



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

El cuerpo en movimiento; Las prácticas de la danza azteca y los sujetos danzantes del grupo Tepéyolothli en Bogotá

Adriana Vergara Salazar

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas
Departamento de Antropología
Bogotá, D.C.
2013

El cuerpo en movimiento; Las prácticas de la danza azteca y los sujetos danzantes del grupo Tepéyolothli en Bogotá

Adriana Vergara Salazar

Tesis o trabajo de investigación presentada como requisito parcial para optar al título de:
Magister en Antropología Social

Director (a):
Antropólogo Carlos Pinzón

Grupo de Investigación:
Subjetividades contemporáneas en América Latina

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas
Departamento de Antropología
Bogotá, D.C.
2013

*A mi Madre Luz Dary Salazar
y a un fiel amigo Ben Valar
por su vida.*

Agradecimientos

A la danza por permitirme soñar con ella, a la familia de danzantes del grupo Tepeyolothli quienes iniciaron este camino de experiencia y a quienes han mantenido los fuegos encendidos con respeto y constancia Mauricio Beltran, Ingrid Parada, Alonso Parra, y a los que han llegado después quienes con su permanencia y apoyo hacen que el círculo permanezca, a Beatriz Pérez y Arturo Sanabria por ser puentes de comunicación y hacer que este fuego sea encendido en Casa Taller del Barrio las Moyas, a Nicolasa Díaz por su disciplina y alegría en ese lugar. A la nueva generación de danzantes que conforman el círculo. A las madres y padres danzantes. Mis Agradecimientos al Tío Fred Vázquez por sus conocimientos y enseñanza sobre las medicinas del Centro y Norte de América.

A Fernando Díaz por los años de compañía y bonito aprendizaje, a los danzantes y amigos Gloria Torres y Giovanni Hernández por su coherencia con la vida animal y su espíritu crítico. Gracias a quienes dispusieron de su tiempo para reflexionar sobre la danza desde una posición investigativa. A Damián Puerta por su apoyo en las ilustraciones del documento y por acompañarme con su comprensión. Gracias a Mario Mejía por traer la danza. También agradecer al profesor Roberto Pineda por su concepto inicial frente al tema de estudio, al profesor Carlos Pinzón por ser mi acompañante en este proceso y al conjunto de profesores de la Maestría que me enseñaron a leer, escribir y analizar entre líneas.

Gracias a mis padres y hermanos por su incondicional apoyo.

Resumen

El estudio sobre el cuerpo en movimiento a partir de las construcciones de vida de los danzantes que practican danza azteca en Bogotá constituye el objetivo principal de esta tesis. En este sentido, a partir de una amplia recopilación de relatos de vida y un trabajo reflexivo y situado con sus participantes, esta investigación se orientó a identificar experiencias construidas desde el aspecto social de los danzantes, y desde los conceptos de tecnología y la subjetividad que construye el cuerpo de los practicantes con esta danza. Con este insumo intento ampliar los paradigmas establecidos sobre danzas de origen amerindio practicadas en espacios urbanos, y los referentes dominantes del poder y el cuerpo en movimiento sobre el sujeto. Esto me permite poner en diálogo las nociones del cuerpo construido desde occidente con las otras nociones del cuerpo construidas desde los contextos sociales en América. En esta investigación hallé que los cuerpos en movimiento de los danzantes aztecas de Bogotá establecen formas de existencia a partir del reconocimiento de su subjetividad.

Palabras Clave; Cuerpo, danza, movimiento, prácticas, experiencia, resistencia, subjetividad.

Abstract

The main objective of this thesis is the study of the body movement from the life constructions of Aztec dancers which practice dance in Bogota. In this sense, from a wide collection of life stories and a reflective work with the participants, this research sought to identify experiences built from the social aspect of the dancers, and from the concept of technology that builds the body and the dancers' subjectivity with this dance. With this input, I try to expand the established paradigms on Amerindian dances practiced in urban spaces, and the ruling concerning the power and the moving body. This allows me to put in dialogue notions of body built from the west with others built from the social contexts in America. In this research, I found that moving bodies from Bogota Aztec dancers establish forms of existence from the recognition of their subjectivity.

Keywords: Body, dance, movement, practices, experience, stories, subjectivity.

Contenido

	Pág.
Resumen	XI
Lista de figuras	XV
Lista de tablas	XVI
Introducción	1
1. APRECIACIONES Y PRÁCTICAS DEL CUERPO EN MOVIMIENTO	11
1.1 Estudiar El Cuerpo En Movimiento	11
1.1.1 Los Estudios del Cuerpo en Movimiento desde Occidente	13
1.1.2 Un acercamiento al Cuerpo en movimiento en Latinoamérica	17
1.1.3 Algunos referentes del cuerpo en movimiento en Latinoamérica y Colombia	20
1.1.4 Experiencias en Colombia	22
1.1.5 Cuerpo en movimiento y subjetividad: un ejercicio pendiente	25
2. Reconstruyendo Relatos de Cuerpos en Movimiento	27
2.1 Relatos de Vida	28
2.2 Construyendo Sentidos y Narrativas del Cuerpo y la Danza Azteca en Bogotá30	
2.2.1 La Familia	31
2.2.2 Escuela y Trabajo	35
2.2.3 Religión	39
2.3 Antecedentes de Vinculación con la Danza Azteca y la Permanencia en la Práctica	43
2.4 La Permanencia	48
2.5 Las Resistencias	51
3. Etnografía de la danza Azteca; Una Aproximación a la Práctica en la Universidad Nacional de Bogotá	55
3.1 Antecedentes del Contexto de Danza y el Grupo Tepéyolothli	56
3.2 Descripción de la Danza Azteca	59
3.3 Instrumentos, Herramientas y Roles	64
3.3.1 El altar	65
3.3.2 El atlecocolli	67
3.3.3 El popochcomitl y la sahumadora	68
3.3.4 El huehuetl y el Huehuetero	71
3.3.5 Hombres de entrega de danza o yacautecatli	73
3.3.6 El ayacachtli	75
3.3.7 Los Ayoyotes	76
3.3.8 El traje de los Danzantes	77
3.3.9 La faja (Iipikatli)	79
3.3.10 El copilli	80
3.3.11 El ixcuamecatli	82
3.4 La Raíz y la Flor	83
3.4.1 “Ollin” El movimiento de la danza	84
3.4.2 Reflexiones con el movimiento del cuerpo	86
3.4.3 Las Danzas	90

4. Conclusiones	93
Anexo: Historias de vida de los danzantes del grupo Tepeyolothli	97
5. Bibliografía	113

Lista de figuras

Figura 3-1.....	59
Figura 3-2.....	61
Figura 3-3.....	63
Figura 3-4.....	66
Figura 3-5.....	67
Figura 3-6.....	68
Figura 3-7.....	70
Figura 3-8.....	72
Figura 3-9.....	74
Figura 3-10.....	75
Figura 3-11.....	76
Figura 3-12.....	78
Figura 3-13.....	80
Figura 3-14.....	81
Figura 3-15.....	82
Figura 3-16.....	88
Figura 3-17.....	88
Figura 3-18.....	89
Figura 3-19.....	89
Figura 3-20.....	90

Lista de tablas

Tabla 3-1.....	91
----------------	----

Introducción

La presente investigación hace referencia a las prácticas de quienes conforman el Grupo de Danza Azteca Tepeyolóthli¹, danzantes que desde hace más de una década años mantienen prácticas de esta danza en la Universidad Nacional y en otros espacios de la ciudad de Bogotá. Este acercamiento de tipo etnográfico permite identificar cuáles son los contextos sociales y los significados atribuidos a esta danza por sus practicantes; así este documento refleja experiencias y producción de subjetividad alrededor de conocimientos construidos a través del cuerpo en movimiento.

El interés en este tema surge a partir de la cercanía que tengo con la danza, inicialmente desde una atracción por ella y por la proximidad un tanto intermitente con la danza contemporánea; relación que ha construido una comprensión sensible con mi cuerpo para expresar el mundo. Gracias a esto, mi interés por el campo del movimiento del cuerpo al que actualmente veo como productor de realidades de vida parte de acercamientos con algunas academias y grupos de danza, quienes me permitieron búsquedas para interpretar realidades de vida a través de la expresión, sea ésta al ser animal, planta, elemento, lugar o entidad. Gracias a mi sensibilidad hacia la expresión de la naturaleza he podido capturar con facilidad muchos movimientos con mi cuerpo y he podido acercarme a otras realidades y formas de interpretar la naturaleza. Con esto nunca he tenido dificultad ya que a través de estas experiencias he podido construir cercanías con mi cuerpo y mis relaciones vitales con el mundo; podría decir que esta experiencia con la danza y mi cuerpo son muy importantes respecto a la manera en como describo una práctica de vida. Con mi cuerpo en movimiento, puedo decir que no he tenido dificultad pues las condiciones físicas y algunas expresiones con mi cuerpo me conceden cualidades a la hora de bailar. Sin embargo, sí encuentro dificultad con la manera en como son concebidos los contenidos de la danza azteca que es practicada en Bogotá desde los discursos dominantes del cuerpo en movimiento.

¹ Tepeyolothli, palabra de la lengua Nahuatl, que significa literalmente en español: 'corazón del monte' o 'corazón de la montaña'. Según la tradición mitológica de los aztecas es un espíritu telúrico asociado a las montañas y los bosques. Se representa con la forma de un jaguar al que se le atribuye un espíritu guerrero y guardián. Las anécdotas sobre la conformación del grupo señalan que este nombre fue escogido desde el inicio y conformación del mismo, pues el objetivo era buscar algo que lograra identificar un pensamiento común de los pueblos indígenas andinos y mesoamericanos, con que la figura del jaguar tuvo buena acogida y así entre búsquedas de nombres de jaguar en lenguas indígenas, se encontró que la imagen del jaguar era atribuido a una deidad azteca llamada Tepeyolothli.

Sobre esta noción, este documento aborda tres aspectos; el primero sobre la forma como se percibe la danza desde un ejercicio que obedece al campo de las bellas artes y a los conocimientos técnicos y profesionales de su técnica; El segundo, la que determina la danza azteca chichimeca como una práctica de imágenes idealizadas o marginales de lo indígena, con identificaciones raciales, religiosas, folclóricas y comerciales; y el tercer aspecto, el paradigma que establece la danza azteca como un ejercicio físico y no reflexivo del ser humano.

Como danzante me surge la duda sí a partir del descubrimiento de experiencias con el cuerpo en movimiento, es posible identificar otras concepciones sobre lo indígena en su relación al concepto estético dominante de la danza. Así, desde la danza contemporánea comienzo una búsqueda por resolver inquietudes personales sobre el acto del movimiento del cuerpo, obviamente no desde esta definición tan clara y sí mejor desde un acercamiento más vivencial. De esta manera, me relacioné con las llamadas danzas del mundo o rituales, donde encontré entre ellas la danza azteca² con quien vi posible realizar la investigación sobre el tema.

Claramente el nombre de danza azteca obedece a componentes históricos complejos que tienen que ver con la manera en cómo se configura el campo de esta práctica indígena con influencias coloniales, evangelización, y otras como lo que se denominó 'reconquista' a inicios del S XX, en esta última se encuentran las formulaciones por el nacionalismo de tipo político y cultural alrededor del mexicanismo y el aztequeísmo. Entre los estudios sobre el tema se encuentran La valle (2002), Krauze (2005), Vásquez (1940). Actualmente se encuentran los estudios de De la torre y Argadiz (2008) quienes, desde una perspectiva académica, se refieren a este tipo de danza como un forma de incursionar mercados de tipo religioso, y comercializaciones propias de la nueva era.

Ahora bien, el interés de esta investigación se fundamenta en la construcción de subjetividades a través del cuerpo en movimiento, por ello se partió del análisis de los relatos de vida de los danzantes en Bogotá construidos en las prácticas de la danza azteca chichimeca. Así las experiencias y producciones creadas en esta danza por sus practicantes no provienen de los relatos dominantes existentes sobre el cuerpo en movimiento creadas con la modernidad y la dimensión estética de la danza, sino como formas de construcción del sí mismo y producción de la misma danza producidas desde las experiencias vitales de cada quien. De esta manera, abono elementos para definir la danza como una práctica de vida que aporta elementos de producción subjetiva y estética. Elementos en comunión con los cuales me siento identificada para el desarrollo de esta investigación.

Así, surgen mis preguntas sobre el cuerpo en movimiento frente a las concepciones estéticas y su relación con la subjetividad. Éstas fueron frecuentes en mi incursión con la danza y con otras prácticas de procedencia indígena, en donde se encuentra inmersa parte de mi formación profesional como etnoeducadora y como estudiante de la Maestría en Antropología Social. Ahora, con algunos elementos teóricos y metodológicos reconozco la danza como un campo importante de expresión humana que se encuentra inmersa en las producciones sociales y culturales. Este acercamiento también es hacia

² Hago referencia a danza azteca al nombre atribuido a esta práctica de la forma en como fue enseñada más propiamente danza azteca chichimeca.

el cuerpo como la herramienta del movimiento, ya que no se puede referir a éste únicamente desde el aspecto físico o biológico sino al cual le es aplicado el ejercicio del poder.

Respecto a las formaciones del saber poder Foucault (1991) relacionadas con la danza azteca, se observan distinciones raciales, de clase, de educación, de filiación nacional o los resultados de los efectos comerciales y del mercado en la actualidad. En este sentido ¿qué tipo de formaciones obedece al danzante azteca en Bogotá?

Por otro lado en algunos espacios la práctica de danza azteca es concebida como hippie o de la nueva era, por esto uno de los intereses es redescubrir cuál o cuáles son las particularidades y diferencias de quienes desarrollan esta práctica frente a otras prácticas. Entre las indagaciones que realicé con los danzantes, la mayoría coincidió en que la práctica de danza azteca fue concebida por parte de sus familiares, profesores o comunidad cercana como algo extraño y que mereció desaprobaciones, críticas y burlas. Por otro lado, las censuras también fueron personales en algunos casos, al considerar la danza azteca como algo de tendencia secular que no se encontraba cercano a las tendencias de muchos integrantes en un inicio³. Así me suscito la pregunta ¿De qué manera la danza azteca chichimeca practicada en este contexto se articula en las realidades de sus practicantes? Esta pregunta nace desde el conocimiento situado de la danza, de sus espacios y cotidianidades de vida de los danzantes, elementos que considero después de muchos años como formas e instrumentos en continuidad abiertos a la exploración, además de convertirse en herramientas que permiten ocuparme de dichas preguntas.

La presente investigación indaga cómo los practicantes de la danza azteca chichimeca realizada en Bogotá construyen apropiaciones alrededor de lo indígena en la ciudad. Para ello se parte de tres postulados. El primero dice que la danza azteca es una práctica que obedece a factores raciales y políticos establecidos; el segundo considera que la danza en especial la azteca obedece a efectos artísticos y técnicos y el tercero que aborda estas expresiones como dimensiones de instrumentalización; derivados de efectos comerciales, producto de la globalización y de entretenimiento. Así la pregunta central de esta tesis es:

¿Cómo los danzantes experimentan y construyen la apropiación del cuerpo en movimiento a través de las prácticas de la danza azteca chichimeca en Bogotá cuando ésta no obedece a los parámetros establecidos de esta danza y a su vez se inserta en las dinámicas de resistencia y producciones de subjetividad?

Uno de los intereses de esta pregunta se origina en que la danza azteca, en tanto práctica del cuerpo en movimiento de origen indígena que se lleva a cabo por no indígenas en Bogotá, posibilita elementos de estudio sobre sus prácticas, sus practicantes y posibles resistencias. Las preguntas derivadas que me hago para responder a estas inquietudes son:

³ Véase relatos de vida en el anexo del documento.

