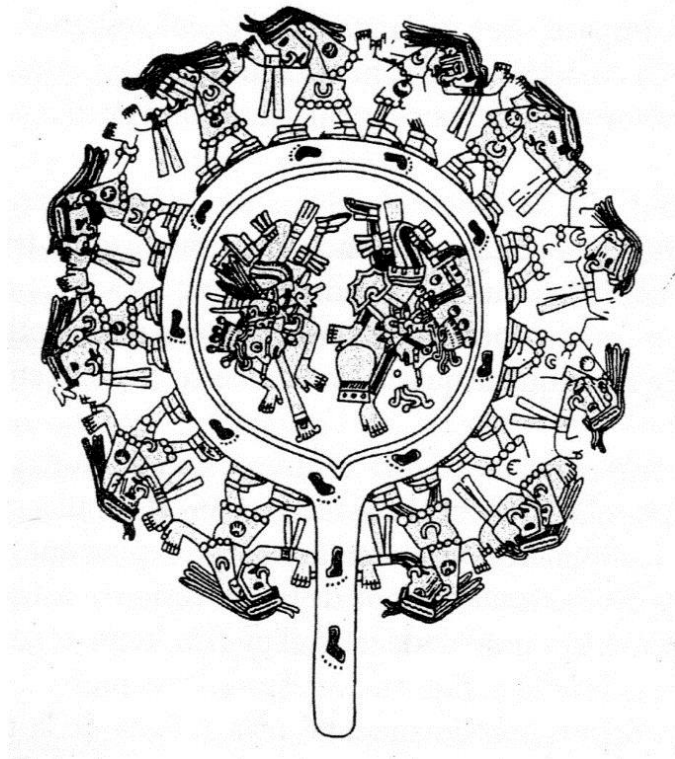


Imagen 24. Bailes de salón. Imagen tomada de: (<https://myloview.de/sticker-waltz-steps-nr-2404D70>)

## CASO MEXICANO

La notación azteca reconoce cómo los indígenas prehispánicos registraron los hechos más importantes de su historia con dibujos plasmados en los códices. En los siguientes códices llama la atención el uso que hicieron de las huellas:



*Imagen 25. Cota, Elsie. (2014). Notación danzaria mexicana. Simbología y onomatopeya. (1ª. ed.). México: Instituto Sinaloense de Cultura. Ilustraciones de la notación danzaria mexicana.*

### NOTACION DE ELSIE COTA RAMOS

La propuesta que hace la maestra Elsie Cota Ramos corresponde a una manera de estructurar y de relacionar los elementos que vendrían a conformar un sistema de notación para la escritura de la danza, especialmente para los procesos ritmopédicos. Esta notación se convierte en un modelo inspirador que retomo para mi trabajo y, a partir del cual, propongo un sistema para el caso de nuestro país, unificando a los fenómenos de la danza tradicional en otros países, y con el ánimo de unirme a un movimiento común, por lo menos con la propuesta del caso mexicano.

En esta propuesta se plantea la relación, desde la estructura musical, de la simbología de las huellas de los pies y sus derivados desplazamientos, acompañados de las marcaciones acentuadas en cada compás y las onomatopeyas producidas por los pies al realizar un determinado movimiento en la ejecución danzaria; en la última parte propone un símbolo que corresponde a la figura coreográfica respectiva en la que se requiere o plantea ese tipo de paso básico. Como resultado de lo anterior, en la propuesta que hago más adelante determino una simbología a la que denomino **grafía**, a manera de un esquema de la síntesis de movimientos que implica una unidad de paso básico para cada danza; esto se verá más claro cuando explique el caso colombiano con el ejemplo de la matriz de bambuco.

*Jarabe tapatío*  
Copla del son *El Atole*  
Elsie Armida Cota Ramos

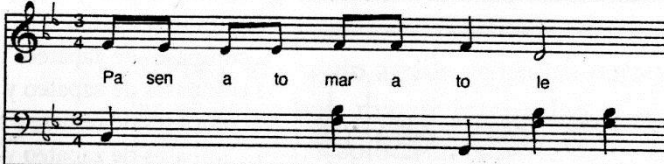
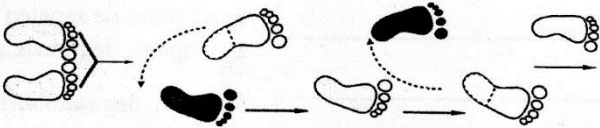
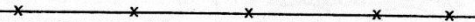
1. Música	
2. Simbología	
3. Rítmica	
4. Onomatopeya	<p style="text-align: center;">PA      TI      TA      PA      TI      TA</p>
5. Coreografía	
6. Notas	<p>■ El hombre con brazos atrás tomándose la muñeca. ● La mujer con brazos laterales tomándose la falda.</p>

Imagen 26. Cota, Elsie. (2014). *Manual de notación danzaria mexicano*.

## CASO COLOMBIANO

### MANUALES

#### DANZAS DE DELIA ZAPATA. MANUAL DEL PACÍFICO

Los sistemas de notación de las danzas nos permiten registrar los movimientos y acciones de manera inequívoca y, de esta manera, hacerlos comprensibles para poder reproducirlos por cualquier persona y en cualquier momento. No obstante, independientemente del sistema de notación utilizado para transcribir las danzas, se hace necesario complementarlo con una adecuada explicación que garantice una mayor comprensión de la danza.

## IV. GENERALIDADES

Al iniciar el montaje de una danza hay que cumplir con una serie de requisitos previos, que servirán de base para lograr los objetivos propuestos.

Las **GENERALIDADES**, constituyen el requisito técnico previo al montaje; donde es de vital importancia la rutina de **Ejercicio General del Cuerpo**, empleada por el grupo a modo de adiestramiento físico en el trabajo de la danza.

### 1. Movimientos de los Pies

Los **Movimientos de los Pies**, se estudiarán y practicarán detenidamente en sus diversas posibilidades de movimiento: **flexión, extensión, rotación**; de manera independiente a la **postura** del resto del cuerpo ya sea con las **piernas estiradas o flexionadas**, con los **pies juntos o separados** y utilizando diferentes **apoyos**. El **paso** o **pasos del baile**, deben desglosarse en sus **movimientos básicos** para su enseñanza.

**Posición Inicial:** Es la **postura** que debe asumir el danzante al comenzar el baile. El danzante, mantendrá el cuerpo y la cabeza erguidos. El peso del cuerpo repartido y apoyado sobre las dos plantas de los pies, que van ligeramente separados y paralelos entre sí. Los brazos extendidos a lo largo del cuerpo con los codos arqueados hacia fuera. Sabemos que en la marcha normal del hombre, cada **paso** conlleva un **cambio del peso del cuerpo**. La **Posición Inicial**, en el eje central ayuda a comprender los diferentes cambios del peso del cuerpo que se realizan al ejecutar los pasos de los bailes.