- 1) ¿Cómo se experimentan, se producen y se relacionan las prácticas de la danza azteca entre los integrantes del grupo Tepeyolothli en Bogotá en relación a las consideraciones imaginadas y dominantes sobre esta práctica?
- 2) ¿Cuáles son los referentes que determinan el campo de la danza azteca respecto a los determinantes raciales, estéticos y políticos, y cómo influyen estos en la construcción y producción de subjetividades en los danzantes del grupo Tepeyolothli en Bogotá?
- 3) ¿Qué influencia tienen los aspectos de familia, escuela, trabajo y religión en la forma de comprensión y apropiación de las prácticas de danza en sus participantes.
- 4) ¿Qué tipo de experiencias, sentidos y conocimientos se generan dentro y fuera de la danza en los danzantes del grupo Tepeyolothli?
- 5) La danza azteca al ser una práctica del movimiento del cuerpo ¿Puede ser un campo para construir otras apropiaciones y resignificaciones de lo indígena en la ciudad?
- 6) ¿Cómo la danza azteca construye conocimientos y apropiaciones de la práctica entre los danzantes en Bogotá?

La escritura de este trabajo se guía en la respuesta de los siguientes objetivos:

- Identificar la construcción y la producción de la danza azteca del grupo Tepeyolothli en Bogotá haciendo énfasis en la manera en cómo sus integrantes se apropian de estas prácticas. De esta manera poder establecer si éstas siguen las identificaciones establecidas, o si por el contrario generan experiencias y resignificaciones del cuerpo en movimiento que rompen los esquemas y concepciones dominantes de esta danza.
- Analizar cómo los referentes relacionados con los reduccionismos sociales, raciales y culturales que determinan la danza azteca (desde fuera) influyen en la producción y construcción de subjetividades de los danzantes en Bogotá.
- Explorar cuales son las dinámicas y las relaciones que se establecen entre las prácticas de la danza azteca propiamente con los integrantes del grupo.
- Explorar las formas de concebir y asumir el cuerpo en movimiento a partir de las relaciones y las prácticas de la danza azteca en el grupo Tepeyolothli en Bogotá.

Lo que deseo exponer en esta investigación, es la práctica de danza azteca realizada en Bogotá por Colombianos no indígenas, no obedece únicamente a un lugar en donde se construyen expresiones artísticas naturalizadas de lo indígena; también aquí se encuentra un espacio para la construcción de producciones de subjetividad alrededor de la danza azteca, concebida más desde las prácticas y los conocimientos que posee el cuerpo en movimiento con esta danza que sobre los parámetros raciales, artísticos o efectos comerciales.

Entonces, esta práctica realizada en contextos urbanos es un campo abierto para estudiar construcciones y apropiaciones de lo indígena en la ciudad y donde se pueden reducir los imaginarios y naturalizaciones dadas a estos contextos culturales, por tal

efecto es a partir del análisis de estas prácticas en zonas urbanas que se puede romper con los paradigmas establecidos sobre estas.

Entre los conceptos tenidos en cuenta se encuentra el paradigma estético; como lo define Guattari “tiene como resultado toda una revolución mental, basada en la necesidad de identificar y reconocer la urgencia de un cambio de paradigma, ya que solamente ante una mirada crítica de los planteamientos estéticos sobre los cuales fueron establecidos los parámetros y las limitaciones de estas prácticas es posible identificar nuevos espacios de narración y construcción de ellas” (Guattari 1995, p. 99). De esta manera, relacionar la práctica de danza azteca como objeto religioso, político, técnico, artístico; permite vislumbrar otra apropiación de la danza azteca en Bogotá, como un instrumento que genera espacios de producción y construcción de subjetividades a partir de prácticas del cuerpo en movimiento. Es precisamente ésta la pertinencia de mi trabajo.

También utilizo algunos referencias de Foucault (1990) “la estética de la existencia se encuentra, pues, en dos campos políticos, a saber, como gobierno de sí mismo y como resistencia al poder que intenta goberarnos” (1994: 88-89). Estos dos autores con los conceptos paradigma estético y estética de existencia, aportaron en mis estudios de maestría y en esta investigación posibilidades de construirme como una estudiosa de la danza y de los danzantes desde una postura estética en tensión sobre los planteamientos paradigmáticos establecidos sobre ella y sobre las construcciones elaboradas socialmente sobre danzantes pertenecientes a esta práctica, entonces a estas manifestaciones de estudio, las considero sujetos atravesados por relaciones de poder, que no solo reprimen, sino que también producen saber. De esta manera, el campo de la danza azteca es un espacio de producción de subjetividad, construcción de existencia y forma de resistencia; al mismo tiempo reconozco que estoy situada en un cuerpo, que se encuentra atravesado por formaciones, las cuales generan inquietudes e intereses que hacen que me sienta atraída por esta investigación y no por otra. Además estos autores me dotan como caja de herramientas para asumir el problema que propongo.

Esta investigación tiene un alto componente de reconocimiento de relatos de vida, como resultado de un arduo trabajo etnográfico de entrevistas a hombres y mujeres practicantes de esta danza y sujetos sociales en sus diferentes roles y posiciones; y de observación y descripción de los espacios de la práctica, entre otros puntos de encuentro en donde también se realizan actividades relacionadas con la danza azteca en Bogotá.

La danza se realiza actualmente en la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá y en la actualidad también en zonas rurales como San Francisco, La Calera, Silvania (municipios del Departamento de Cundinamarca). Esta práctica inicia en la U.N en el año 1999 fundada por Mario Mejía, en ese tiempo estudiante de antropología de esta universidad, quien se involucró como danzante en la plaza del Zocalo de México a partir de un viaje iniciado en Santafé de Antioquia para una convocatoria hecha en el año 1996 por organizadores del evento Jornadas de Paz y Dignidad. Allí, Mario Mejía emprende el viaje a Centro América donde se involucra por algunos años con la danza Mexica. En su

regreso a Colombia lo acompañan dos danzantes del *Calpulli Coatllamat*⁴ con quienes se inicia el grupo Tepeyolothli con estudiantes y amigos en la U.N sede Bogotá.

El círculo Tepéyolothli hace énfasis en la práctica de danza azteca o mexicana como es denominada desde su origen de fundación en Bogotá. Este círculo como espacio de investigación, me llamó la atención no solo como integrante o porque en este lugar se lleven a cabo actividades que involucren con mis intereses de vida, sino porque las prácticas de este grupo aportan elementos importantes de valoración social y cultural en la ciudad de Bogotá. Así estos espacios no se evidencian únicamente en la estética de una coreografía, la teatralidad de una danza indígena, la capacidad física de un danzante, o en el resultado de informaciones y redes de intercambio, también se evidencia a partir del compromiso de la coherencia y la producción de subjetividades que pueden devenir con estas prácticas en la existencia de un danzante.

Desde entonces este espacio se sostiene con la práctica de danzantes que se mantienen y con otros que van llegando, conformado por estudiantes, amigos y cercanos a estos espacios, quienes construyen y reelaboran significados propios de la danza mesoamericana manteniendo la vigencia de las prácticas a partir de relaciones consideradas por sus integrantes como una gran familia que teje relaciones de unión, amistad, hermandad, compadrazgo, gratitud y complicidad.

Trabajo De Campo y Metodología

Los objetivos en esta investigación acatan a un ejercicio situado como danzante reflexiva con preguntas sobre esta práctica. Según Guber “La reflexividad del investigador y la de los informantes en el trabajo de campo resulta fundamental para reconocer al sujeto cultural”. (Guber; 2004; p. 81). Así, la interacción entre la observación y el análisis logró consolidar relatos de vida de los danzantes que aportaron elementos para la construcción de experiencias de cuerpos en movimiento a través de la danza azteca en la UN y en Bogotá. En el posterior análisis de información, con las consultas e intereses teóricos se logró identificar categorías sociales y culturales que se tradujeron en posicionamientos familiares, educativos, laborales, religiosos de relación con la danza y sus participantes. Planteamientos que serán ampliados en este documento con mayor profundidad. Durante el proceso de recolección de información fueron tenidos en cuenta los siguientes elementos:

- Acciones de búsqueda e identificación y participación en los diferentes espacios de encuentro con el objetivo de acceder a los diferentes lugares, relatos⁵ y prácticas contextuales de los sujetos danzantes.

⁴ “Calpulli Coatllamat” *calpulli* es casa de educación, *coatll* serpiente *lamat* estrella su significado sería casa de educación serpiente estrella.

⁵ El concepto de relato para esta investigación nace de la sistematización de experiencias expresadas a través de la oralidad de quienes han hecho parte de las prácticas de la danza azteca, estos relatos constituyen parte fundamental de la composición del todo el documento, pues con estos se expresan sentidos, historias, reflexiones, memorias, reconstrucciones vitales para la comprensión de este documento.

- Realización de entrevistas no dirigidas con las que se identificaron y construyeron los temas y categorías de la investigación, así como el acercamiento a los danzantes desde una posición reflexiva.
- Notas y diarios de campo durante algunos encuentros entre los años 2009 y 2013 elaborados a partir de la observación y descripción de las relaciones que se establecen sobre la práctica y su relación con la experiencia vital de cada danzante.

El ejercicio de recolección de información y los análisis de las herramientas de investigación procedieron a interrelacionar diversos elementos, como las percepciones contenidas en los apuntes y la lectura de los mismos, la participación activa de los danzantes entrevistados y la lectura de teorías en relación al cuerpo en movimiento. A continuación se relacionan algunos contextos en donde fueron aplicados los criterios metodológicos y las herramientas de recolección de información durante el trabajo de campo.

En encuentros muy cercanos con la danza contemporánea, con las prácticas indígenas de América y amistades cercanas al círculo, llegué a *Tepéyolothli* aproximadamente hace varios años. Desde ese momento tuve la oportunidad de acercarme como danzante y conocer de cerca a los integrantes que llevaban en la práctica aproximadamente cinco años. De esta manera pude abordar un trabajo de campo reflexivo ya que las anteriores preguntas ya rondaban en mi cabeza. Entre los años 2009 y 2013, los espacios compartidos con este grupo y con algunos danzantes fueron puntos de referencia para complementar un trabajo de observación, descripción, y recolección de notas de campo. También la recolección de entrevistas y diálogos teniendo en cuenta que los danzantes conocieron el por qué del interés en esta investigación y el para qué la aplicación de herramientas de recolección en algunos espacios. Debo decir que para ello siempre conté con su consentimiento.

Desde ese entonces he creado lazos afectivos con los integrantes del círculo en especial con Ingrid Parada, antropóloga y danzante; Alonso Parra, filósofo y danzante; Gloria Torres, filóloga y danzante; Gina González, tejedora y danzante; Marcela Vallejos, profesora y danzante; Mauricio Beltrán profesor y danzante; Giovanni Hernandez músico, educador y danzante, Emilse Cortes bailarina, cantante y danzante. Con este grupo desarrollé gran parte del trabajo de campo de esta tesis. Así, inicié conversaciones sobre sus prácticas de danza. Pienso que el estar involucrada como integrante me permitió comprender espacios, tiempos y herramientas presentes en las diferentes prácticas, así como el acceso a entrevistas y diálogos profundos y reflexivos con ellos.

Quiero aclarar que, a pesar de estar situada no tuve dificultad para hacer separaciones investigativas con el grupo y sus prácticas. Esto se debe a que mi carácter y forma de ser me permiten distanciar los tiempos que son importantes para la reflexión y el análisis de estos espacios. Sin embargo, es posible pensar que el tener una posición situada dentro del grupo haya dificultado un poco tener más distancia frente a los elementos y temas de análisis. Al respecto puedo decir que la dificultad estuvo en cómo priorizar los elementos de análisis ya que consideré muchos de ellos importantes y que al momento de cruzar informaciones la tarea fue dispendiosa. Así mismo, porque fue toda una labor separar, por un lado, las prácticas de la danza; y por el otro, la construcción que hacen

los practicantes en torno a ella. Por esta razón, no es viable separar las construcciones subjetivas de los danzantes de la danza misma.

Para llevar a cabo la recolección de información, el punto de vista de los danzantes se convirtió en parte activa, debido a que las definiciones dadas a su práctica no se redujeron a explicaciones cerradas y concluidas sino que fueron producto de su relación con la danza, sus prácticas y las producciones que genera este espacio en las prácticas vitales de cada quien. Para hacer visible este acercamiento, utilicé entrevistas desde una orientación no directiva. Esto permitió acceder a significados, narraciones y descripciones que introdujeron categorías importantes para el análisis y sistematización posterior de información. Es pertinente aclarar que a pesar de utilizar un modelo de cuestionario, las entrevistas tuvieron como premisa la búsqueda de temas y conceptos considerados prioridades por parte de los danzantes. De acuerdo con Guber (2004), la elaboración de las entrevistas y los resultados obtenidos en ella son parte de un proceso interrelacionado entre los instrumentos utilizados por parte de la investigación y de los informantes⁶. Además de ser un proceso que se relacionó con cercanía gracias a la confianza que los danzantes depositaron en mí.

Las entrevistas fueron elaboradas con las sugerencias de algunos danzantes permanentes quienes hicieron una propuesta inicial para la reflexión de las prácticas. Esta propuesta fue el insumo inicial para elaborar preguntas relacionadas con los roles que cumplen y las formas de acceso a las herramientas utilizadas en ellas; posterior a esto, fue necesario hacer un segundo acercamiento, en donde se debían tener en cuenta preguntas próximas a los sentidos y significados que esta danza tiene para la vida de sus practicantes. También fue necesario indagar sobre la manera en cómo esta danza ingresó en los espacios de la universidad y cuál fue el ambiente para que tanto en los estudiantes y amigos se involucraran con y en ella. Teniendo en cuenta que los espacios donde se convocan danzantes son diversos, hubo un nuevo acercamiento con entrevistas en donde se realizaron preguntas acerca del tema de la danza como forma cercana de tipo espiritual. En un último momento se realizaron entrevistas para conocer el aspecto sociocultural con el fin de poder integrar esta información con las prácticas de danza.

Finalmente, obtuve respuestas que me permitieron reconstruir producciones de subjetividad de 9 danzantes. Es importante mencionar que estas preguntas aplicadas inicialmente no surgen de repente, sino que fueron construidas a partir de una matriz de análisis de la danza que tuvo en cuenta elementos de formación familiar, educativa, laboral, religiosa entre otras que apoyaron la identificación, pertenencia del danzante con la danza. Lo anterior me permitió relacionar la observación y la descripción de espacios con los perfiles de vida que identifican de manera sobresaliente a cada practicante. De esta manera, la sistematización y análisis evidencia formas de identificar la pertenencia de cada danzante en el grupo y los significados vitales que cada uno puede atribuir a estos espacios.

⁶ Precisamente porque el conocimiento que proveen los informantes es un conocimiento práctico y el que produce el investigador, un conocimiento para la teorización (Bourdieu, Passeron y Chamboredon, 1975; Giddens, 1987). Citado en (Guber 2004 p. 25)

Los diferentes momentos de las entrevistas fueron realizados en diferentes espacios como la Universidad Nacional, apartamentos y casas en Bogotá, y espacios rurales como los anteriormente mencionados. Estas entrevistas fueron recogidas con danzantes convocados después de la práctica, en otros casos en citas previas. Los informantes tenidos en cuenta para la realización de estas entrevistas fueron 12 inicialmente. Con ellos se establecieron las descripciones de los roles, el manejo y porte de herramientas e instrumentos obedeciendo a las dinámicas temporales que se evidencian en el espacio de la danza. Posterior a esto, se ampliaron las entrevistas a 9 danzantes. Entre ellos se encuentran aquellos que están en Tepeyolothli desde sus inicios y se mantienen actualmente, otros quienes iniciaron en la práctica pero que no asisten con frecuencia, y otros quienes no participaron desde el inicio del grupo pero son permanentes en la actualidad. Las edades de los para practicantes oscilan entre los 29 y los 45 años. El nivel socioeconómico de los danzantes entrevistados está entre los estratos socioeconómicos 2 y 3 en la estratificación de clase social e ingreso económico que opera en Colombia según cifras del DANE desde 1971. La ciudad de origen de la mayoría de los entrevistados es Bogotá.

El ejercicio etnográfico sobre la danza azteca como práctica que involucra cuerpos en movimiento va más allá de las anotaciones y descripciones de una serie de técnicas de ejercicio, formación física, y de expresión o análisis estructural al interior de la danza, ya que las observaciones, descripciones y análisis se aplicaron y estudiaron de manera reflexiva en un contexto social; esto hizo posible describir y considerar las relaciones de los danzantes en diferentes momentos, herramientas y roles que integran la práctica, así como identificar reflexiones personales y relatos de vida que hacen posible reconocer experiencias y producciones subjetivas alrededor de ésta práctica.

Cuerpo del Texto

El primer capítulo “Apreciaciones y prácticas del cuerpo en movimiento” es un acercamiento a los estudios y aplicaciones que se han elaborado sobre el tema y la pertinencia que tienen éstos en la actualidad. Aquí hago una revisión bibliográfica donde me acerco a algunos estudios que se han elaborado sobre el tema y a su vez, establezco un marco para mi investigación descubriendo que se trata de un tema amplio como para agotarlo en su totalidad. Pese a esto, los estudios sobre cuerpo en movimiento y danza son más bien escasos. Aquí deseo aclarar que en esta aproximación he tomado apartes que considero aportes a mis intereses y elementos importantes para el estudio. Por eso, este capítulo no aparece como un estado del arte o marco teórico, sino una perspectiva bibliográfica sobre el tema del cuerpo en movimiento y el interés que éste genera sobre formas de construcción de subjetividades.

En el segundo capítulo “Reconstruyendo cuerpos en Movimiento” analizó los relatos de vida de los danzantes entrevistados sobre los cuales reflexionó acerca de las construcciones y producciones discursivas que han sustentado la formación del cuerpo en sus aspectos familiares, escolares, laborales y religiosos, con estos elementos establezco contrastes que tienen los practicantes con la danza azteca frente a sus producciones subjetivas y realidades de vida, especialmente aquellas que se encuentran relacionadas con nuevas experiencias de formación social y humana.

El tercer capítulo “Etnografía de la Danza Azteca; Es una “Aproximación a la reconstrucción de la práctica en la Universidad Nacional de Bogotá” en donde evidencio aspectos de construcción del cuerpo en movimiento a partir de los diversos elementos que se relacionan de manera significativa, constructiva, espacial y temporal de la danza y de los danzantes. Éste es un análisis dedicado a la identificación y descripción del contexto en donde es realizada esta práctica y la manera como confluyen ordenadamente herramientas, danzantes, cantos, danzas, movimientos, entre otros que la propician.

1. Apreciaciones y prácticas del cuerpo en Movimiento

Es poca la población en Bogotá que está relacionada con las prácticas de danza azteca, no obstante el número de personas que se involucran va en crecimiento y ciertos imaginarios sobre el tema se han ido transformando. Sin embargo, estas prácticas aún son desconocidas en muchos ámbitos académicos sociales y culturales, por esta razón los pocos estudios sociales sobre la danza azteca se enfocan en la cultura y nación de donde ella es originaria (México), y muy poco se tiene en cuenta la posición transformadora y de resistencia que toma esta danza en diferentes sectores sociales y humanos en la actualidad. Es decir que, aún hoy dominan referencias paradigmáticas de esta práctica en la ciudad.

El ejercicio que propongo parte de mi interés por la danza azteca y la construcción de subjetividades en Bogotá a través del cuerpo en movimiento. En este orden de ideas diré que la danza no obedece únicamente a un carácter racial, cultural y artístico en el cual se ha establecido el paradigma de esta práctica, sino que se construye y reconstruye desde su carácter de movimiento y articulación con grupos humanos actuales.

Con el interés de construir un acercamiento bibliográfico del cuerpo en movimiento organizaré los argumentos así: en el primer apartado me centraré en el campo de la producción de saber y cómo el concepto de cuerpo está dentro de los planteamientos y giros de la objetividad, de las técnicas, de las representaciones e interpretaciones de los discursos dominantes y no desde las producciones de sí y de la subjetividad; en el segundo apartado me referiré al cuerpo en movimiento como un argumento que permite generar un debate frente a las prácticas de cuerpo en movimiento instauradas desde occidente y en el tercer aparte me referiré a algunos estudios realizados en América Latina, por último, nombraré algunos trabajos que se han realizado sobre el tema desde Colombia.

1.1 Estudiar el cuerpo en movimiento

Para hablar de la danza azteca y los danzantes es preciso hacer una revisión previa de los estudios realizados sobre el cuerpo en movimiento. Esta aclaración es necesaria pues el estudio de esta práctica en Bogotá, nos dirigirá a reflexiones sobre las concepciones dominantes de ésta práctica y a las formas naturalizadas de concebirla socialmente, terrenos que no responden directamente los intereses de estudio y que sí lo hacen es para fragmentar lo que esta danza realmente es. Desde la perspectiva de la “estética de la existencia” en Foucault (1993) y el concepto de “paradigma estético” de Guattari (1995). Ésta danza se relaciona con la formación del sujeto y la ética que la

fundamenta, por lo tanto, la reflexión de la danza azteca en Bogotá apunta hacia las formas de creación de estéticas de vida y a las formas de existencia a través de ella.

Al acercarse a la danza desde un ejercicio investigativo, se hace indispensable referirse a la manifestación del cuerpo desde una postura teórica de existencia o de práctica de vida. Esto la ubica en la condición estética en donde diversos elementos se relacionan con el cuerpo en movimiento. La cuestión principal, radica en tratar de encontrar elementos que expliquen el cómo influye en la existencia de los danzantes los procesos de creación y producción vital de los espacios cotidianos, familiares y sociales.

Por otro lado es un esfuerzo por revertir el paradigma que desde el punto de vista moderno abarca el campo de lo estético como espacio predominante de expresión de lo dramático, lo emotivo y lo intuitivo de los individuos y no como parte de lo reflexivo. La idea entonces, es ver cómo el cuerpo y las reflexiones que se construyen desde la existencia, propician un giro en los estudios sociales y en las formas de producción de conocimiento, los cuales se han ocupado de las estéticas del cuerpo en movimiento desde los supuestos hedonistas y las relaciones de poder establecidas desde occidente. Ahora bien, explicaré a qué me refiero cuando hablo de existencia.

Existencia es un concepto desarrollado por Foucault (1984) y Guattari (1995), con el fin de identificar relaciones transversales del cuerpo social político y ecológico. Ambos autores escriben en oposición a la posición conservadora de las formas legitimadas y empobrecidas de la subjetividad humana. Para estos autores la producción de subjetividad se convierte en territorios de existencia en donde las transformaciones sociales, éticas y estéticas deben ser negociadas en los contextos contemporáneos. Así, el sujeto y la subjetividad se convierten en puntos de partida en esta investigación en donde los relatos del cuerpo en movimiento desde posturas más vitales sirven como herramientas de análisis e indagación. También, como una forma de realizar lecturas del cuerpo diferentes a las establecidas desde la modernidad, la objetividad y la racionalidad.

Sobre los procesos de estéticas de existencia, Foucault se refiere a las prácticas de autogobierno, “pues es el principio de inquietud de uno mismo el que funda su necesidad, gobierna su desarrollo y organiza su práctica” (Foucault 1987, p. 42). Así mismo, este autor aborda el concepto de tecnologías del yo, como lo que “permite a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de de felicidad, pureza, sabiduría e inmortalidad” (Foucault, 1990, p.48).

Por su parte Guattari aborda el concepto de “el nuevo paradigma estético, como implicación ético política porque hablar de creación es hablar de responsabilidad de instancia creativa con relación al objeto creado” (Guattari 1995, p 107). En este sentido, las producciones disciplinares van más allá de los esquemas preestablecidos y están llamadas a una reestructuración que permita una comprensión de algunas dinámicas humanas actuales.

Hablar del tema disciplinar de las ciencias sociales, hace que se produzca un nuevo giro, esta vez hacia las construcciones disciplinarias que ahondan esfuerzos por complejizar las respuestas de las ciencias sociales a las realidades humanas actuales, como el

contexto del grupo de danza azteca en Bogotá. En este escenario la estética de existencia tomado de Foucault y Guattari y como lo afirma Brunner Christoph⁷ “no está ni exclusivamente ligada al arte ni implica al arte como práctica institucionalizada. Al contrario, la estética misma conforma un modelo de existencia que hace patente las relaciones transversales entre los sujetos y los objetos, y entre las fuerzas corpóreas e incorpóreas”. En este sentido, el estudio del cuerpo en movimiento en las prácticas de la danza azteca que se realiza en Bogotá nos lleva a un espacio en donde se manifiestan relaciones de poder y luchas por la legitimidad, la resistencia y las transformaciones de los estudios sociales en la actualidad.

Ahora bien, desde el concepto de estéticas de existencia es posible identificar que se crean propuestas que no son dominantes ya que se encuentran en un ejercicio de transformación, se convierten en opciones y en apuestas de visibilidad o invisibilidad. Esto lleva a que el discurso que se maneja en el campo del cuerpo en movimiento, sea un medio para ejercer formas de poder inmersos en la producción y la creación. Para establecer el estudio del cuerpo en movimiento, es necesario conocer las condiciones que crean el discurso en occidente y que actualmente se encuentran en debate. A propósito del cuerpo en movimiento, estas tensiones pueden visibilizarse en los órdenes familiares de clase, raza, religión, escuela y trabajo. Entonces, para comprender de qué hablo cuando me refiero al campo del cuerpo en movimiento, es necesario acercarse a dichas teorías y discusiones, aclarando que estas cuestiones son búsquedas situadas y reflexivas que sirvieron como puntos iniciales de indagación tanto en las formas en que son concebidas las formas de existencia del cuerpo en movimiento desde occidente, hasta los estudios que sobre el tema se construyen alrededor del tema de interés en Latinoamérica y Colombia.

1.1.1 Los Estudios del Cuerpo en Movimiento desde Occidente

Los estudios del cuerpo en movimiento vienen de la mano de una postura transdisciplinar. Por esto no ha sido difícil separar las disciplinas que me permiten abordar algunos planteamientos cercanos a esta búsqueda. Autores como Mauss, Meleu Ponty, Geertz y otros hacen parte de una exploración de referentes respecto al concepto del cuerpo en movimiento y con los cuales me permitió establecer algunas categorías dominantes existentes que serán analizadas posteriormente.

Desde el inicio de las ciencias sociales en el siglo XIX, la sociología del cuerpo, según Le breton (2002) fue un término creado por Berthelot y publicado en *Current Sociology* (1985), mencionando que el cuerpo puede considerarse desde dos ángulos: el primero, desde las incidencias sociales del cuerpo donde la situación social de los sujetos está relacionada con su situación y las condiciones físicas del mismo, de manera que se identifican problemas sociales relacionados con la salud y con las condiciones del trabajo; el segundo se preocupa por explicar al ser humano como producto de su cuerpo, esto quiere decir que el orden responde a razones biológicas y por tanto el destino está resuelto desde la condición morfológica. De esta manera, se pretende explicar lo social

⁷ alonkritik.net/10-11/2012/05/hacia_un_nuevo_paradigma_estet.php consultado en Marzo de 2013

y lo cultural desde un orden biológico que responde a diversos criterios de clasificación social y cultural.

Así el concepto de cuerpo fue introducido en la antropología en el Siglo XIX desde la antropología forense y la antropología física. Sin embargo, para el tema de competencia social, hace referencia a la obra pionera de Marcel Mauss "técnicas y movimientos corporales" quien a partir de una serie de usos del cuerpo como las formas caminar, de comer, de cuidar a los niños, métodos de transportar objetos entre otros, este autor agrupo estos procesos según la cultura, afirmando que "La forma en que los seres humanos de sociedad en sociedad hacen uso de sus cuerpos es a través de actos eficaces y tradicionales conservados y transmitidos culturalmente, y considerados adecuados para alcanzar una finalidad" Mauss (1971 p. 34). Este antropólogo de origen francés introdujo hechos culturales sobre la noción de técnicas corporales. Habló primero de la división de las técnicas corporales según el sexo, segundo de las variaciones técnicas por motivos de la edad, tercero de la clasificación de las técnicas corporales en relación con el rendimiento y la problematización de la transmisión de dichas técnicas entre los gestos y la cultura. Entre las clasificaciones del cuerpo en movimiento, abordó las técnicas del adulto que subdividió en técnicas del sueño, técnicas del estado de vela y reposo y técnicas de la actividad y el movimiento como el correr, danzar, saltar, trepar nadar, fuerza y otras.

Estos estudios fueron relacionados con hechos que permitieron plantear un análisis de incorporación de variables de clase, género, edad y raza, dando de alguna forma respuesta a las múltiples clasificaciones de técnicas encontradas, ya que se entiende que las técnicas de cuerpo en movimiento cambian de sociedad en sociedad y de acuerdo a ello se les clasifica como elaboradas, evolucionadas, cultas u opuestas a estas referencias.

Por otro lado, Norbert Elías en "El proceso de la civilización" (1994 [1939]) reconstruye una genealogía de los comportamientos externos del cuerpo, como las maneras y las normas de cortesía adoptados por burgueses en el siglo XVII en Europa y que establecieron las convenciones hegemónicas de los estilos de vida en occidente; según Elías, estas normas eran transmitidas por imitación y contraste, además de establecer determinantes de clase y cultura; en esta misma línea se encuentra Efron (1941) en "Gesto, raza y cultura" quien afirma que la gestualidad, el comportamiento corporal era una vía de manifestación de la personalidad de los pueblos, esta obra analiza los comportamientos gestuales de grupos étnicos de colectividades italianas y judías en Nueva York relacionados con el comportamiento de sus miembros con los objetos, también con las formas de manejo de la cabeza, de las manos en actitudes para orar, alimentarse, saludar, pedir. Esta obra fue de gran trascendencia en los estudios de comparación y contraste de movimientos del cuerpo durante la interacción social.

En la década de los años 70, Mary Douglas retoma el planteamiento de Mauss sobre la forma en cómo cada sociedad modela las técnicas del cuerpo, pero entendiéndolo según la manera de los sistemas simbólicos de percepción del cuerpo como un objeto natural moldeado por las fuerzas sociales. Para esta antropóloga, existen dos cuerpos: el cuerpo físico y el cuerpo social. Afirma que "el cuerpo social restringe el modo en que se percibe el cuerpo físico" (Douglas, 1988 [1970] p. 93). Esto significa que el cuerpo es un medio de expresión restringido, puesto que está muy mediatizado por la cultura y expresa la presión social que tiene que soportar. Utilizando el ejemplo de la risa Douglas ilustra la

situación social que se impone en el cuerpo y lo ciñe a actuar de formas concretas, así, “el cuerpo se convierte en un símbolo de la situación” (1998 [1970]) p.97).