**Pies: flexionados:** Cuando estamos de pié en la **posición** normal o con ésta misma **postura** el **pié** en el aire o **apoyado el peso del cuerpo sobre los talones y los dedos fuera del piso**.

**Media Punta:** Cuando estamos de pié apoyados sobre la parte anterior de los pies y con los talones arriba, fuera del piso o con ésta misma postura, el pié en el aire.

**Punta:** Cuando uno de los pies libre en el aire, pasando por **Media Punta**, se alarga en toda su longitud estirando los dedos.

**Paso:** Cuando el hombre mueve los pies para cambiar de lugar.

**Pasos:** Movimientos alternados de los pies para cambiar de lugar en cualquier dirección: al frente, lado, atrás. Cada vez que **1 pié** se ejecuta **1 paso**.

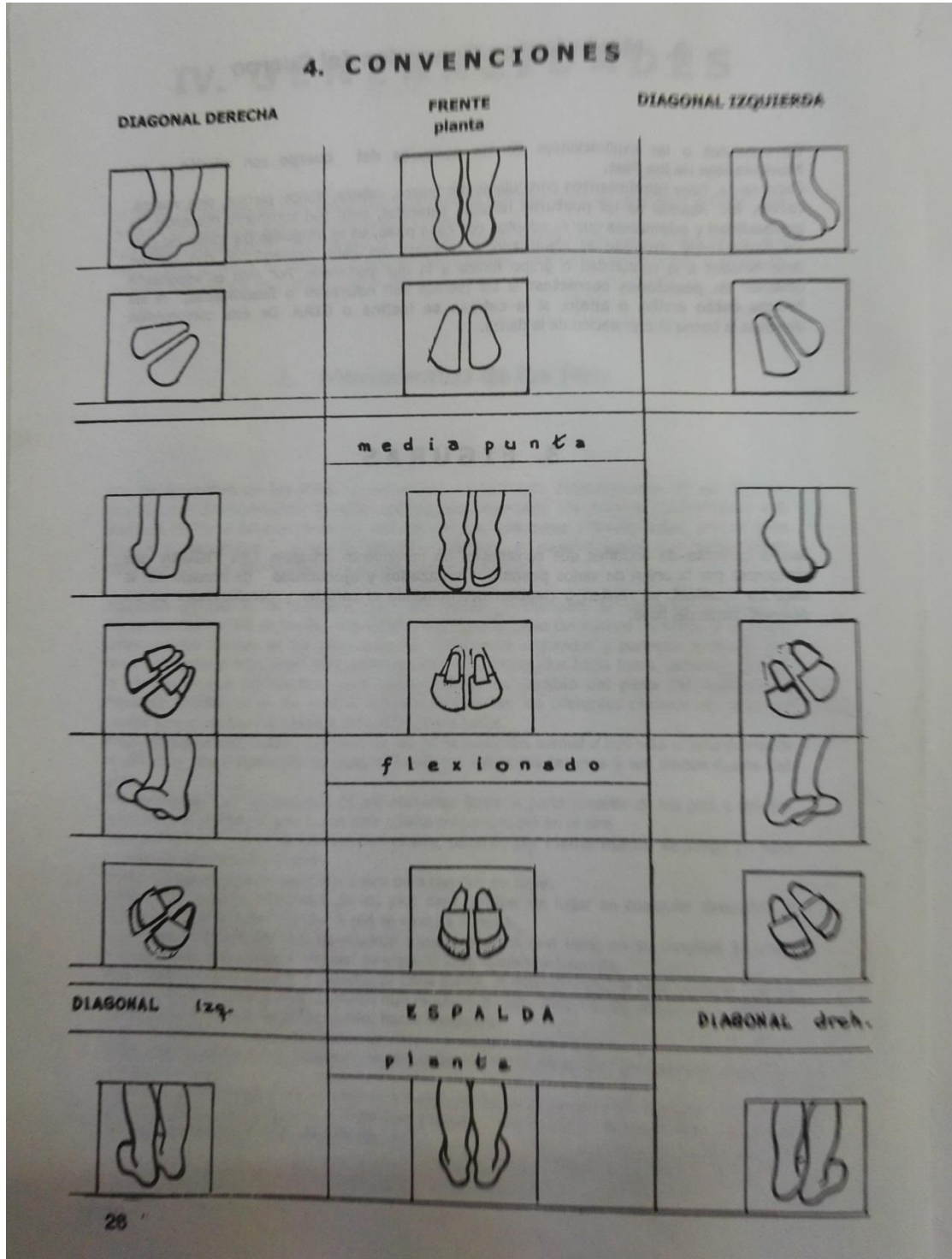
Los **pasos** tienen diferentes longitudes; **paso corto:** el que tiene en su longitud 15 cms. Aproximadamente; **paso mediano:** de unos 30 cms. Aproximadamente.

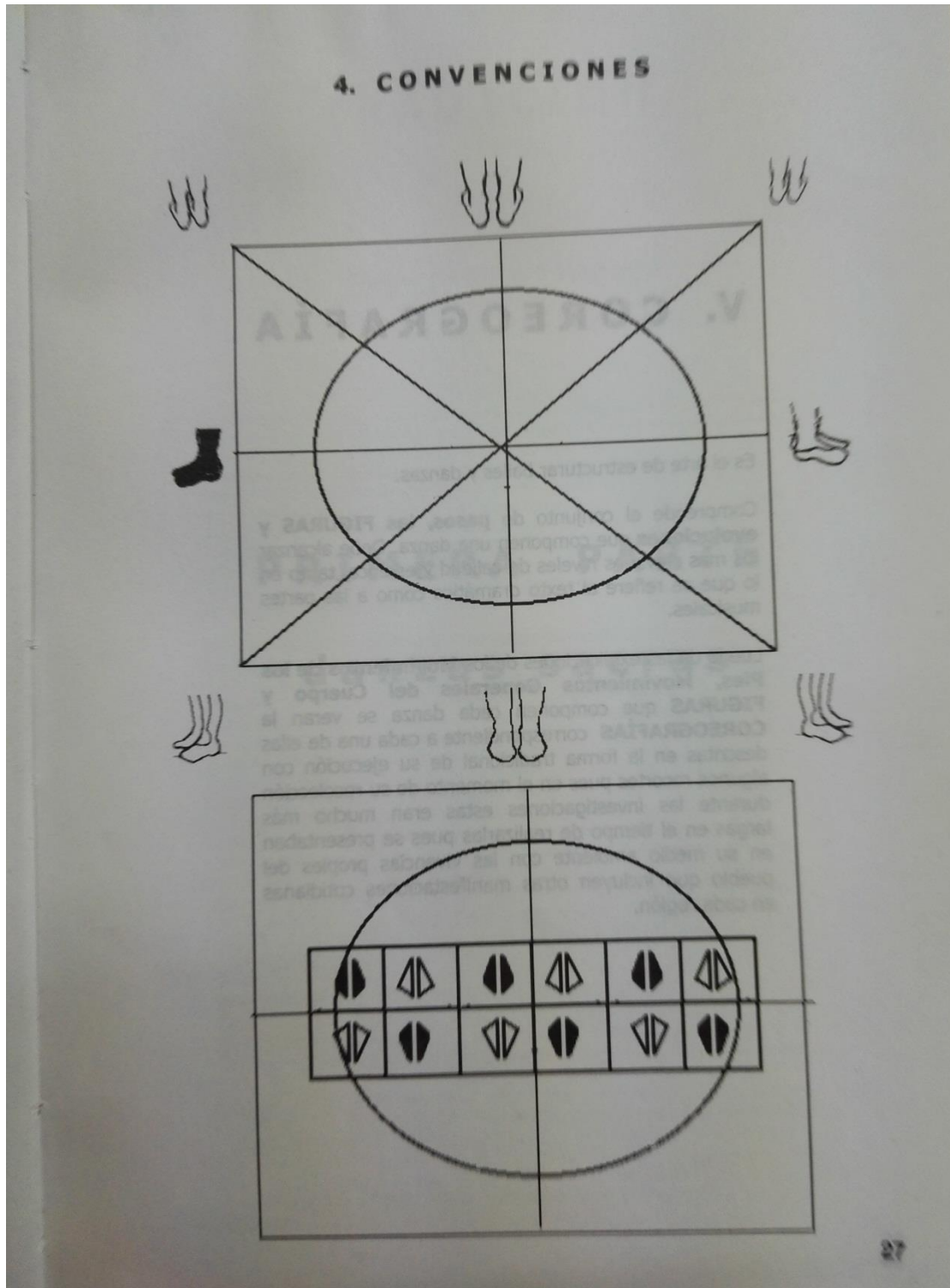
**Paso básico:** Es el **paso** que caracteriza cada danza, el más utilizado; la base sobre la cual se realizan los diferentes desplazamientos que requiere el baile. Inicialmente se estudia y practica: **en el puesto** y después: **avanzando**, hasta dominarlo.