Años más tarde, aparece una compilación de Blacking (1977) que contribuye a institucionalizar esta área con el nombre de “Antropología del cuerpo”. En este se incluyen trabajos de Gilbert, Rouget, Strathern. Estos autores eran estudiosos de la comunicación no verbal y elaboran los primeros estudios sobre la etnomusicología, el análisis de danzas y fenómenos de trance posesión o éxtasis como una de las formas de interacción del cuerpo en sociedad, para estos autores la música, la danza y el movimiento son un recurso para implementar nuevas experiencias aprehendidas a través de cuerpo y que propician transformaciones de experiencias humanas en nuevas formas de habilidad y hábito. No obstante en muchos de estos trabajos la noción social y cultural de cuerpo en movimiento no fueron problematizados o estudiados puesto que estas investigaciones se centraron en el análisis de las técnicas, la estructura y los aspectos comunicativos del cuerpo en movimiento.

En la antropología el aporte de los trabajos etnológicos dio una producción analítica sobre las formas corporales propias de occidente. Los aportes que se hicieron al estudio de la cultura occidental estaban enfocados a ritos e imaginarios sociales; autores como Boas ([1897] 1980), Bateson y Margaret Mead (1975 [1942]), Kurath (1960), Levi Strauss ([1979] 1981). Pusieron manifiestos los diferentes usos sociales que se le dan al cuerpo en diferentes culturas; entre ellos fueron relacionados los gestos, los hábitos motores, los movimientos corporales y los sistemas de relaciones entre lo ritual, lo mítico, lo ideológico, lo familiar y lo cultural. Una obra que merece tenerse en cuenta sobre cuerpo en movimiento es el trabajo de los antropólogos Mead y Bateson (1942) en “The Balinese Character; A photographic analysis” quienes tomaron 25.000 fotografías y una película 16 mm para analizar la importancia del cuerpo y la gestualidad en la danza, también como modo importante en los procesos de educación y salud de los modelos culturales balineses. Esta obra inició el campo de la antropología visual y dio la apertura a la fotografía, el cine y el video como formas de reconocimiento y estudio de estas sociedades aparentemente primitivas. Otro estudio sobresaliente en el campo de la danza fue el de Kurath (1960) quien logró un estudio sistemático de estas expresiones al desarrollar métodos específicos para la documentación, establecer variables para analizar estructuras, estilo de movimiento y vínculos con la organización social.

En la década de los 60 y 70 Goffman, inscrito en la tradición etnográfica de la escuela de Chicago, en su obra “la identidad deteriorada” (1998 [1963]), y “la presentación de la persona en la vida cotidiana” (1994 [1959]), estudio los procesos y los medios con los cuales se categorizan las personas a partir de los encuentros sociales y los procesos de aceptación o desaprobación social. Analiza la manera como opera el estigma de los signos corporales en el estatus social de quienes los presentan, entre ellos los estigmas de la deformidad, los estigmas del carácter y los estigmas tribales de la raza, nación, religión y clase social. Este autor sirvió de apoyo en los estudios de Ray Birdwhistell cuya obra “Kinesics and Context: Essay on Body Motion Communication” (1970) desarrolla un lenguaje léxico técnico en donde la palabra kin e constituía la unidad más pequeña de movimiento corporal; así la dimensión morfosintáctica estaría representada en la quinesia. Este trabajo indujo a Birdwhistell a realizar investigaciones donde se determinaba la adaptación social de los actores a partir de la observación de las formas de vestir, de caminar, y de fumar. Birdwhistell aporta a los estudios del cuerpo elementos

que no pueden separarse sino que hacen parte de sistemas interdependientes. También se encuentra el estudio de Flora Davis quien a partir de diferentes formas de movimiento del cuerpo manos brazos ojos establece identificación de comportamientos y de comunicación no verbal.

Entre las obras sobre teorías del cuerpo es necesario nombrar la obra “El sentido práctico” de Pierre Bourdieu (1991 [1980]), quien relaciona el sentido del hábitus con el cuerpo, a través de su análisis con la experiencia etnológica entre los Kabilia de Argelia. Fue a partir de esquemas y estructuras incorporadas de actuación, comportamiento, pensamiento y sentimientos, que esta obra abre una serie de discusiones de tipo epistemológico y conceptual a resolver sobre el cuerpo; la primera la que suele recaer en ambigüedades, pues suele confundirse en estudios sobre la identidad, salud, enfermedad, sexualidad, alimentación, relaciones, parentesco, interacción, deporte etc.

En este sentido Bourdieu no establece una concepción del cuerpo unilateral que parta de los referentes y representaciones dominantes entre los que prevalecen la versión biomédica y fisiológica del cuerpo en movimiento como parte del comportamiento y la cultura, lo que propone ampliar diferentes concepciones sobre el cuerpo y la relación de que tiene éste tanto en lo individual como en lo colectivo, en diferentes prácticas y contextos particulares. De esta manera, los hábitos y experiencias particulares con el cuerpo resultan coordinadas culturales de realización de cada sujeto, de cada grupo y de cada sociedad.

En los estudios actuales sobre el cuerpo, el concepto *embodiment* planteado por Csordas (1994 [1993]) basa sus propuestas a partir del trabajo de Merleau Ponty (1994 [1945]) en su obra *Fenomenología* de la percepción y en *La teoría de la práctica* de Bourdieu (1977). Estos autores trataron el problema de las dualidades sujeto-objeto y estructura-practica. Csordas visualizó la dualidad objeto-sujeto como el principal problema de análisis de la vida social y Bourdieu se enfocó en la relación entre estructura y práctica (habitus). Según estos autores superar estas dualidades mediante el concepto de *embodiment* es un principio metodológico antes que un objeto de estudio. “un campo metodológico indeterminado indefinido por la experiencia perceptual y los modos de presencia y compromiso con el mundo” (Csordas 1990 p.136). Para Csordas, el *embodiment* participa de dos paradigmas; los que aluden a la condición existencial y los que se inclinan en torno o dentro del cuerpo.

Otro de los conceptos relevantes que surgen en la teorías actuales sobre cuerpo es el de *performances* que tiene sus inicios en los primeros trabajos de Turner “La selva de los símbolos” (1999 [1968]) y Geertz “La interpretación de la culturas” (1987 [1973]). Quienes a través de destacar los *performances* rituales, definen los elementos simbólicos como elementos claves de la vida social de los grupos humanos, por esta razón estos autores se centraron en la comunicación de las actuaciones sociales con el fin de analizar dimensiones instrumentales o funcionales para consolidar formas de creencias valores y normas, que en términos de Geertz se denominan “modelos para”. Actualmente estas teorías y estudios sobre performance no son percibidas únicamente como reflejos o expresiones de la cultura sino que pueden ser ellas mismas agentes

activos de cambio. Un lenguaje dramático que permite actuar los roles y los estatus de la vida cotidiana que en términos de Turner se mencionan como un “metateatro” (1999, p. 72). De manera más reciente, Taylor (2001)⁸ sostiene que las memorias corporizadas expresadas en gestos, palabras, danzas y cantos son medios de acumulación y transmisión de conocimiento. Este tipo de perspectivas se han desplegado en la última década sobre la música y la danza, con autores como Farnell (1999), Reed (1998), Magowan y Murray (2000)⁹.

Para pensar otras dimensiones del performance, referencio a Bajtin (1994 [1930]) y el análisis del carnaval, quien ofreció un estudio particular sobre la visión y las estéticas del mundo entre los siglos XV y XVI de una manera externa y libre a las formas canónicas establecidas de la iglesia y el estado de ese entonces. Según Bajtin las celebraciones y fiestas tienen una relación profunda y una concepción determinada y concreta del tiempo natural, cósmico e histórico. Para Bajtin el performance del carnaval instituye la regla de la trasgresión pues lleva a los individuos a la liberación de las conductas y los placeres reprimidos. En términos de Bajtin “del mundo al revés” (1994, p. 12). La recuperación de la obra de este autor abre una interesante perspectiva que enfatiza la resistencia político cultural de un concepto de performance que promueve los intentos de las estructuras hegemónicas de poder muy cercanos al interés de esta investigación.

Este acercamiento a algunas investigaciones y autores que se han acercado al cuerpo en movimiento tiene una importancia clave para comprender las diferentes formas y construcciones que se ha elaborado sobre el tema en la investigación social, estos estudios podrían ser identificados de tres maneras: la primera, como la base para reconocer algunas formas en que se fundan las condiciones del comportamiento social, según género, edad, clase y raza; la segunda, que relaciona al cuerpo de acuerdo a sus rasgos de corporalidad; según los rasgos comunicativos de expresión, y estilo y la tercera, la que lo relaciona con la interacción social a través de representaciones que se hacen del cuerpo a partir de significados culturales. De esta manera entraré en diálogo con otros referentes de pensar el cuerpo en movimiento desde los contextos y dinámicas particulares en Latinoamérica con el fin de posibilitar una apertura más cercana al contexto de estudio y a los relatos que intento analizar posteriormente.

1.1.2 Un acercamiento al Cuerpo en movimiento en Latinoamérica

El acercamiento al cuerpo en movimiento en Latinoamérica, se remonta al periodo colonial. Entre algunas referencias sobre el tema Wallerstein (2006) expresa “La ciencia social es una empresa del mundo moderno; sus raíces se encuentran en el intento plenamente desarrollado desde el siglo XVI y que es parte inseparable de nuestra construcción del mundo moderno por desarrollar un conocimiento secular sistemático sobre la realidad que tenga algún tipo de validación empírica” (2006 [1996], p. 4). Así, los cronistas que describieron los atributos físicos, las formas de elaborar fiestas y

⁸ <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>

⁹ <http://www.annualreviews.org/action/doSearch?pageSize=20&searchText=dance&type=thisJournal&publication=1432>

ceremonias religiosas, familiares, agrícolas de animales y otras, se convierten en fuentes imprescindibles de información en investigaciones sobre la concepción de cuerpo en América, teniendo en cuenta que quienes aportaron a la labor de descripción realizada por muchos de ellos fueron indígenas de la época, sin embargo estas descripciones se encuentran cargadas de interpretaciones sobre la moral evangelizadora y miradas de censura sobre el cuerpo y las relaciones de vida no ibéricas.

De esta manera, algunas prácticas del cuerpo fueron asociadas por los evangelizadores como prácticas salvajes, de embotamiento, borrachera, servicio al demonio y sacrificio; Fernández Oviedo (2007) [1532], [1540], Motolinia (2007 [1611]) Bernardino de Sahagún (1998).

Esto indica que muchos de los estudios y apuestas posteriores sobre el tema obedecen a estudios contemplados desde los planteamientos culturales implantados desde Occidente. Por lo tanto, introduzco un tema que a pesar de estar escrito en su gran mayoría desde posturas eurocentradas, es un campo fértil de estudio de nuestras producciones y transformaciones en contextos sociales y culturales de la actualidad. En los estudios consultados, sobre América latina, Pedraza (2007) es de particular interés porque identifica el vínculo de la biopolítica con la escuela, la higiene y la medicina. De esta forma, algunas investigaciones encuentran en estos discursos formas relacionadas a la consolidación de los estados nación y tecnologías de control instauradas sobre el cuerpo. En el tema de la educación y la salud en su relación con los procesos de consolidación de los estados nación, Aisenstein (2003) se detiene en los usos y significados variados que en discursos y conocimientos interactúan políticamente, ante todo a favor de la producción del ciudadano trabajador.

Entre estos estudios sobresale la colonialidad del poder, Quijano (2000) el cual hace referencia a las formas de la distribución social y política durante La Colonia, a partir de la organización de los cuerpos para el trabajo, siguiendo el principio de pureza y la segregación racial. Esto indica como desde la América colonial se establecieron las formas de poder retomando los principios de sociedades disciplinarias y de clasificación europeas.

Pedraza (2009)¹⁰ se remite al tema del discurso higiénico como requisito para la adquisición de un carácter verdaderamente moderno del cuerpo. La higiene, como práctica de la medicina fundamentada en el aseo y relacionada con la buena alimentación y el ejercicio fueron pilares del proyecto de salud, que tenía más pretensiones sobre la vida de los individuos que sobre la urbanidad. Las intenciones higiénico - civilizadoras, difundidas a través de la enseñanza, promulgaban el ideal de salud como un bien indispensable para el desarrollo y la civilización. Durante la tercera y cuarta década del siglo XX, el discurso médico reemplaza al urbano y lleva al discurso sanitario a consolidarse como un asunto definitivo para el progreso nacional. Las consideraciones morales pasaron del plano religioso al cívico, donde la definición de salud incluía no solamente el bienestar físico y mental sino también el social. Se desarrolla entonces una cultura física y de belleza, que da paso a la elaboración sensorial y a la aparición de una semiótica del cuerpo.

¹⁰ <http://scielo.unam.mx/pdf/desacatos/n30/n30a6.pdf>

Entre los autores que hacen el estudio desde la historia de la higiene y las ideologías contamos con Corbin (1985; [1982]), Limpieza Vigarello (1985), Belleza Perrot (1984), autores que exponen que fue a partir de las técnicas y los conocimientos de la salud que el ejercicio se hizo visible para los efectos del cuerpo. Estos investigadores del cuerpo concuerdan en que el proyecto moderno enfatizó en el aumento de la destreza, el vigor, el cuidado, la limpieza y la belleza; así la representación del cuerpo humano en occidente se refirió a las proporciones, las técnicas, las disciplinas y las perfecciones “técnicamente la visión de cuerpo es cambiada, se piensa en la misión de actuar sobre los cuerpos y así se enuncia un proyecto político y médico. (Corbin 1985; [1982] p. 281).

La tendencia de los estudios desarrollados sobre el cuerpo en movimiento en América Latina, se relacionan con la conformación de las repúblicas en donde ésta llega de la mano con las políticas de desarrollo y el aparato educativo formal, y es a partir del cuerpo que son instaurados los regímenes de disciplina y conducta con una estricta aplicación, que para el caso que nos concierne se da para las denominaciones raciales, de clase y de limpieza.

Entre las transformaciones sufridas con el establecimiento de los estados nación fue retomada con energía la búsqueda del “ser nacional”, tanto en lo político como en lo cultural. Los distintos grupos sociales, políticos y culturales asumieron desde sus perspectivas diferentes versiones sobre el concepto de “nacionalismo¹¹”. Vasconcelos (1921), sostuvo la defensa de un nacionalismo espiritualista a través de su teoría de la raza cósmica, y vio en América Latina el porvenir del género humano. Una parte importante de este discurso oficial fue la redención del indio, su incorporación a la pretendida cultura nacional, la apropiación de los símbolos, los temas y las leyendas de los héroes del pasado.

La educación física y la educación estética avanzan en este sentido y las experiencias tanto físicas como estéticas aumentan en la medida en que la demanda nacional ofreció escenarios y elementos para vivirla. Un ejemplo de ello se encuentra en prácticas de la danza. Estudios de De La Valle (1940) se interesan por mostrar lo indígena como la fuente genuina de la tradición. Esto propició una escenificación de las danzas indígenas como una manera de restaurar las danzas y rituales aztecas a través del proyecto educativo nacional y posteriormente en las artes escénicas.

Así se desarrollan estudios para aplicación de la energía y el desarrollo físico únicamente en función del trabajo y como prácticas de intervención para el manejo del tiempo libre en parques y escenarios destinados para ello (Manarelli, 1999; Márquez y Estrada, 2004). La tensión generada por estas normas fue uno de los ejercicios de poder que se reprodujeron con el uso de discursos de desarrollo.

¹¹ Este concepto se encuentra relacionado al de *comunidades imaginadas* analizadas por Anderson Benedict (1993), quien expresa que los emblemas de nacionalidad como la lengua, las banderas, las costumbres, las danzas folklóricas entre otros conforman efectos de solidaridades particulares (p.189) propios de la conformación de los estados modernos.

Por lo tanto, el cuerpo llega a ser comprendido como un organismo obediente a los principios biológicos y fisiológicos, pero también se instaura bajo un mecanismo de diferenciación y disciplina ya que ciertos sectores y clases de la población deben obedecer a ciertas actividades y no a otras. En este sentido, el concepto de cuerpo en movimiento planteado en este estudio es un intento de transformar la mirada, educada y estética de la sociedad occidental sobre las prácticas amerindias realizadas en contextos latinoamericanos.

Los efectos del cuerpo en movimiento en la educación y la salud, además de recaer sobre la constitución individual, fueron fundamento para obtener indicadores de bienestar nacional (Díaz, 2001; Herrera (2001); Pedraza (2001 [1997]) ¿Qué sucede entonces con los movimientos que no entran dentro de la normatividad de la conformación de nación? y ¿Cómo se comportan los cuerpos en movimiento desde estas realidades y contextos?

El camino de la producción de subjetividades a través del cuerpo en movimiento no está asociado a las representaciones culturales, a los adoctrinamientos y a las formaciones nacionales, educativas y artísticas. La subjetividad estética propuesta por la danza azteca surge como un camino de aprendizaje ético de un conocimiento de sí, que confronta el orden de la razón que compromete la conciencia de la existencia y la experiencia del cuerpo. Para Foucault “El retorno a uno mismo es un tema recurrente en nuestra cultura en el que se intenta constantemente la reconstrucción de una ética y una estética de uno mismo” (Foucault; 1994 p. 239)

No hay que desconocer que durante el tiempo en que se instauraban los currículos, los diagnósticos y las políticas dominantes del cuerpo en movimiento sobre la población, se proponía sobre otros ámbitos culturales otras formas de movimiento menos orientadas al rendimiento, la disciplina física y más orientada a la reflexión y la expresión. De esta manera es posible incursionar en otras facetas sobre la compresión y la producción humana a través del cuerpo en movimiento.

1.1.3 Algunos referentes del cuerpo en movimiento en Latinoamérica y Colombia

En el contexto latinoamericano las experiencias sociales emergentes y de resistencia de diversos grupos que la norma moderna excluyó al instaurar un proyecto objetivo y racionalista continúan en constante reelaboración en la práctica social, situación que consideró una dinámica importante en los estudios de nuestras sociedades. Para ello en este aparte me acercaré a algunos estudios en Latinoamérica y Colombia sobre cuerpo en movimiento; entre ellos en Argentina la obra de Silvia Citro y el grupo latinoamericano de antropología del cuerpo y la performance creado en 2004 por un grupo de investigadores de la Universidad del Rosario y la Universidad de Buenos Aires quienes desde 2006 han estado interesados en profundizar sobre el tema de cuerpo, performance, arte y ritual, y han trabajado en el proyecto titulado Cuerpo y multiculturalismo en prácticas socioestéticas contemporáneas, siendo éste el primer proyecto sobre la temática del cuerpo en el instituto de ciencias antropológicas de la facultad de filosofía y letras de la Universidad de Buenos Aires.

En el año 2008 continuaron con un proyecto titulado “Cuerpo, performance y diversidad cultural en el contexto de los procesos de globalización”. Desde 1997, estos estudios

se centraron en la elaboración de enfoques teórico- metodológicos que fueron aplicados en diferentes casos etnográficos sobre los usos del cuerpo, entre ellos se destacan el libro “cuerpos significantes una etnografía dialéctica de y desde los cuerpos”, que trata sobre los rituales y vida cotidiana de los grupos indígenas tobas (Citro 2009) , y “Cuerpo en movimiento antropología de y desde las danzas”, texto que trata la danza, la lengua y la historia de los Mocovíes (2012). Otro autor de este mismo grupo, Sich (2009) del Chaco Argentino, quien a través de formas de acercamiento a las dimensiones biográficas, afectivas y socio-culturales se centra en aspectos de la producción discursiva que han dado forma a las disciplinas y el bio-poder. Este autor identifica los mecanismos utilizados respecto al aprovechamiento de las fuerzas, aptitudes y potencialidades corporales Mocovíes y Toba durante el proceso de formación capitalista; de esta manera, son aborda el tema de la corporalidad como terreno de emergencia a las acciones subalternas de rechazo y confrontación directa frente a los sistemas de producción dominantes.

Más recientemente, problemáticas vinculadas al carácter multicultural, por ejemplo danzas de origen indígena (Podhajcer 2006), que construyen formas de reivindicación de lo “originario” o lo “autóctono” en su propia experiencia, en donde el participante se identifica con el grupo y su entorno cotidiano y a su vez se confronta con las políticas hegemónicas que invaden progresivamente las prácticas cotidianas y locales. En cuanto a los estudios afroamericanos sobre cuerpo y religiones afrobrasileras en rituales Rodríguez (2009) hace una reflexión para problematizar el lugar marginal que tienen las religiones umbanda, quimbanda y candomblé en el campo más general de las religiones como el catolicismo, la cual plantea una línea, que ha demarcado cuerpos no-católicos asociando esta religión no oficial con aspectos de subalternidad.

Entre los estudios brasileros se destacan los de Greco (2008) “É como tu olhar um mundo perfeito”. Esta investigación se acerca a la Capoeira como proyecto político e investigativo que considera las prácticas y las representaciones de los sujetos y el cuerpo como productores históricos. Este trabajo fue desarrollado con “la asociación de capoeira de Rua Berimbau, de Santa Maria, RS, Brasil, compuesta sobre todo por personas de sectores subalternos de la periferia de la ciudad. La asociación se define en parte por practicar la capoeira como lucha por establecer sus locales de entrenamiento en diversos barrios populares, y por el grado de compromiso de los capoeiristas con todas las prácticas del grupo.

El estudio de Citro centra la tensión entre las teorías que se identifican con el estructuralismo y el postestructuralismo, las cuales según la autora resaltan el carácter determinado e históricamente construido del cuerpo y las teorías que se apoyan en la fenomenología para recalcar el aspecto constitutivo y representativo de la práctica corporal. En esta misma línea se encuentran estudios como los de Yanina (2010) sobre poblaciones indígenas de la Argentina, Perú y Bolivia con quienes se analiza la reafirmación de identidades, resistencias y representaciones corporales a través de prácticas como el carnaval, las fiestas religiosas y el chamanismo.

Los estudios sobre el cuerpo de grupos indígenas en estos países, subrayan la tensión existente entre las perspectivas que entienden estas prácticas como lenguajes únicamente estéticos de representación o legitimación del orden sociocultural del cual

emergieron con aquellas que conciben la posibilidad de que sean constructoras y transformadoras de la experiencia social.

Por otro lado, en México, uno de los estudios importantes sobre las concepciones de cuerpo en movimiento desde otros enfoques culturales en América se encuentra en los análisis de López Austin con la obra “Cuerpo humano e ideología, entre los nahuas”; esta obra es una aproximación a las concepciones acerca del cuerpo humano como receptor, ordenador y proyector de las fuerzas físicas y sociales que lo envuelven. El estudio de López (1980), parte del conocimiento de la lengua Nahuatl y el sistema de conocimientos culturales que esta sociedad daba al cuerpo referente a los procesos de mantenimiento o pérdida del equilibrio orgánico. Recíprocamente este estudio puede dar cuenta del mundo social, las concepciones físicas y espirituales del cuerpo náhuatl y las acciones humanas en torno a la educación, la salud y la enfermedad. Este autor plantea que el conocimiento del cuerpo humano es tan íntimo en la actualidad como se creyó en la antigüedad, así como lo es el vínculo entre el microcosmos y el macrocosmos¹².

Prieto (2002), elabora para la revista frontera norte un artículo titulado “Ritualidad intercultural en el espacio urbano: Los powwows y la negociación de fronteras étnicas”. Allí expone los procesos de reinvención que llevan a cabo los indígenas estadounidenses en el contexto de los powwows encuentros de tipo religioso que se celebraban originalmente en las reservas indígenas de las planicies, pero que actualmente se realizan en diferentes ciudades de Norteamérica. Este autor toma como contexto el estudio que sobresale en festividades anuales en las instalaciones de YMCA de la ciudad de New York, en el que participan miembros de diferentes grupos indígenas y mayoritariamente gente no indígena que tienen diferentes niveles de identificación con estos grupos nativoamericanos. Este estudio propone las negociaciones entre fronteras étnicas durante la ejecución de un powwow y los conflictos de resistencia que generan estos procesos en la reinvención de lo indígena en la ciudad.

1.1.4 Experiencias en Colombia

Entre los estudios del cuerpo en movimiento en Colombia sobresalen los estudios de fisioterapia que han hecho evidente la necesidad de profundizar sobre las categorías de cuerpo y movimiento con dimensiones sociales y culturales. Se destacan entre los estudios elaborados el grupo de investigación ejercicio físico y desarrollo de la facultad de rehabilitación y desarrollo humano de la Universidad del Rosario, quienes se interesaron en discutir las interpretaciones de las categorías cuerpo y movimiento asumidos por las ciencias sociales.

En este sentido, el primer aspecto abordado a partir de elaboraciones teóricas otorgadas a la complejidad, la fenomenología y la antropología en cada caso, identifican el carácter central del cuerpo y el movimiento para la ciencia, la sociedad y la vida. La

¹² Cuando este autor se refiere a estos conceptos resalta la extraordinaria similitud de ellos en otros pueblos en América. En esta cosmovisión destaca una oposición dual de contrarios que segmenta el cosmos humano para explicar su diversidad su orden y su movimiento. Cielo y tierra calor y frío luz y oscuridad arriba abajo, lluvia y sequía son al mismo tiempo concebidos como pares y complementarios.

discusión fundamental se orienta a identificar las polaridades salud- enfermedad, estado-proceso, alma-cuerpo, (Prieto 2005). El segundo aspecto se orienta a identificar la profesiones que se han interesado por el cuerpo y el movimiento, así buscan un carácter más integrador, introduciendo discursos sobre subjetividad y cuerpo, lenguaje y cuerpo, la persona y el cuerpo. Naranjo (2005), Pedraza (2003) cuestionan los enfoques cartesianos dados por las clasificaciones dominantes de la biología sobre el cuerpo. El tercer aspecto resalta la inquietud por la condición corpórea del fisioterapeuta mismo, el aprendizaje y la experiencia con su cuerpo (Jaramillo Yanza, 1999). Estos son los retos que resalta el grupo como una potencial emergencia de una fisioterapia para el Siglo XXI, centrada en el cuerpo social y el movimiento como condiciones de vida y desarrollo humano.

Sobre la relación que tienen en el saber hacer estos estudios están enmarcados en la experiencia del cuerpo con el fin de darle determinada figura, apariencia, movimiento; entre ellos se destacan la educación física como estética integral (Pedraza) adaptadas al tema de la pedagogía quien y formas de educación física implantadas en los rígidos modelos de occidente de tipo anatómico y fisiológico entre ellos Aisentein (2007) y García (2003). Pedraza se detiene en la educación somática con técnicas corporales como la bioenergética y el pilates como elementos estéticos políticos que ofrecen transformaciones de las experiencias en educación física a partir de la expansión de las cualidades subjetivas y de autoconocimiento.

Cajigas (2008), por su parte, para su tesis de maestría “Tecnologías otras y descolonización de la subjetividad”, elabora un artículo para la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, producto de la investigación realizada en torno a la emergencia de prácticas como la capoeira angola que proponen un escenario de experimentación política colectiva sobre el sí mismo y como una tecnología de descolonización de la subjetividad, encaminada hacia el reencantamiento de la cotidianidad. Cajigas asume desde la perspectiva del poder, que este tipo de prácticas ponen fuera los mecanismos que generan la captura de la subjetividad como el eje articulador de la colonialidad en el marco del poder.

Se destacan los estudios sobre cuerpo en movimiento desde el fenómeno de las medicinas tradicionales en la ciudad de Bogotá. El estudio inicial de Pinzón y Suarez quienes investigaron el diagnóstico de “enfermedad mental” a partir de inquietudes surgidas sobre el uso de psicotrópicos de estudiantes de la Universidad Nacional y los posibles diagnósticos clínicos de ello. Con estos autores surge la investigación sobre las diferencias existentes entre la enfermedad mental desde componentes sociales y culturales sobre las apreciaciones de la enfermedad según el origen social y cultural dominante, así Pinzón desde el Ichan inicia el estudio de las redes de curanderos y migraciones de los Kamsa y los Ingas y Quillasingas entre Boyacá Nariño, el Caribe y Bogotá.

Garay (2003) investigó sobre el cuerpo como organismo vivo desde el campo de estudio de la medicina y al mismo tiempo desde la perspectiva del cuerpo como organismo social desde la antropología. Así sus investigaciones sobre el cuerpo muestran como los acontecimientos sociales y culturales están vinculados a la enfermedad. Pinzón, Garay y Suarez conforman un equipo interdisciplinar entre la facultad de medicina y antropología de Universidad Nacional que se derivó en el proyecto Subjetividades en

América Latina. Estos autores proponen una etnografía auto reflexiva que titulan “Diálogos con la vida diálogos con teoría” (2003), entre otras publicaciones “Las mujeres Lechuza” (Pinzón y Suarez 1992) “Violencia cuerpo y persona”; “Capitalismo multisubjetividad y cultura popular” Garay y Pinzón (1997) “Las nuevas construcciones simbólicas en América latina entre lo global y lo local” (Pinzón y Garay 1997), “Los cuerpos y los poderes de las historias” (1991).

Estos trabajos hacen parte de unas reflexiones que ponen sobre la mesa las alteridades que se inscriben en el cuerpo, la salud y la subjetividad como campos cruzados por las tensiones políticas, económicas y sociales en tiempos de la globalización. En estos escritos se abordan los itinerarios de las prácticas terapéuticas, los significados del cuerpo vinculados con la enfermedad y el cuidado de la salud, los niveles de reconocimiento y apropiación de los discursos médicos en su cotidianidad. A través de estas narraciones, los investigadores identifican el manejo de un discurso proveniente del paradigma médico moderno y también de otro tipo de discursos provenientes de tradiciones médicas no occidentales. También sobre la demanda de otro tipo de servicios relacionados con las prácticas terapéuticas alternativas quienes se han convertido en un mercado importante. La utilización de estas prácticas alternativas, por parte de los usuarios, según los autores es cada vez más influyente en la construcción de nuevos paradigmas de cuerpo, salud y subjetividad.

En “Para cartografiar la diversidad de los jóvenes”, Garay, Pinzón y Suarez (2008) amplían el contexto investigativo de estudiantes en el contexto de la Universidad Nacional. Para ello, proponen la auto-etnografía y la auto-reflexividad como una forma que permite al investigador estar situado. De esta manera, se amplía y se enriquece la experiencia de la vida y del ejercicio de investigación social. “tomar como punto de referencia las cosas que se tienen que decir y las cosas que hay contar, se producen experiencias subjetivas que hacen socialmente a un grupo” (Pinzón, 2008 p. 268). Para resaltar entre los resultados del proyecto de redes de estudiantes en la institución universitaria hay que reconocer cómo los mismos estudiantes hacen uso de las dimensiones institucionales para construirse a sí mismos en sus procesos. Los resultados de estas experiencias fueron producto de la cotidianidad sobre los mismos compañeros y de los mismos estudiantes que enriquecieron la propuesta de estudio, en el sentido de hacer conocimiento, el cual no obedece únicamente a una investigación aislada sino que obedece a un ejercicio cotidiano de lectura de la realidad.