**Paso sencillo:** cuyo desplazamiento es el de la marcha normal.

**Paso compuesto:** es la ejecución del **paso básico** de la danza acompañado por un adorno que lo caracteriza.

**GIRO:** Cuando apoyándose en uno de los pies, se **GIRA** cambiando de dirección en sentido circular, ya sea regresando a la **Posición Inicial** o finalizando en frente distinto, se puede ejecutar: **avanzando, retrocediendo**, etc.





Imágenes 27, 28 y29. ZAPATA OLIVELLA DELIA (2008). Fotografías tomadas del manual de coreografías de la región pacífica

## 3.2 Notación danzaría colombiana

El primer impulso para escribir la danza consistió en la búsqueda de una estrategia didáctica que sirviera para la notación de los pasos de las danzas folclóricas colombianas. El hecho de que al bailar se establezca la relación de los pies con el ritmo marcado por la música, me llevó a reflexionar en la posibilidad de establecer una manera para registrar la danza tradicional, en la que se pudieran leer de manera amplia y discriminada los movimientos de los pasos básicos de la misma manera como los músicos solfean las notas sobre el pentagrama; esa misma estructura podría servir para usar efectivamente la música dentro del proceso de comprensión de los movimientos que deben realizar los pies acompañados con la estructura rítmica propuesta.

Como docente de danza, siempre me preocupó el problema pedagógico y metodológico para enseñar la danza en los diferentes contextos educativos, formales o informales; esto me fue llevando a crear una didáctica propia, que fuera de fácil entendimiento y manejo tanto para niños como para maestros. Así que el siguiente paso consistió en encontrar símbolos de fácil identificación, prácticos y sencillos que sirvieran para escribir la danza.

Es así como llegué al dibujo representado por la estructura gráfica, denominado como "**grafía**", puesto que "la imagen visual" y "la gráfica explícita" permitirían resolver la necesidad planteada de superar los procesos de aprendizaje de la danza por mimesis o imitación para llegar a un nivel alto de comprensión. La huella del pie desnudo me pareció fundamental, ya que es esta imagen de huella la que denota y relaciona directamente a los movimientos de los pies en la ejecución de un paso básico dentro de una danza tradicional. Por ello decidí usarla como elemento fundamental de la simbología; sin embargo, encontré que esta no es suficiente para potenciar el pensamiento simbólico y abstracto en la representación de la danza como lenguaje, por lo que establecí las convenciones que se van a sintetizar en un esquema, al que denomino grafía.

Al visualizar las imágenes que dejan las huellas de los pies desnudos en la tierra o en el talco, a manera de simulador del registro de la huella, encontré que había una relación proporcional con la fuerza impresa en los diferentes apoyos de los pies. Este descubrimiento lo complementé con la experiencia de cuando bailaba, pues cuando entraba en contacto con el piso, al ejecutar cualquier movimiento, este respondía con una variedad de sonidos, como si se tratara de un eco, o de una voz propia balbuceada por un fonema que emite el propio pie en la realización de un movimiento propio. Es ahí en donde aparece la onomatopeya como otra posibilidad de representación del movimiento, pero ahora desde la producción del gesto sonoro, donde puedo establecer los pies, también como instrumento musical que entra en sincronía con la estructura musical y que determina la relación entre uno y otro pie. Y es esta relación precisamente uno de los componentes de la estructura ritmopédica.

Recuerdo de nuevo las clases de la maestra Martha Jiménez, quien hiciera notar con sus manos y con su voz los sonidos y movimientos que realizan los pies al ejecutar un paso básico de danza llanera: “*Chiss ta ta, chiss ta ta*”. Estos sonidos resonaron en mis oídos y en mi memoria como motivadores para la posterior búsqueda de la didáctica, puesto que, al ejercitarlos, se fue fijando en la memoria una sonoridad onomatopéyica que fácilmente se podía relacionar con el compás del rítmico zapateo llanero, lo que facilitaba el aprendizaje. Ahí fue cuando empecé a recorrer la ruta hacia la búsqueda y comprensión de una pedagogía para la danza tradicional.

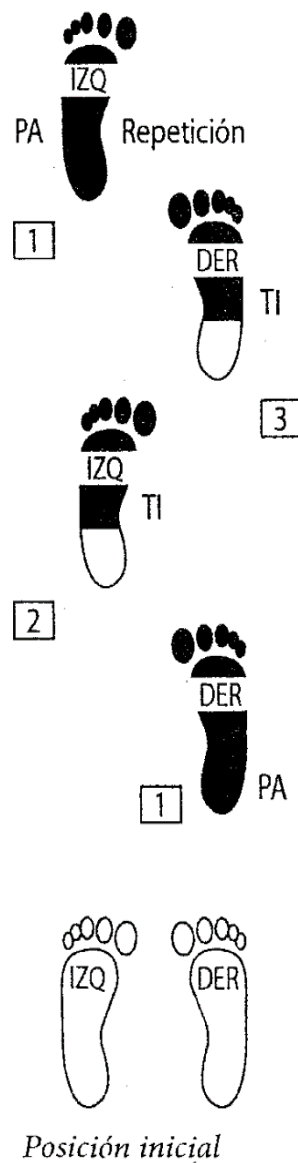
En este sentido, y para el ejemplo de la comprensión que me exige trabajar un paso básico del joropo, la grafía surge de detenerme a observar y comprender, biomecánicamente, la variedad de apoyos fuertes y débiles que surgen al utilizar la planta del pie, el metatarso, el talón o al friccionar la planta del pie; asimismo al observar la ejecución del escobillado con la punta de los dedos sobre el piso. Esto permitió hacer más fácil la ejecución de movimientos, surgiendo así una

diversidad de zapateos y juegos en el diálogo rítmico-sonoro que brota cuando entran en contacto los pies con el piso; es un espectáculo sonoro que da cuenta de la relación ritmo y sonido en una sola unidad. Esto es la ritmopedia.