Otros estudios relacionados son observados por Alhena Caicedo (2007) antropóloga de la Universidad del Magdalena y miembro del grupo de Investigación sobre identidades culturales del IESCO_UC, quien estudia el neochamanismo como fenómeno social que articula discursos y prácticas que se proponen como modelos alternativos de bienestar. En términos de la autora el “universo chamánico” ofrece una oferta de reapropiación de prácticas terapéuticas de origen indígena. Caicedo identifica las tomas del yagé a la luz de la representaciones e imaginarios que occidente construye e identifica con discursos y prácticas ligadas a la industria cultural de la nueva era.

Entre los estudios sobre fenómenos neochamánicos en la ciudad, también se destacan los realizados por Uribe (2002) para el Centro de Estudios Sociales (Ceso) de la Universidad de los Andes, quién abre la línea de investigación de etnopsiquiatría. En su artículo “El yagé como sistema emergente: Discusiones y controversias”, estudia el tema desde dos problemas principales: el primero, el yagé como parte de un sistema

terapéutico y emergente de tipo neochamánico; el segundo, desde el punto de vista del paciente en la cura chamánica, sus motivaciones para participar en estos itinerarios terapéuticos y rituales, a través de la fenomenología de los estados modificados de conciencia en acompañantes de la ingesta del Yagé. Uribe busca un acercamiento a los tipos de malestares, personales o colectivos, psicológicos y sociales, que se suceden dentro del ancestral sistema ritual que tiene lugar en contextos urbanos, como un proceso de hibridación cultural. Observa ese revivalismo religioso y el retorno a lo sagrado como una nueva manifestación de secularización dada la decadencia religiosa, y cómo el yage se puede convertir para muchas personas, como el encuentro de nuevas “certezas” tanto espirituales y corporales.

1.1.5 Cuerpo en movimiento y subjetividad: un ejercicio pendiente

La relación de la danza y el cuerpo es un ejercicio al que poco se le ha prestado atención en Colombia. Los estudios sobre el tema son escasos pese a que el concepto de subjetividad toma una amplia acogida. Así presentaré mi propia reflexión sobre subjetividad a quien considero profundamente relacionada con el cuerpo, la existencia y como parte autoreflexiva de sí mismos y de nuestro entorno. De esta manera es posible generar transformaciones discursivas y micro-políticas, que permitan un replanteamiento desde lo ético estético del ser humano, a partir reflexiones sobre la experiencia, la creación y producción de nuestras vidas en la actualidad.

A pesar que los conceptos de subjetividad y cuerpo son temas inquietantes y de amplia acogida en los intereses de investigación social en la actualidad, estos temas aún continúan en las ciencias sociales como un ejercicio pendiente por indagar, por esto son pocos los estudios que retoman estos planteamientos puntualmente. Entre las bibliografías consultadas hallé un documento de la línea de investigación de subjetividades en jóvenes universitarios del grupo subjetividades contemporáneas en América Latina “Bailando el pensamiento” de Gisela Castro (2007). En esta indagación la autora desarrolla una autoetnografía sobre sus múltiples relaciones con la danza contemporánea, a quien Castro considera como tecnología en la que deviene universos. Para esto acopia un amplio material vivido al bailar para hacer un escrito al que definió “tiempo cuerpo”; en él describe la relación de su cuerpo, con las sensaciones y percepciones corporales a través del desplazamiento (espacio- tiempo), con los cuales posibilitan un territorio a su experiencia y un cuerpo en experimentación para quien lo ve y lo lee. Castro al preguntarse por el cuerpo en el tiempo y el espacio, habla de una experiencia múltiple, para presentar una variedad de sensaciones que entran su territorio de existencia y su experiencia de subjetividad.

A través de las aproximaciones bibliográficas al tema de cuerpo y movimiento no se puede decir que las producciones sobre la subjetividad sean un terreno estéril. Todo lo contrario, lo que hemos evidenciado, es que el cuerpo en movimiento presenta una diversidad de intereses, que permiten que estos estudios se presenten e integren diversas miradas y disciplinas, entre ellas la medicina, la antropología, la sociología, la psicología y el arte. Estas disciplinas y enfoques desde donde se han hecho estos estudios son ejes articuladores que permiten identificar los referentes establecidos de cuerpo en movimiento desde la interacción, la técnica, la gestualidad, el discurso, los performances, la pedagogía, la política, la religión y la salud. Esto indica que el cuerpo

en movimiento se encuentra situado en cada una de las esferas de la vida social y del poder.

Los estudios de cuerpo en movimiento en Latinoamérica han centrado sus intereses en replantear los ejes sobre los cuales se han establecido los paradigmas del cuerpo desde el proyecto moderno. Temas como el impulso de los estados nación y sus proyectos de desarrollo a través de la pedagogía, la higiene y la belleza son enfoques sobre los cuales las investigaciones hechas en Latinoamérica intentan redefinirse, revelando otras dinámicas e intereses de los contextos sociales más cercanos a las producciones de vida y experiencia como propuestas válidas en la construcción social del individuo y de un colectivo, y no únicas apuestas de clasificación de raza, clase, nación o profesión.

Los estudios sobre subjetividades y cuerpo en movimiento en Colombia toman campos de especial atención al exponer elementos importantes de reflexión como son los temas de la salud y la enfermedad en la sociedad y la cultura. Vemos aquí como los principales aportes se encuentran alrededor de los usos y manifestaciones de la medicina tradicional indígena y los usos terapéuticos de la misma. En este caso cabe mencionar las diferentes experiencias de acercamiento en los contextos de la sociedad globalizada.

El cuerpo en movimiento en Colombia se ha abordado desde las experiencias situadas y reflexivas de quienes ejercen un estar ahí, sea bien como fisioterapeuta, médico, pedagogo o bailarín. Ahora bien, ¿cuáles son los aportes que genera la danza azteca al campo de producción de subjetividad a través del cuerpo en movimiento? A mi modo de ver, su contribución es de amplio espectro, pues desentraña temas importantes sobre las relaciones consigo mismo, con el entorno y sus relaciones tanto sociales como culturales. De esta manera, es posible acceder a los paradigmas dominantes que indican la forma en cómo los cuerpos en movimiento evidencian experiencias y resistencias de los sujetos en torno a este ejercicio.

Tras esta apertura, quisiera decir como danzante - bailarina y estudiosa de mi hacer con la danza, que es necesario ser parte de la experiencia del cuerpo, no de manera aislada sino comprometida para comprender y analizar las múltiples relaciones en donde ésta práctica está implícita tanto en sus contenidos sociales y culturales de resistencia como en los contenidos explícitos de movimiento de la danza y experiencia en sus practicantes.

Por último, es necesario aclarar que el cuerpo en movimiento es diferente al movimiento del cuerpo, pues en este último se construyen disciplinas, ejercicios, composiciones y perfeccionamientos. Pero cuando hay un cuerpo que se mueve, que se desplaza, que se escucha, y que se sitúa, descubre que hay un reconocimiento, una exploración, una causa, un efecto.

2. Reconstruyendo Relatos de Cuerpos en Movimiento

Después de hacer la revisión bibliográfica, adopto como punto de partida la idea de que el cuerpo en movimiento es una experiencia humana social y cultural en donde se encuentran espacios, tiempos, tensiones, aberturas, objeciones, paralelos; y también manifestaciones atravesadas por relaciones de poder. Esto quiere decir que no podría establecer un concepto único para identificar al cuerpo en movimiento. En cambio existen diversas formas de acercarse y reconocerlo dentro de un contexto socio cultural específico, ya que las formas de experiencia a través de este campo de estudio son contextuales, transformadoras y subjetivas. Así aclaro que, aunque occidente trató de establecer esquemas, normas, leyes que determinaron las experiencias del cuerpo que todo ser humano debe tener o que puede acceder, en la experiencia de vida, las manifestaciones de acceso a la experiencia del cuerpo son múltiples y cambian según los contextos, las personas, las historias, la cultura y el tiempo.

El cuerpo en movimiento no se debe identificar únicamente o construir como un cuerpo que ejerce un efecto físico de movimiento y que sí está asociado a la actividad de la danza pueda representarse únicamente bajo una actitud escenificada o estética. “Su unión es la experiencia misma, el acto mismo, la existencia misma de la danza con todas sus variaciones, incursiones, abstracciones, juegos, y subjetividades” (Dallal 1999 p.240). En relación a la subjetividad, la construcción del danzante es el resultado de la formación de su cuerpo “de unos discursos históricos sociales y políticos legitimados” Foucault (1991, p. 12). Para el caso de esta danza, en las representaciones dancísticas y los imaginarios establecidos sobre ella. De la misma manera es *locus* de procesos de resistencia que desde otras construcciones del sujeto danzante tiene relación frente a las narrativas del cuerpo que danza y sus formas de existencia. Desde este punto de vista, el danzante es quien configura la experiencia del cuerpo en movimiento, sus vivencias, sus lugares, sus intereses. En este capítulo, entonces, las subjetividades se construyen en torno a las formas de existencia que construyen los danzantes al cruzar por esta experiencia.

Considero importante tomar en cuenta los relatos que se construyen sobre el cuerpo en movimiento y la manera en que éstos se manifiestan en la realidad de los danzantes en Bogotá en espacios educativos, familiares, laborales y espirituales. Estos serán los puntos de referencia, por ser temas en constante reflexión en los contextos sociales y culturales de los danzantes en Bogotá.

¿Cómo el cuerpo en movimiento a través de las prácticas de la danza azteca construye subjetividades? No fue posible abordar esta pregunta a través de una o varias teorías o

de otras experiencias de estudios sobre el cuerpo. Sólo fue posible acercarse desde las experiencias de vida y construcciones de subjetividad de los danzantes mismos, quienes permitieron desde sus formas de experiencia encontrar respuestas posibles sobre los efectos que genera esta práctica en su construcción como sujetos a nivel social.

Tomando como punto de referencia a Foucault y Guattari, lo que propongo es una mirada a los danzantes aztecas en Bogotá desde el campo de las estéticas de existencia a través de la práctica de danza azteca, para ello tendré en cuenta el cómo ellos transforman, apropian, experimentan y configuran sus cuerpos en movimiento, para indagar por la construcción de subjetividades. Para ello tendré en cuenta dos posturas diferentes y relacionadas: la primera sobre cómo se construyen los imaginarios culturales y sociales dominantes alrededor de la danza; y la segunda, sobre las producciones de subjetividad donde dichos imaginarios son reinterpretados, adaptados y transformados.

Para avanzar en el análisis, decidí reconstruir relatos sobre diferentes experiencias de danzantes, quienes han encontrado a través de las prácticas de danza azteca un aporte a sus formas de vida. Así, para analizar las subjetividades creadas a partir de cuerpos en movimiento en un contexto situado, elegí danzantes que estuvieran relacionados con la experiencia de manera cercana, porque considero que quienes eligen esta práctica como una opción de aporte a sus experiencias personales son los indicados para reflexionar sobre el papel que juega esta danza a nivel de su experiencia de vida. De esta manera, es posible definir la construcción de las relaciones estéticas, familiares, laborales espirituales, educativas reflexivas de los danzantes.

En este capítulo me concentraré en el análisis de los relatos de algunos practicantes entre mujeres y hombres que apoyaron el trabajo de investigación, con el fin de exponer la forma en cómo estos construyen sus cuerpos en movimiento, a partir de experiencias con la danza azteca y de cómo ésta se relaciona con sus experiencias en el campo educativo, familiar, laboral, y religioso. Gloria Torres, Ingrid Parada, Alonso Parra, Emilse Cortés, Giovanni Hernández, Mauricio Beltrán y Gina González, fueron quienes me posibilitaron el encuentro con experiencias y producciones de subjetividad en el campo del cuerpo en movimiento. Para ello, divido mis argumentos en estos cinco apartados, en donde son expuestos relatos y narrativas de vida. A manera de introducción presentaré el relato de Mauricio Beltrán uno de los danzantes que ha permanecido durante la práctica desde el inicio y quien ejemplifica una de las narrativas de vida alrededor de esta prácticas, los otros relatos tomados en este análisis se encontrarán en los anexos al final del documento.

2.1 Relatos de Vida

MAURICIO BELTRAN

Mi nombre es Mauricio Beltrán Parra tengo 40 años, vivo en un apartamento que construí independiente en la casa de mis papás en Fontibón. Tengo varios proyectos en mi vida, como el trabajo con la familia, mi hermana y mis sobrinos generar un espacio de trabajo y esparcimiento con la familia en Villa de Leyva. Soy ex alumno aquí de pregrado de filología de idiomas y me desempeñé como docente de inglés y asesor de bilingüismo para instituciones, pues en mi trabajo también tengo varias líneas, unas son las asesorías de colegios, otras las clases de inglés y también pues el diseño de

proyectos con instituciones como la Secretaría de Educación. Todo dentro del marco del bilingüismo. En este caso pues de la lengua inglés y del español.

Como te decía que apenas yo vi la danza creía que no podía estar ahí, y después me vi adentro. Ahora estos caminos son una parte estructural de mi vida. En el círculo nosotros hacemos algo que se llama búsqueda de visión cada cuatro meses. Yo ya tengo que hacer mi búsqueda de visión, mi cuerpo me lo pide y esto hace que mis ideas se organicen en torno a eso, mi trabajo se organiza en torno a eso. Yo tuve una experiencia de que yo perdí un trabajo por irme a una búsqueda de visión cuando apenas estaba empezando en esos trabajos. Mi trabajo aquí en la sociedad era asesor de una editorial, entonces me fui 4 días a una búsqueda de visión, que donde está Mauricio, que se desapareció. Mauricio, cuando aparezco el otro lunes que Mauricio no está y no está listo y no está disponible para trabajar, se acaba el contrato para Mauricio, y en ese proceso en que la sociedad me dice no hagas eso porque pierdes tu trabajo, yo por el contrario siento que me afianza, por el contrario pienso que ese trabajo no es para mí y voy a conseguir algo mejor, voy a ser independiente y ahora soy independiente y no tengo que pedirle trabajo a nadie. Me hago mi propio trabajo, entonces esto es también como descubrir que tienes fuerza interior, que puedes tener confianza en ti, y de que te puedes ayudar de unas energías que están ahí.

Antes de ser un círculo de danza, éramos un círculo de amigos, compartíamos mucho aquí la vida lúdica de la universidad y también la vida académica y como que dentro de ese círculo de amigos empezó a surgir la danza. La posibilidad de practicar esta danza, entonces fue como una conexión sencilla como de que estás con unos amigos y llega una actividad, una dinámica dentro del grupo y los amigos entran a ser parte de ella. Así fue como nos empezamos a conectar, claro que yo me había ido de Colombia un par de años. Entonces, cuando regresé yo ya me había graduado, ya había regresado como exalumno y veo a mis amigos conectados con esto y me sirvió como para volver a revivir ese espíritu de hermandad que teníamos acá mientras estudiábamos en la universidad.

La verdad yo creo que esto trasciende muchas cosas, trasciende fronteras y cosas raciales y construcciones sociales que uno tenga desde niño digamos, porque yo siento que todos los seres humanos estamos en la búsqueda de un contacto con nuestro ser interior, de una comunicación con nuestro espíritu, y eso no es científico quizás pero todo el mundo sabe que lo tiene, y la religión antes se ha encargado de ocultarlo. Entonces todos queremos eso, todos lo buscamos. Y para una persona que crece en un ambiente, digamos desde mi visión de niño y joven sobre lo espiritual que es ir a la iglesia y eso no coincide en nada con mi ser, entonces que pienso cuando estoy adulto que el espíritu no existe, y si el espíritu es la religión católica el espíritu no existe, entonces sigo con ese vacío. Entonces esta danza llega y como que me atrae porque me llena ese vacío, independientemente de que sea mexicana o de otro lado.

También pienso que la danza mexicana es muy sofisticada comparada con otras danzas. Esta experimentación con mi cuerpo me pareció muy profunda y fue mi primera afinidad, con este trabajo incluso ahora después de tantos años me lo sigo disfrutando y yo miro danzas indígenas y he participado con Huitotos en danzas que merecen todo mi respeto y admiración y son danzas sencillas de 2 o 3 movimientos. Y la danza azteca tiene una variedad de movimientos, de pronto esta cultura avanzó profundamente en este arte de la danza y pues siento que a través de esos movimientos mueve cosas adentro tuyo, entonces pues siento que por eso es también muy atractiva, porque es vistosa y tiene

como muchas posibilidades, y pues porque también es muy sencilla, tienes un círculo, no te sales de un círculo. Casi desde tu puesto apenas te moverás dos metros de tu puesto, dos metros atrás, dos adelante dos a la izquierda o la derecha, y en esa intimidad con tu cuerpo desarrollas muchísimas posibilidades de movimientos y de expresión, pues en realidad yo no sé mucho de la danza, creo que por lo poquito que sé lo que siento es que cada movimiento tiene un sentido profundo, un significado. Si la danza se llama lluvia (tlaloc) por algo es que esos movimientos tienen una relación con la lluvia. Tal vez no entienda mas pero profundamente siento que es una forma que tiene el cuerpo que sirve para descubrir, quizás si me pongo a explicarlo voy a llegar igual a donde estoy o menos porque ya después voy a bailar queriendo explicar y la danza es un silencio también, un silencio de tu mente y una comunicación de tu cuerpo, entonces no necesito explicarlo, solo sentirlo.

Este espacio podría considerarlo como una forma de familia porque, empiezas a compartir con gente, empiezas a planearte cosas con gente, a verte con gente todo el tiempo, que la danza, que vamos a organizar la danza, que una presentación aquí, que una presentación allá, que como está el altar de la danza, que se dañó el tambor, que como resuelves que se dañó el tambor, que la ofrenda, que la velada, el temazcal, la minga en San Francisco, la búsqueda cada tres meses, en fin. Aquí empiezas a generar vida, una cotidianidad y pues de todo, porque uno viene de su familia con una historia, con una forma de relacionarse y acá pues todo son diferentes familias, diferentes historias. Entonces aquí nos reunimos en nuestra familia también hay muchos encuentros con quienes puedes compartir ese espacio, pero también te desencuentras con gente de tanto compartir porque resulta que ya no te gusta tanto alguien que apenas compartías una hora a la semana. Chévere!, pero ahora compartes diez horas a la semana. Entonces ya no es tan chévere, entonces la danza como ha atraído gente también la ha sacado. Al principio éramos como 50 el grupo que empezó. Era enorme y nosotros nos reuníamos allá en el León de Greiff, a veces pedíamos un salón prestado, éramos 50 ensayando una danza, y de esos 50 quedaron la mitad, también llegan nuevos todos los días, miran se quedan otros están un día. Siempre, es misterioso, pero hay un intento, siempre que se habla se reflexiona hay como una disposición a que esto debe ser un trabajo de familia y nos conocemos como familia de que no somos familia de sangre pero somos la humanidad. Estos trabajos convocan a este aspecto pero pues es fácil decirlo, pero pues la cosa de la familia es algo que te exige trabajo, sacrificio y es algo de todos los días, pero es algo que está surgiendo dentro de esos encuentros y desencuentros. Si yo no estoy bien contigo y somos danzantes y juntos vamos a bailar ahí estamos bien, entonces eso también es algo que ahí hay un fuego vivo, hay un espíritu vivo, esta dinámica, esta disciplina ha hecho que se construya un tejido entre una gente y pues la danza sigue, independientemente de las personas. La danza sigue y los que estamos acá creemos que va a seguir y sentimos que va a seguir.

2.2 Construyendo Sentidos y Narrativas del Cuerpo y la Danza Azteca en Bogotá

Los anteriores relatos demuestran que las producciones del cuerpo en movimiento se construyen en dos vías: los condicionamientos y modelaciones del cuerpo a partir de procesos sociales establecidos desde el S. XIX; la familia, la educación, el trabajo, la religión (Pedraza 2004) la segunda; las relaciones entre el cuerpo y la producción de subjetividad, experiencias y resistencias (Foucault y Guattari 1995).

En el tejido social, las acciones del cuerpo se construyen paulatinamente desde la infancia, se automatizan, se ponen en marcha, se podría decir que corresponden a una formación social del mismo. Por otro lado, la experiencia sensorial del cuerpo lo pone en contacto con su entorno. “Por una parte resulta accesible la acción consiente sobre sí mismo. Por otra, los resultados de esta acción son verificables por las modificaciones de la forma del cuerpo y la capacidad de su empleo en movimiento” (Dropsy 1997 p 24).

Siguiendo el planteamiento de Foucault acerca de las formaciones del sujeto relacionadas con la formas de disciplinamiento del cuerpo se reproducen paradigmas dominantes de la construcción del cuerpo en movimiento mediante formas encaminadas a orientar el comportamiento individual, las normas, las leyes instauradas, los discursos y sus prácticas. Así, hacerse danzante sea éste hombre o mujer, sigue unos intereses personales pero también particularidades históricas, sociales y políticas.

En la construcción de estos sujetos intervienen las condiciones sociales y culturales así mismo estas estructuras son convergentes en cada uno de los relatos. En éstos intervienen las instituciones, las personas y los intereses que son importantes para pensar el cuerpo y las relaciones de saber-poder existentes entre ellos; la familia, la educación, el trabajo, la religión, instituciones dominantes en donde es posible observar resistencias y producciones de subjetividad en torno a los acercamientos e intereses por la danza, el cuerpo y el movimiento entre los danzantes.

2.2.1 La Familia

Para comprender las conformaciones familiares que han surgido en los integrantes de la danza me apoyo en la perspectiva de producciones de subjetividad respecto a la familia que propone Guattari quien expone “prácticas específicas que tienden a modificar y reinventar formas de ser en el seno de la pareja, en el seno de la familia se trata de reconstruir un conjunto de las modalidades del ser en el grupo” (Guattari, 1996 p.20). Si bien la idealización de la conformación de la familia nuclear es aún todavía un común denominador de las formas de construcción de sujeto, también lo es la manera en cómo se idealizan las relaciones de parentesco. En espacios como el círculo Tepéyolothli es posible encontrar que muchos de estos referentes no se encuentran dentro del imaginario y concepto únicamente biológico y político de este tipo de familia, sino que también se encuentran incorporadas otras formas de concepción sobre sus relaciones y proximidades más cercanas.

Gina, Alonso, Giovanni, Yoya, Ingrid, Emilse, Nico y Mauricio fueron los danzantes entrevistados que no hacen parte del modelo clásico familiar. Con esto me refiero al modelo nuclear, patriarcal y legitimado a través del matrimonio. Sin embargo, existen quienes sí vivieron con estos modelos de representación en su hogar y en la actualidad no entran en estas conformaciones. En las narraciones de estos danzantes se observan formas familiares unipersonales, singulares, compuestas, monoparentales, separadas, extensas, así como familias cuya cabeza son madres solteras. En ese sentido, entre los danzantes entrevistados se observa la tendencia de conformaciones familiares diferentes a las hegemónicamente establecidas.

Tengo un hijo de 5 años llamado Sairiwa. Vivo con mi mamá y mi hermana, en un apartamento. Vivo con ellas porque soy madre soltera hace dos años que me separé del

padre de mi hijo, y pues no tengo ahora una solidez económica para vivir sola con el niño, y pues, por otro lado, es importante que esté la abuela, que haya familia que ayude también como en la crianza y con las cosas de este niño. (Gina). No tengo mucho tiempo como para tener una relación ando sola hace ya como cuatro años y me siento muy bien así. (Gloria). Vivo con mi novio en un aparta estudio en la candelaria que construimos con mi antiguo compañero en nuestra casa después de separarnos.(Emilse). Soy mamá de una niña de 18 años, soy madre soltera, vivo con mi hija y pues mi desempeño laboral permite que pueda solucionar el día a día de mi sobrevivencia y pues de lo que necesita esta chiquita (Ingrid). Vivo en Kennedy con Taisha mi hijita de 3 años mis dos hermanas y mis sobrinas que me ayudan con la niña, la mamá de ella casi todo el tiempo está en clínica de reposo por eso ya no vivimos con ella (Giovanny). Tengo dos hijos Suaye que tiene 8 años y Jesús Sue que tiene 1 añito. Vivo con la mamá de Jesús también danzante y hermana de uno de los compadres de la danza. Desde hace mucho tiempo no veo a mi mamá. Ella se desentendió de mi hace rato. A mi papá pues no lo conocí. De niño me crió mi abuela. Ella falleció hace como cinco años. (Alonso). Vivo en un apartamento que construí independiente en la casa de mis papás en Fontibon tengo varios proyectos en mi vida, como el trabajo con la familia mi hermana y mis sobrinos con ellos desarrollo un espacio de trabajo y esparcimiento en Villa de Leyva. (Mauricio). Vivo y trabajo en el barrio las moyas una vereda muy cerca al barrio San Luis vía la calera en Chapinero, en mi casa habito con mi compañero y mi hijo Simón, vivimos aquí porque Bogotá nos sacó, llegamos huyendo de esa urbe y ese caos que es la ciudad. No teníamos claro el poder que tiene esta montaña, eso es algo que hemos ido descubriendo y ahora con el trabajo que hacemos acá (Nicolasa).

Dentro de las recomposiciones familiares actuales los hombres cumple roles de crianza, cuidado y apoyo por razones de separación y divorcio con sus parejas o divorcios de sus familiares. También hay formaciones conformadas por hombres con mujeres del mismo círculo de danza con quienes se han tenido hijos en ambos casos. En el caso de las mujeres la mayoría son madres solteras, sin hijos y que deciden continuar solas.

Los relatos, aclaran un poco las estructuras y núcleos familiares en donde se encuentran involucrados estos danzantes que en ninguno de los casos obedece a las conformaciones y lógicas de la familia ideal. Las relaciones dentro de los espacios del grupo en la mayoría de casos no obedece únicamente a los efectos de la convivencia en un hogar sea éste extenso o no, sino en la conformación de relaciones que se mantienen por muchos años dentro de la danza y en otros espacios muy cercanos de los danzantes que han creado relaciones y que ellos mismos denominan familia considerando estos lugares, y espacios como relaciones de hermandad, compadrazgo, encuentro, compromiso.

Observemos cuáles son algunas dinámicas que se generan para vincular estos espacios como lugares de construcción familiar entre ellos y las formas como conciben la familia. A pesar de no existir lazos de consanguinidad se reconfiguran lazos de afinidad a partir de relaciones y lazos afectivos muy fuertes que logran afianzarse y reconocerse después de un tiempo como familia. De esta manera, el concepto de familia cobra un nuevo sentido al no considerar únicamente los parentescos o el origen masculino y femenino sino al reconocer lazos cercanos de convivencia que tampoco se atribuyen únicamente a lo humano.

Después de un tiempo nos vemos como si el otro danzante fuera un hermano desde ese entonces hasta ahora nos llamamos familia. Inicialmente pasamos tanto tiempo juntos que se llegó el momento de empezar a invitar a la familia de sangre, a los papás, a los tíos, para que empezaran a involucrarse en lo que practicábamos. Realmente fue algo que cambió mucho la forma de ver y estar con nuestras relaciones de ser consciente de la tierra, del sol, de los vientos, de las direcciones, de que en los lugares habitan presencias, que soy parte del universo, que soy hermana de los seres vivos que no soy un ser aislado y que soy parte integral del todo esto; enseña una idea es respetar al otro (Gloria)

Si hay algo que he visto que ha cambiado desde el momento en que retomé esta actitud de vida es mi relación frente al otro con el fin de tratar ser mejor hermano, hijo, padre, amigo y que si de alguna forma esto contribuye a mejorar y evolucionar pues me parece de lo más saludable. A través de la danza me alejo de la idea individual, me acerco a un pensamiento de familia de comunidad. En este sentido aprendo a tener conexión, más cercanía con el todo. (Giovanny).

Este espacio construye relaciones que permiten el aporte de cada integrante del grupo, siendo entonces indispensable la presencia de cada danzante con el fin de asumir tal o cual responsabilidad. Esto genera espacios de asignación de roles internos en la danza entre los que se establecen tareas específicas, asignaciones entre otras actividades relacionadas con el trabajo que implica la danza misma. Las cotidianidades y los compromisos mantenidos durante años con las mismas personas, los tiempos, espacios, disciplinas, permanencia y demás responsabilidades generan estas nuevas relaciones de familia.

Este espacio podría considerarlo como una forma de familia porque, empiezas a compartir con gente, empiezas a planearte cosas, a verte con la misma gente todo el tiempo, que la danza, que vamos a organizar la danza, que una presentación aquí, que una presentación allá, que como está el altar, que se dañó el tambor, que como resuelves que se dañó el tambor, que la ofrenda, que la velada, que los trajes, las ceremonias, en fin, aquí empiezas a generar vida, una cotidianidad, y pues de todo, porque uno viene de su familia con una historia, con una forma de relacionarse y acá pues todo son diferentes familias, diferentes historias, entonces aquí nos reunimos en nuestra familia también hay muchos encuentros con quienes puedes compartir ese espacio, pero también te desencuentras con gente de tanto compartir, porque resulta que ya no te gusta tanto alguien que apenas compartías una hora a la semana. Chévere!, pero ahora compartes diez horas a la semana entonces ya no es tan chévere, entonces la danza como ha atraído gente también la ha sacado. Siempre, es misterioso, pero hay un intento, siempre que se habla se reflexiona hay como una disposición a que esto debe ser un trabajo de familia y nos reconocemos como familia y aunque no somos familia de sangre somos danzantes y esta es una familia. Estos trabajos convocan a este aspecto pero pues es fácil decirlo, pero pues la cosa de la familia es algo que te exige trabajo, sacrificio y es algo de todos los días. (Mauricio)

Esta danza ha convocado a muchas personas cercanas desde el origen de su conformación por lo cual las relaciones de compañeros y amigos de universidad y otros espacios de reconocimiento y socialización se afianzan en este espacio creando lazos que conforman relaciones afectivas, sentimentales y consanguíneas.

Las relaciones que estos espacios generan internamente desde lo afectivo constituyendo al interior, relaciones de pareja, hijos y compadrazgos, además de establecer relaciones muy cercanas de amistad hasta el punto de vincularse en la intimidad familiar de otro persona. Claro cuando ya te reconoces ahí pues obviamente vas a reconocer en tus

amigos también una familia, unos hermanos, unos seres que hacen parte de lo mismo. Entonces al papá de mi hijo también lo conocí en la danza, eso quiere decir que mi hijo es también un hijo de la danza y es un hijo de este lugar, entonces claro es una cantidad de cosas que uno ha ido sembrando a partir de ese reconocimiento. Después del tiempo se fue agrandando la amistad con la gente nos fuimos haciendo compadres comadres, siempre ha sido muy rico llegar a la danza pues siempre se encuentra con gente muy cercana (Gina).