Para plasmar gráficamente estos diferentes apoyos las líneas y las sombras fueron la solución. El contorno del pie que aparece con una línea continua indica el apoyo suave, como si se caminara. Cuando el apoyo es con fuerza, se oscurece solo la parte del pie con el que se ejerce mayor presión. Si el dibujo marca el contorno del pie con una línea punteada significa que el pie se localiza en el aire.

De esta experiencia surge la idea de darle a cada símbolo danzario la fonética de una sílaba por cada pisada básica, así como en la estructura rítmica del solfeo donde a cada sonido le corresponde una sílaba: DO, RE, MI FA, SOL, LA, SI dentro de la escala musical, las cuales tienen un lugar definido en el pentagrama. De igual manera, la danza podría tener una sílaba, o como el ballet que con el objetivo de economizar largas explicaciones, tiene una nomenclatura para las posiciones fundamentales: primera, segunda, tercera, cuarta y quinta.

Pensé también que la onomatopeya supliera el uso que el maestro da al tarareo para llevar la melodía, al tiempo que marca el ritmo del paso de la danza. De tal forma que al pronunciar la sílaba Ta se entendiera que se refiere al apoyo suave del pie sobre el piso, sintetizando sintetizar con una sílaba la posición dada a un apoyo específico del cuerpo. Esta onomatopeya, por ejemplo, sustituye el **Lá la la**



---

- **Lá la la** del paso de vals, por la onomatopeya de los pies **Pa Ti Ti - Pa Ti Ti**, donde la sílaba **Pa** corresponde al apoyo fuerte con toda la planta del pie y la sílaba **Ti** representa el apoyo del metatarso. Con esta nomenclatura fonética se puede también “*vocalizar*” la danza y constituye por sí sola otra didáctica posible en la enseñanza de la danza.

### 3.3 Simbología y onomatopeya

El elemento fundamental de la simbología es el código del pie desnudo, aunque la descripción de los pasos y movimientos tengan varias representaciones dependiendo del tipo y fuerza con que se ejecutan, sean avances, en el puesto, zapateados, bambuqueos o valseos, etc. El dibujo de cada pie indica el derecho o izquierdo, según sea el usado en la descripción del paso. Tanto la simbología como la onomatopeya sirven indistintamente para el pie izquierdo o derecho, pero nunca para los dos pies juntos; cada símbolo representa cada uno de los movimientos establecidos en el análisis de la huella como rastro del registro de los pasos básicos de la danza.

Para la definición y descripción de todo un posible universo de movimientos que los pies pueden realizar, bajo la idea de proponer un “alfabeto” para la escritura ritmopédica, me permito partir y retomar la propuesta de movimientos que la maestra Elsie Cota Ramos propone en su estudio, y utilizar los símbolos con su onomatopeya para la notación danzaria. Estos se describen con el siguiente orden:

1. Símbolos elementales.
2. Símbolos compuestos.
3. Símbolos coreográficos.
4. Símbolos combinados.

El contorno del pie desnudo se marca completo cuando el apoyo de toda la planta del pie se encuentra sobre el suelo, y cuando el contorno del pie es una línea punteada indica que el pie se localiza sin apoyo. Puede también darse combinado, si una parte del pie se encuentra sobre el piso y la otra está sin apoyo, es decir, en el aire.

Los sombreados en los pies se usan para indicar la fuerza del pie sobre el piso y para los cambios de peso, a cada símbolo lo acompaña la onomatopeya o fonética de una sílaba que define la parte del pie con la que se ejecuta dicho apoyo.

### Símbolos elementales

Los símbolos elementales son básicos para la notación. La fonética onomatopéyica se compone de una consonante y una vocal, así:

**PI.** Las iniciales **PI** corresponden a posición inicial, que va unido al contorno de los dos pies juntos (derecho e izquierdo), empleados para marcar precisamente la posición Inicial.

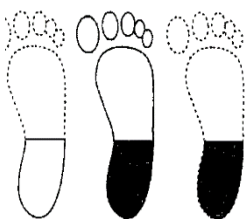
**Pe.** La sílaba **Pe** precisa el cambio de peso con apoyo del cuerpo en un solo pie y se destaca con líneas diagonales para señalar el pie al que pasa el apoyo.



**Ta.** La sílaba **Ta** corresponde al peso del pie con el apoyo normal al caminar y se representa con el dibujo del contorno de la planta del pie en el que se da el apoyo.

**Si.** La sílaba **Si** indica que el pie se encuentra sin apoyo o pie en el aire. Esta falta de contacto se dibuja con el contorno del pie en línea punteada.

**Pa.** La sílaba **Pa** corresponde al golpe fuerte con apoyo de toda la planta del pie sobre el piso y se dibuja sombreado toda la huella del pie.



**Ti.** La sílaba **Ti** se usará para cuando el apoyo sea sobre el metatarso al piso y se describen dos posibilidades.

1°. Con el apoyo suave del metatarso y el talón al aire (línea continua del metatarso y el talón con línea punteada).

2°. Con apoyo fuerte del metatarso y el talón al aire (metatarso sombreado y el talón con línea punteada).

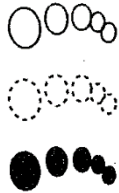
Ambas variantes se representan fonéticamente con la sílaba **Ti**, la diferencia se señala en la gráfica con el dibujo de los pies.

**Co.** Se emplea la sílaba **Co** cuando el apoyo del pie se acentúa con el talón al piso y las tres variantes que se señalan son:

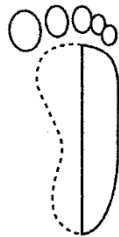
1°. Apoyo del talón al piso con metatarso al aire (talón delineado y el metatarso con línea punteada continua).

2°. Cuando aparece delineado el pie completo y sombreado el talón significa que, aun cuando la base de sustentación se encuentra sobre el metatarso, el acento fuerte del pie es sobre el talón o taconazo, y se le da mayor importancia porque es el que suena.

3°. Apoyo fuerte del talón con metatarso al aire (talón sombreado con metatarso en línea punteada).



**Pi.** La sílaba **Pi** se utiliza cuando están los dedos del pie perpendiculares al piso. La línea continua indica cuando el apoyo del pie es suave. La línea punteada significa que los dedos están al aire y si los dedos están sombreados corresponde a un apoyo fuerte. Tanto el símbolo como la fonética sirven para ambos pies.



**La.** Esta sílaba **La** corresponde al apoyo en el borde del pie y puede ser del costado interno o del externo. El costado del pie que se ubica en el piso se dibuja con línea continua y la línea punteada corresponde al costado del pie que carece de contacto con el piso. Tanto el símbolo como la fonética se emplean para el pie izquierdo o el derecho indistintamente.



**Sa.** La fricción que hace el pie sobre el piso se indica con la sílaba **Sa**. Este movimiento de jalón se ejecuta con el borde interno o externo del pie. Se dibuja el pie completo porque el sostén se localiza en toda la planta y se sombrea la parte del pie que señala el apoyo fuerte; por separado aparece la parte del pie que ocupará después el borde interno o externo. El símbolo y la fonética sirven para ambos pies.



**Ma.** La sílaba **Ma** corresponde al empleo de la mano derecha o izquierda, según aparezca en el dibujo y se describe si el apoyo de la mano es sobre el piso o si toca alguna parte del cuerpo.

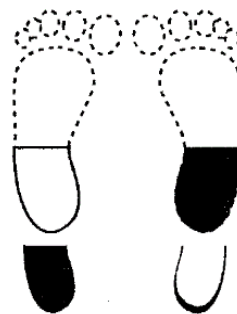
## Símbolos compuestos

**Tis o Shi** es un compuesto que corresponde al movimiento que emiten el metatarso y el talón para indicar que se trata de una fricción. **Shi** corresponde a la fricción del metatarso al frente y **Tis** a la fricción del talón atrás. Se dibuja el pie completo y se sombrea el apoyo fuerte del metatarso señalando por separado el lugar que ocupará al desplazarse, ya sea al frente o atrás. El símbolo como la fonética sirven para ambos pies.

**MAA. PALMAS AL PISO.** El símbolo **MAA** sirve para señalar el empleo de las dos palmas de las manos apoyadas sobre el piso. Se dibujan entonces las dos manos.



**Cos.** El compuesto **Cos** se forma con la unión de la sílaba **Co** que representa el apoyo del talón y la **S** de **Sa**, que corresponde al jalón o desplazamiento adelante o atrás. En el dibujo, el talón sombreado corresponde al apoyo fuerte que se desliza hacia adelante o hacia atrás, ambos con el metatarso al aire. El símbolo como la fonética sirven para ambos pies.



**SaSa.** El símbolo **SaSa** se compone con la repetición de la sílaba **Sa** que indica jalón. **SaSa** corresponde al desplazamiento de los dos pies hacia atrás. Se dibuja por separado el lugar que ocuparán los pies después de la fricción.



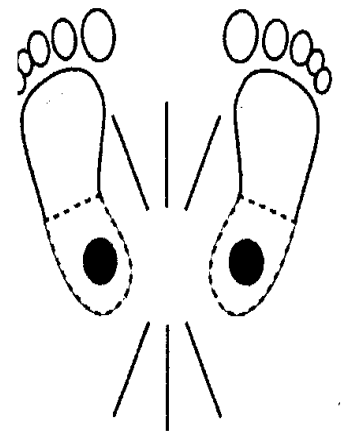
El símbolo compuesto **Sii** se forma con la unión de **Si** que significa el apoyo del metatarso y la repetición de la **i** se emplea para incorporar el otro metatarso. Por lo que **Sii** corresponde al apoyo fuerte de los dos metatarsos al mismo tiempo; se utiliza para explicar los escobillados sencillos y compuestos, como en el joropo. Se dibujan los pies juntos con los metatarsos sombreados porque el apoyo es fuerte, y los talones van con línea punteada porque están en el aire.



**Coo.** El símbolo compuesto **Coo** se forma con el enlace del símbolo **Co** que indica talón al piso y la repetición de la vocal **o** sirve para indicar la unión del otro talón. Por lo tanto **Coo** significa apoyo fuerte de los dos talones que golpean al mismo tiempo. El símbolo se dibuja con los dos pies juntos y los talones sombreados señalan que los apoyos son fuertes y que suenan al mismo tiempo. El dibujo de los metatarsos en línea continua indica que sirven de sostén o apoyo.



**Chas.** El símbolo compuesto **Chas** se forma con las tres primeras grafías del verbo **chasquear**, que corresponde a la acción de golpear los talones, y la letra **S** de **Sa** simboliza el jalón o deslizamiento. Se dibujan ambos pies con una abertura que permita mantener unidos los talones. Los metatarsos delineados indican apoyo y los talones con línea punteada, indican que están al aire. Al girar sobre los metatarsos con los talones hacia afuera las rodillas se unen. Esta posición sirve para tomar impulso para chasquear los talones. El sombreado en los talones indica que el golpe es fuerte, aunque se encuentren al aire. Las tres pequeñas líneas en forma de abanico, tanto arriba como abajo, indican el chasquido de los talones.

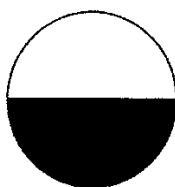


## Símbolos coreográficos

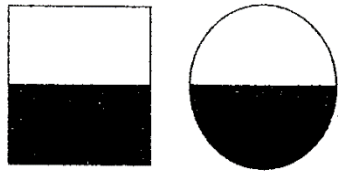
Los símbolos coreográficos propuestos, plantean dos figuras generales y básicas como el círculo y el cuadrado para representar a la mujer y al hombre respectivamente. Estos símbolos si bien no están unificados y reconocidos por la comunidad danzaria más tradicional, sí apuntan a hacer más comprensible la notación de la danza. Propongo con ellos un uso especialmente para la escritura y descripción de una figura estereométrica en el marco de la coreografía general planteada para la danza en cuestión. Estas figuras sirven para dar la ubicación y dirección en el espacio, en el que la parte sombreada dentro de la figura indica el frente, espalda o lateral de la ubicación propia y exteroceptiva del bailarín (orientación espacial), lo que determina los diseños coreográficos y sus desplazamientos propuestos en la danza durante la ejecución de los pasos y figuras coreográficas.



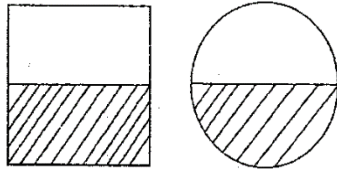
**Hombre.** La figura cuadrada se usa para representar al ejecutante varón. La orientación espacial se indica con el sombreado, que corresponde a la espalda.



**Mujer.** La figura de círculo se relaciona con la mujer. Para indicar la ubicación se sombrea la mitad del círculo, que corresponde a la espalda.



**Mujer.** Añadir al cuadrado la letra **S** advierte que se trata de un ejecutante solista varón. Si la letra **S** está sobre el número señala la cantidad de solistas que participan.



**Lugar a ocupar.** Se repiten las figuras: cuadrado para el hombre y círculo para la mujer. La línea punteada indica posición de transición o lugar a ocupar. Se utilizan las líneas diagonales paralelas para señalar la espalda.



**Avance.** La punta de flecha con línea continua marca la dirección de avance.



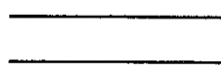
**Segundo movimiento.** Hacia donde apunta la línea cortada indica la dirección del segundo desplazamiento



**Giros de ida y de regreso.** La línea circular continua se usa para señalar el giro de ida y la línea circular punteada marca el giro de regreso.



**Dirección con movimiento vibratorio.** La flecha recta con líneas curvas indica que la dirección se realiza con movimiento vibratorio, bien se trate del metatarso, el talón o el costado del pie que se desliza.



**Ejecutar en el lugar.** El símbolo coreográfico de dos líneas cortas paralelas indica que se baila en el lugar.



### **3.4 Propuesta para el sistema de notación danzaria colombiana**

En la idea de diseñar la estructura didáctica, para definir la propuesta de sistema de notación danzaria para el caso de Colombia, me permito retomar varios de los aspectos abordados en las diferentes formas de notación, especialmente parto del modelo propuesto por Elsie Cota Ramos para el caso de la danza mexicana, en el que plantea diferentes elementos que parten de la estructura y base rítmica propia de la danza tradicional. Además, la autora propone elementos que se relación directamente con la base rítmica enfocados al desarrollo danzario, como lo son las onomatopeyas, propuestas a manera de códigos fonéticos que van a caracterizar la ejecución del movimiento en la interpretación del paso danzado. La autora también propone una especie de partitura que entra a definir desde el movimiento hasta los desplazamientos de los pies; movimiento que es interpretado por las huellas con una nomenclatura especial diseñada para esta representación; y finalmente plantea una posible relación de los pasos danzados con la figura coreográfica en desarrollo.

Para el caso de mi propuesta, retomo estos elementos que me parecen fundamentales, pero los complemento con otros aspectos de la representación simbólica con base en las convenciones diseñadas para cada movimiento; partiendo eso sí de la propuesta de convenciones de la maestra Cota Ramos. Esto con el fin de ir construyendo un lenguaje común para la danza tradicional latinoamericana, ya que se comparten fenómenos y procesos culturales, así como su evolución, como muy seguramente se puede establecer si estudiáramos paralelamente cada fenómeno danzario tradicional en cada país del continente; propuesta que si bien es muy comprometedor, no deja de ser tentadora para desarrollar en futuras investigaciones y como continuidad del presente documento.

A continuación, entraré a describir cada uno de los elementos compositivos de la propuesta de sistema de notación que hago, explicando cada aspecto, la finalidad

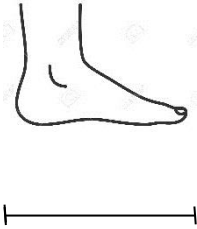
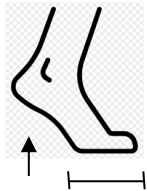
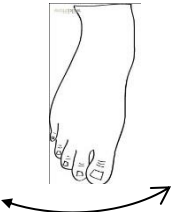


y funcionalidad dentro del sistema y su orientación en la manera de aplicarlos en los procesos de enseñanza y aprendizaje de la danza tradicional colombiana. Para ello, utilizaré como base de ejemplo la matriz del bambuco en relación con los aspectos mencionados en capítulos anteriores y que tienen que ver con la microhistoria y la exégesis.

## **1. MATRIZ BAMBUCO**

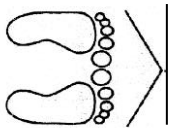




El Bambuco es una danza característica de la región andina colombiana o región de montaña como se le ha denominado, su práctica como fenómeno danzario data de más de 300 años dentro de la historia cultural y folclórica de nuestro país. En los procesos de mestizaje y origen cultural, se han planteado influencias tanto indígenas y europeas como también africanas; lo que hace de este ritmo, tonada y danza un fenómeno complejo y multicultural que se extiende a lo largo y ancho de la región andina y zonas de interfluencia con otras regiones, especialmente en contextos de montaña. Rítmicamente, está determinada por las estructuras ternarias de 3/4 y 6/8 provenientes de los estilos europeos renacentistas, El bambuco fue considerado durante muchos años como la danza típica más representativa del país.

Es considerada como matriz por tener una estructura base que define diferentes variantes en las distintas subregiones o contextos culturales andinos, llegando a encontrarse más de trece fenómenos diferentes de práctica del bambuco, cada uno con características propias, pero todos con un elemento común de base rítmica que define al bambuco como matriz, y es precisamente su estructura rítmica en 6/8.

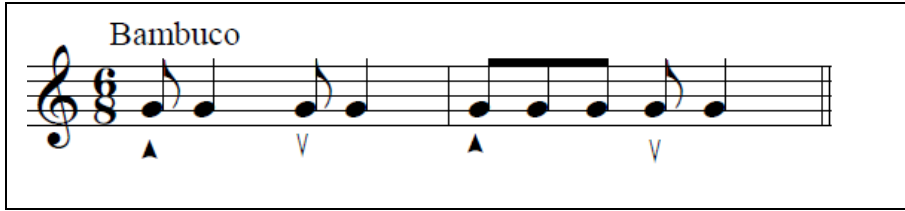
1. Convenciones:

IMAGEN	NOMBRE	SÍMBOLO	ONOMATOPEYA
	PLANTA	O	PA
	MEDIA	X	TA
	ESCOBILLADO LATERAL		SHI
	PLANTA POSICIÓN NEUTRAL	O	
	PLANTA ACENTUADA	O	PÁ

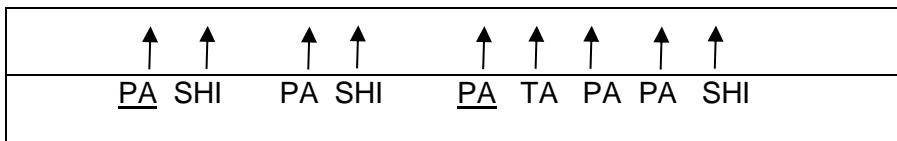
	<p>MEDIA ACENTUADA</p>	<p>X'</p>	<p>TÁ</p>
	<p>TALÓN ACENTUADO</p>	<p>▽'</p>	<p>CO</p>
	<p>MEDIA PUNTA ACENTUADA</p>	<p>— ^</p>	<p>TI</p>
	<p>PLANTA ELEVADA</p>	<p>↑○</p>	

	POSICIÓN INICIAL 
	PIE IZQUIERDO
	PIE DERECHO
▲	ACENTO PRIMARIO
v	ACENTO DÉBIL
→	PRIMER DESPLAZAMIENTO
→	SEGUNDO DESPLAZAMIENTO
,	ACENTO
”	ZAPATEO
	MARCACIÓN TIEMPO DANZADO
	MARCACIONES SEGUIDAS
$\frac{6}{8}$	RÍTMICA MUSICAL

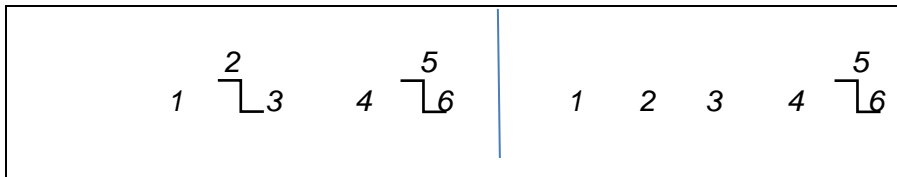
Estructura musical rítmica en pentagrama



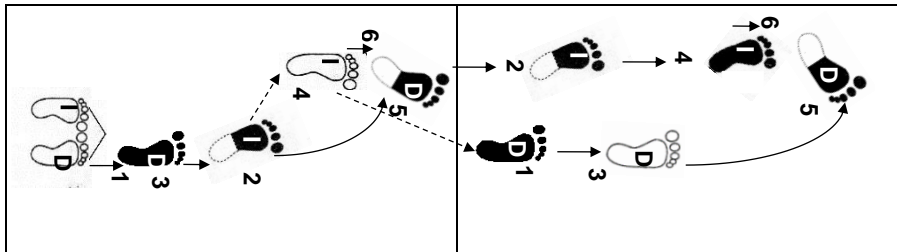
Onomatopeya



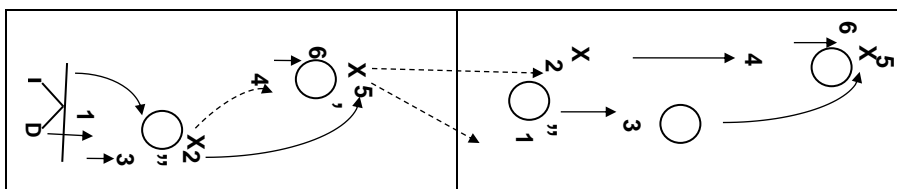
Marcaciones en tiempo de la danza



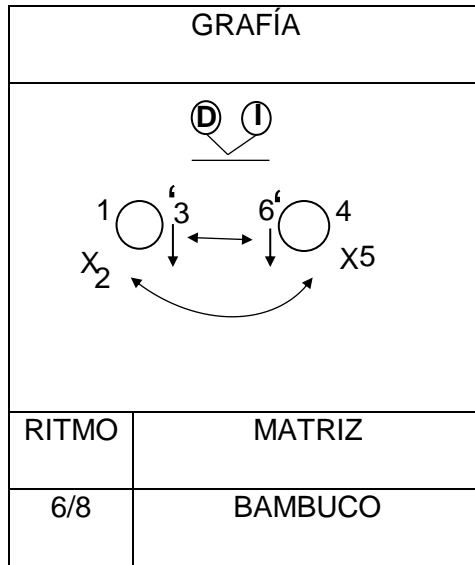
Estructura de paso básico de la huella ejecutada en un desplazamiento



Representación simbólica del movimiento de paso básico



Representación simbólica del movimiento de paso básico.



**GRAFÍA DE LA ESTRUCTURA RITMOPÉDICA**

Síntesis de la unidad de movimiento que se realiza en un paso básico para la danza con relación a la estructura rítmica que lo determina.

## **4. Conclusiones y Recomendaciones**

La microhistoria se presenta como un dispositivo que me permite expandir la experiencia para encontrar los rasgos y los gestos de mi propia historia de vida, presentándome situaciones incómodas pero que de una u otra manera se convierten en la posibilidad de abordarlos como conceptos ordenadores que tienen la potencia para ser investigados y, que por su incomodidad, son susceptibles de ser analizados, con el objetivo de mirar cuales son las implicaciones que tienen con relación a la experiencia del ser maestro, y en qué medida están determinando aspectos de la vida del individuo como sujeto que ha vivido y que necesita analizar sus experiencias para comprenderlas y, desde allí, darle un giro conceptual, al pasar de ser una cicatriz o una marca personal a ser el concepto detonante en la investigación; estudio que tienen una implicación del orden subjetivo y que está en relación con un campo del conocimiento que, para el caso particular, es la educación artística y, dentro de ella, la danza tradicional.

En este sentido, en la microhistoria, aparecen heridas como la de la ausencia de la madre en la infancia, la del bailarín que deja de bailar, la del maestro y la necesidad de encontrar su propia didáctica que le permiten encausar su capacidad de enseñar o transmitir su saber; todos estos rasgos están ahí latentes al reconstruir la historia personal, pero se van transformando y se articulan para dar un norte y trazar la ruta dentro de la investigación, enmarcada desde el enfoque narrativo hermenéutico. La microhistoria pasa a ser uno de los instrumentos para la reconstrucción del archivo base en el contexto de la

---

investigación en arte; asimismo la microhistoria propicia la subjetivación del maestro artista que encuentra en la pedagogía artística un punto de indagación, de comunicación y de realización del maestro artista o el artista maestro.

Con respecto a la danza, puedo encontrar que al cruzar la microhistoria con la práctica del bailarín y con la experiencia del maestro en la búsqueda de rutas de articulación, encuentro una conexión de los conceptos ordenadores en la microhistoria; así, preguntarme por qué tipo de ausencias puedo encontrar en el campo de realización como es la danza tradicional, me llevan a darme cuenta que siendo los pies el soporte de la danza tradicional, hay una ausencia de un discurso que los visibilice y les dé lugar como componente determinante en las estructuras ritmopédicas de un paso básico para la ejecución danzaria. Componente que es habitual y que contiene una lógica propia que no ha sido develada y construida, pero que se manifiesta constantemente en los diferentes contextos de la práctica de la danza tradicional, ya sea en las comunidades folclóricas, los escenarios artísticos o las aulas de enseñanza y práctica académica.

Encontrar que hay una ausencia del discurso de los pies en la danza tradicional, me permite conectarla con la ausencia vivida y presente en el sujeto niño, y me permite dar un giro que consiste en hacer un ejercicio de comprensión, de sanación y también de transformación; me permite transformar el dolor en una posibilidad de aportar un discurso para la danza tradicional como producto de la investigación.

En la búsqueda del componente metodológico para la investigación, por las condiciones del enfoque narrativo hermenéutico y en perspectiva de la investigación en arte y en educación artística, esta se puede encausar desde diferentes perspectivas; particulares todas a la naturaleza misma del contexto en el que se fundamenta y a las posibilidades o rutas que se pueden abordar. Es por ello que, al ser la experiencia la base del material sobre el cual se detiene la mirada de quien investiga, ésta se puede expandir, entendida como la acción de

deconstruir y escudriñar sobre el archivo que da cuenta del sujeto - objeto de la investigación; es decir, del sujeto que se enuncia desde diferentes perspectivas: como ser humano, como niño, como hombre, como artista, como maestro y como investigador. Estas perspectivas se confrontan y relacionan como un solo material, contenidas en la experiencia y reconstruidas en la microhistoria como dispositivos de auto narración y reconocimiento en los que se permite abordar elementos propios, pero que se transforman en conceptos estructurales de la investigación. Es así como aparece la exégesis enmarcada en el enfoque hermenéutico descriptivo, entre lo narrativo, lo explicativo y lo interpretativo. La exégesis vista como una manera de descomponer, de abrir y de expandir los materiales del archivo de la experiencia para encontrar las lógicas y las rutas, así como todos los componentes que pueden establecerse como elementos en la construcción del discurso.

Relacionar la exégesis con elementos del tejido y la manera de abordar la construcción de un discurso, permite establecer una metáfora metodológica para el proceso de sistematización y escritura misma del discurso, en donde la lana en su estado más natural representa la microhistoria y, al escarmenarla, se expande para luego torcerse en hilos que dan sentido; es allí donde aparece el discurso propio y cómo la exégesis permite llegar a él. Asimismo, en la idea de expandir y escarmenar el material de la microhistoria, se empieza a establecer un ordenador para poderla comprender, permitiendo establecer varias etapas del proceso metodológico que no son otra cosa que el tránsito por los lugares de la experiencia, como el caminar por sobre su propia historia de vida, sobre la tradición y sobre el arte y la pedagogía. Es aquí donde el caminar se comprende como un elemento compositivo de la manera de expandir y a la vez de investigar; el caminar es un escenario del maestro que enseña, un espacio que lo transita cotidianamente, el aula en la que hacemos presencia como maestros, un aula que para el caso particular de la danza no está escrita, que como espacio es una posibilidad que merece ser descrito, nombrado, dibujado, planeado y establecido dentro del discurso. Es también un aula que no está pensada desde la didáctica para la danza tradicional, porque el espacio puede ser cualquiera, pero también

---

hay una necesidad de crearlo y pensarlo como un espacio propio, con un piso propio y con una pedagogía que le de soporte. Pero el aula es también un espacio en el que se pueda escribir y se pueda explicar detenidamente la danza con una didáctica propia; un espacio en el que el piso se vuelve el tablero y sobre él se habla y se escribe el discurso de la danza con las lógicas propias de la tradición y del arte, todo ello enmarcado en un lenguaje que permite establecer nuevos diálogos pedagógicos entre el que enseña y quien aprende la danza. Todas estas experiencias serían el transitar por el aula.

Por último, aparece el caminar como parte de una comunidad que investiga la danza y que tiene algo que aportar y proponerle a la danza misma, al proponerle una manera de pensar desde las lógicas danzarias presentes en los pies, es así como aparece la sublimación a través de la cual, se busca darle el lugar a los pies en el discurso de la danza tradicional con la importancia que ellos deben tener y los cuales han sido invisibilizados aunque siempre hayan estado ahí, pero ahora al sublimarlos, al poderlos nombrar con la importancia que requiere y llevarlos a un nivel no solo de discurso sino de obra artística que no se agota en su estudio, porque la misma danza y la tradición son inagotables, al proponer una manera de cuerpo estructurado discursivo desde los sistemas de notación, es abrir todo un campo de estudio y de oficio para el profesional de la danza, pero también de poder proponer una manera de diálogo no solo a nivel local en el contexto de la danza tradicional colombiana, sino también con otras comunidades en otros países, porque la danza es particular al interior de cada cultura pero también común, ya que es un mismo cuerpo el que danza y se comparten elementos comunes, por lo que se podría escribir un solo discurso con diferentes voces de la tradición.

En este sentido el trabajo de investigación, no se cierra y por el contrario es una apertura para seguir escribiendo este discurso pero que no solamente se hace desde quien está escribiendo el texto, sino también desde quienes van a seguir escribiendo el discurso de la danza, es proponerle a la danza una manera para pensarla, para escribirla, enseñarla, para hacer pedagogía de la memoria y

registro de la tradición misma a través del discurso de los pies en la danza tradicional.

Por último, al abordar la pregunta de ¿quién soy ahora?, como respuesta, encuentro que debo reconocer las transformaciones que han sucedido en mí y que han sido suscitadas en el tránsito por la maestría; debo señalar los aprendizajes que hoy me permiten reconocermé como un sujeto que tiene una voz propia y que investiga, no solo por aplicar un método de investigación, sino por el hecho fundamental de darle el valor a la experiencia; aquella experiencia que se construye a diario desde la vida misma y que, en el presente, me permite nombrarme y enunciarme como un acto de liberación de esos temores que no me permitían fluir. Por el contrario, hoy me siento presente no solo ante mi propia historia, sino también ante una comunidad en la que me puedo situar como interlocutor en el diálogo y construcción del campo de conocimiento de la danza tradicional; entre quienes la hemos bailado, enseñado, y entre quienes queremos seguir aprendiendo de ella, como un acto motivador para que se siga escribiendo y pensando, para que nunca nos olvidemos de la danza tradicional y para que ella no nos olvide.

Con este documento, hago un ejercicio de emancipación a partir del gesto de los pies, porque ellos siempre han estado presentes en mí; la relación con los pies ha pasado por diferentes afectaciones, en donde he encontrado ausencias, alegrías e ilusiones, pero donde también he sentido dolor en mis pies por el agotamiento, las heridas y los excesos a los que los sometí. Al poderles dar el valor y el reconocimiento que hoy les doy, me reconforta en todos los sentidos de mi vida y me lleva a comprender que era necesario haber pasado por lo que viví, para llegar a reconocermé como el sujeto que aún tiene mucho que decir. Aquí no se cierra el documento, es apenas la apertura hacia un camino que empiezo a recorrer y que, gracias a la maestría, me ha dado el impulso que necesitaba como como maestro y porque no decirlo, también como artista.

---



## Bibliografía

Casanova, G., Klein, M. (2013). El gesto y la huella. Una poética de la experiencia corporal. (1ª. ed.). Buenos Aires: Editorial Biblos.

Cota, Elsie. (2014). Notación danzaria mexicana. Simbología y onomatopeya. (1ª. ed.). México: Instituto Sinaloense de Cultura.

Gamboa, J. (1996). Cecilia Vicuña. Trama y urdimbre de la palabra: el tejido /tex Tomado de <http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos/23/07.gamboa.pdf>

Kapandji A.I. (2012) Manual de Fisiología Articular. Madrid. Editorial médica Panamericana. Tomado de <https://www.medicapanamericana.com/Libros/Libro/4683/Coleccion-Kapandji-Fisiologia-Articular-Nueva-presentacion.html>

Loureiro, Á. (1991). La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Barcelona: Editorial Anthropos, 29.

Ricoeur, P. (2013). La memoria, la historia, el olvido. (2ª ed. 2ª reimp.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Zemelman, H. (2012). Pensar y poder, razonar y gramática del pensar histórico. (1ª. ed.). México: Siglo XXI editores: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.