El espacio que ofrece esta danza es dinámico, como lo he dicho, no es un espacio que sea utilizado únicamente para bailar posibilita otras actividades que los bailarines han adaptado a sus propósitos y sus formas de creencia, entre ellas actividades de presentación social de hijos y familia.

A nivel colectivo y social este espacio si ha propiciado cambios pues nosotros con este estos diseño tenemos otras formas para presentar a nuestros niños y nuestras familias consanguíneas ante formas de concebir lo que consideramos importante ante el agua, ante fuego, ante los alimentos ante lo que nosotros consideramos importante para nuestras vidas. (Ingrid).

Esto es un trabajo de familia, que no solo era un compartir la danza sino compartir una palabra, una mirada, unos alimentos, o de nuestras cosas más íntimas alegrías y dificultades. Pienso que eso hace que un trabajo colectivo sea más intenso y no solamente allí sino hacia afuera empezó a trascender en nuestros espacios más próximos, nuestra vidas con nuestro rol como hermanos como familia. (Emilse).

La danza para casa taller ha sido un gran aporte, pues vivimos en unas relaciones y contextos sociales muy difíciles y deshumanizados. La danza ha sido una de las formas de retomar a ser más humanos, a quienes les ha llegado y quienes se han dado la oportunidad de vivirlo han mejorado las relaciones con sus familias. Algunos de ellos piensan muy diferentes sobre la situación de sus papás o de sus hermanos. Esto ha permitido tener reflexiones muy profundas sobre su condición como alguien involucrado familiarmente. Para estos chicos hiperactivos que vienen con problemas familiares y sociales tan fuertes, la danza ha sido un canalizador de esa energía y les ha ayudado hacer procesos de catarsis, de expresar y sacar cosas, lo que ha convocado el espacio de la danza a través del encuentro consigo mismo y con el otro que transmuta en su vida misma, en sus casas, en sus relaciones afuera. Yo no creo que ellos se involucren porque es una moda, esto más que moda alternativa es una forma de volver al reencuentro de lo ancestral, de la vida, del compartir, del reconocer para restituir este orden que los tiempos actuales han hecho perder. (Nicolasa).

Sin embargo, los bailarines se reconocen como familia porque se encuentran en espacios y tiempos comunes, compartiendo cotidianidades, experiencias, aprendizajes, exponiendo su vida ante el otro entre otros compromisos adquiridos en las relaciones con este espacio.

Con esto quiero decir que la vinculación familiar de los bailarines no es reconocida únicamente desde la infancia, sino que es un proceso construido a lo largo de la vinculación con el grupo, el cual no se construye desde el modelo único y estático del modelo nuclear de descendencia bilateral que rivaliza con creencias y prácticas que no obedezcan a los modelos paradigmáticos de familia. De acuerdo con Alvarado “Si bien estas funciones se amplían, constriñen o delegan, la acción de la familia rebasa el espectro biológico y amplía su campo de influencia al colocarse en la tarea crucial de la

socialización, y los procesos culturales, éticos políticos y religiosos” (Alvarado 2011, p 35).

2.2.2 Escuela y Trabajo

La formación educativa escolarizada es un soporte institucional de transmisión de conocimiento que describe las actividades, las disciplinas, las conductas, las relaciones individuales y los procesos que reproducen el orden social. Las escuelas y las universidades educan a los sujetos tanto para complementar sus procesos de socialización primaria como para acceder y legitimar las relaciones sociales del saber poder. Sobre los referentes educativos y laborales de los danzantes, diré que en algunos casos, éstos se encuentran en orientaciones diversas al tipo formativo y laboral esperado social e institucionalmente, por esta razón se originan confrontaciones, rupturas y retos relacionados con los paradigmas propuestos frente a estos temas en el campo del cuerpo en cuanto a la formación educativa laboral y de sus experiencias.

Las diferentes prácticas de formación del cuerpo de los danzantes muestran contrastes y diferencias de su formación universitaria, la cual comprende otros intereses que surgen durante sus procesos de paso por colegios y universidades. Para la gran mayoría, la institución universitaria posibilita, por un lado, la incursión en espacios laborales. Pero en la formación ofrecida a manera de talleres y prácticas libres, encuentran la realización de su sensibilidad artística y también fuentes de producción e ingresos. En otros casos, las formaciones y labores obedecen a los oficios heredados o intereses personales de cada danzante.

Entre los practicantes entrevistados se encuentran particularidades como quienes estuvieron relacionados con programas académicos de la Universidad Nacional y no terminaron, entre las razones de salida de los espacios académicos expresan que las decisiones iniciales de disciplina académica no cumplieron con las expectativas y, sus intereses fueron adaptándose con otros campos como la música, el canto y el teatro, quienes con el tiempo se convirtieron en sus formas de trabajo y prácticas de vida laboral y de sustento.

Aunque me presenté a la universidad hacer filología e idiomas descubro que lo que a mí me mueve es el gusto por el arte. La universidad me aportó mucho en este aspecto porque me acuerdo que salía de clases y después me iba a ensayar cerca del polideportivo con un grupo de chirimía. Allí digamos arrancó mi trabajo en el aspecto de integrarme con grupos para cantar y aprender a tocar instrumentos. Bailo desde que tengo conciencia. Desde pequeña tengo eso en las venas y eso desde herencia porque mi mamá siempre cantaba. Aunque me presenté a la universidad hacer filología descubro que lo que a mí me mueve es el gusto por el arte. Actualmente soy profesora de danza en la Academia de Artes Guerrero. Trabajo con ritmos afros colombianos antillanos y brasileiros. No terminé por cuestiones de trabajo y hasta el momento no he sentido que lo haya hecho mal o esté arrepentida. Por eso, siempre me he ganado la vida con mi saber con mi cuerpo y mi voz. Me acuerdo que estaba en cuarto semestre tenía como 21 cuando me fui para Chile y después para Londres allí duré otro año cuando regresé no quise continuar con la filología y me integre definitivamente a la danza y al canto. (Emilse).

Así mismo se encuentran danzantes quienes por intereses relacionados con el cuerpo se acercan constantemente a ejercicios de auto reflexión y diálogo. Alonso por ejemplo no lo encuentra en la academia, pero sus búsquedas lo llevan a escenarios de la expresión y posteriormente a prácticas terapéuticas, experiencias que lo relacionan nuevamente con los espacios de la UN.

Estudí Filosofía en la nacional pero nunca terminé apenas hice tres semestres me desvincule de la academia porque sentí que aunque había elementos que me aportaban mucho, la vida real era a otro precio. Siempre me he relacionado con el aspecto más práctico de las cosas pero esto no indica que me haya desvinculado de la UN o de la filosofía todo lo contrario. Por ese entonces estaba vinculado también con el teatro ahí en la nacho, con un grupo que dirigía Edgar Ramírez, con esta gente estuve viajando por el sur de Continente como en el 92 o 93, por ese entonces conocí un gente que trabajaba con teatro ritual en Chile[...].¹ Te cuento esto porque haciendo estas cosas me encuentro con una mujer que me atrae muchísimo la mamá de mi primer hijo y ella no solo se vinculaba con el teatro, sino con una serie de trabajos con su cuerpo por ella conocí el Taishi y a Dioscórides Pérez ellos trabajaban en la Nacional y bueno, esa fue la forma de retornar a Colombia a la Nacional y a la Filosofía de nuevo como en el 97. Actualmente trabajo con terapias alternativas para el cuerpo, entre ellas conocimientos orientales como el Chi kung, y el Tai Chi y técnicas de origen nativo americano como la tenseguridad y otras. Esto no lo veo únicamente como un trabajo, sino como una forma de vida, hago lo que sé hacer, lo que me gusta y además puedo vivir de ello. Agradezco mucho por eso todos los días de mi vida. (Alonso).

Ahora bien, respecto a los campos educativos se encuentran particularidades como la experiencia de Giovanni quien desde muy niño hasta adulto encontró confrontaciones con su proceso educativo ya sea por situaciones familiares, de aprendizaje y de acción política. Este danzante, se destaca sobre otros, porque demuestra las rupturas y los retos que generan los emblemas escolares en la formación de un sujeto en nuestros contextos, y que a su vez son revertidos desde las inclinaciones y aprendizajes artísticos y desde los aportes laborales donde se encuentra involucrado.

En el año 96 estudiaba licenciatura en Educación Física en la UPN pero soy licenciado en Etnoeducación de la Distrital. Por algunas razones de origen político tuve que salir de la pedagógica. De niño recuerdo que mis papás me entraron a estudiar cuando yo estaba grande como a los 7 u 8 años no sé porque ellos, yo creo que mi mamá no los sentía necesario. Fue una época dura para todos supongo, para mí sobre todo en el colegio porque algunos profesores lucharon mucho conmigo porque no aprendía rápido seguramente porque se me exigía como a un niño de mi edad. Lo mío nunca fueron las matemáticas o el español, me gustaban los deportes y de más grande la música me incliné por la batería y la guitarra instrumentos que trabajo hace unos 20 años y aunque son instrumentos que no los he aprendido de una manera profesional o académica si siento que han sido elementos fundamentales para mi vida y mi crecimiento personal. Actualmente estoy vinculado con la fundación ZIOAI que agencia con el banco de oferentes en el Putumayo en el tema de educación para grupos étnicos mi desempeño con la fundación es apoyar la parte curricular de materiales y planes de estudio para primaria y bachillerato de los Pueblos Siona Cofan y Kichwa con esto hace seis años. (Giovanny).

Otros relatos construyen experiencias profesionales de estudiantes egresados de la UN que en este momento ejercen sus profesiones disciplinares y que en algunos casos encuentran distancias críticas frente a las dinámicas y criterios institucionales donde

laboraron, así lo expone el relato de Nicolasa, a quien esta experiencia la lleva a generar otras.

Soy politóloga de la Nacional. Hace algunos años estuve trabajando con derechos humanos para atención a víctimas de la violencia para un programa de la ONU. Estuve involucrada por mucho tiempo de manera muy comprometida con el tema. Sin embargo, sentía que todo el apoyo era poco y que iba más allá de garantizar el reconocimiento, el testimonio, la reconstrucción de hechos, la verificación y todo lo que implica el tema institucional DD. HH. Sentía que el daño era irreparable en casos como huérfanos, viudas violaciones y cosas de ese tipo. Reconocí que estos procesos de apoyo a poblaciones violentadas deben generarse desde la base de reconstruir comunidad. En esta idea conocí a mi actual compañero y entre los dos pensamos un plan para seguir trabajando desde el tema pero de manera más independiente y siguiendo los ritmos reales de la gente, lo que no se trata de un acompañamiento o un informe, sino de aportes que estén presentes y generen transformaciones positivas de fondo.(Nico).

Las experiencias que trataré a continuación evidencian otras formas de enseñanza y trabajo generadas al interior de estas prácticas mesoamericanas que involucran otras prácticas de vida.

Soy antropóloga de la Nacional y en este momento hago parte de una empresa de estudios socioambientales. Estoy coordinando y asegurando los estudios en el componente cultural y étnico. En algunos casos, soy mamá de una niña de 18 años, soy madre soltera, vivo con mi hija y pues realmente ese desempeño laboral o profesional permite que pueda solucionar el día a día de la convivencia y pues de lo que necesita esta chiquita. Soy danzante mexicana hace 13 años en los cuales he recorrido un camino que se refleja en lo familiar, en lo laboral, es un camino que se refleja en lo cotidiano. En actualidad estoy trabajando con mi hermano Oscar y otros hermanos de la danza en diferentes lugares de Cundinamarca como san Francisco y Sylvania en actividades relacionadas con las formas que nosotros denominamos como las medicinas del norte, entre ellas; el temazcal, las búsquedas de visión y en ocasiones cuando vienen abuelos del norte apoyamos en la parte de la organización de ceremonias de cuatro tabacos. Llevamos trabajando con esto hace ya como ocho años desde la primera que vino el tío Fredd Vazquez. Me he sentido muy bien estando vinculada con todo esto porque siento que encontré un espacio donde no sólo aprendo sino que también trabajo y a la vez me involucro con personas muy cercanas a mí. Cada día nos vemos involucrados en esto hasta el punto en que ya no podemos desvincularnos de estos oficios y de nuestras vidas cotidianas. (Ingrid).

Mauricio de manera implícita habla de su formación educativa y de su vinculación laboral. Lo interesante de su experiencia se centra en las implicaciones que generó laboralmente la búsqueda de visión, práctica que considera como “parte estructural de su vida”. Esto demuestra que el trabajo formal se convierte en desafío para estos practicantes en la ciudad. Cuando se encuentran vinculados en los sistemas laborales tradicionales ya sea por razones de tiempo, producción y rendimiento por lo general toman decisiones radicales frente a la manera de asumir las condiciones de trabajo y las rutinas a las cuales el cuerpo se encuentra sujeto.

Tengo varios proyectos en mi vida, como el trabajo con la familia, mi hermana y mis sobrinos, al generar un espacio de trabajo y esparcimiento con la familia en Villa de Leyva. Soy ex alumno aquí de pregrado de filología de idiomas y me desempeño como docente de inglés y asesor de bilingüismo para instituciones. En mi trabajo también tengo varias líneas: unas son las asesorías de colegios, otras las clases de inglés y también

pues el diseño de proyectos con instituciones como la Secretaría de Educación, todo dentro del marco del bilingüismo. En este caso pues lengua inglés y español.

Entonces nosotros hacemos una búsqueda de visión cada cuatro meses. Este camino es una parte estructural de mi vida. Yo ya tengo que hacer mi búsqueda de visión, mi cuerpo me lo pide, mis ideas se organizan en torno a eso, mi trabajo se organiza en torno a eso. Tuve una experiencia de que perdí un trabajo por irme a una búsqueda de visión cuando apenas estaba empezando en esos trabajos. Mi trabajo aquí en la sociedad era asesor de una editorial. Entonces me fui 4 días a una búsqueda de visión. Que donde esta Mauricio, que se desapareció Mauricio, cuando aparezco el otro lunes, que Mauricio no está y no está listo y no está disponible para trabajar, se acaba el contrato para Mauricio, y en ese proceso en que la sociedad me dice no hagas eso porque pierdes tu trabajo, yo por el contrario siento que me afianza, y por el contrario pienso que ese trabajo no es para mí, voy a conseguir algo mejor, voy a ser independiente y ahora soy independiente y no tengo que pedirle trabajo a nadie, me hago mi propio trabajo, entonces esto es también como descubrir que tienes fuerza interior, que puedes tener confianza en ti, y de que te puedes ayudar de unas energías que están ahí. (Mauricio).

Otra danzante egresada de la Nacional expone su experiencia sobre sus gustos e intereses frente a la vida animal y como involucra esto en sus cotidianidades de vida desde joven. Su reflexión sobre su campo de formación escolar es el por qué se inclinó por las lenguas y no por algo relacionado a sus intereses con los animales.

Desde muy pequeña sentí un proximidad muy grande con los animales debí haber estudiado algo como veterinaria o algo así pero no fue de esa forma. Me incliné por las lenguas e ingresé a la Nacional por filología. Vivo en Suba en una casa a la que le pago arriendo desde hace como 10 años, donde comparto desde hace mucho con animales que me llegan. En este momento tengo a mi cargo ochos perros y tres gatos entre ellas una gata embarazada. A ellos los cuido por un tiempo, algunos se quedan, otros les consigo hogares a otros les aparece el dueño... No pienso que lo haga por moda o por estoicismo. Lo hago porque me siento bien y porque me gusta. Claro no solamente vivo entre los animales. Actualmente para ganarme la vida devengo mi salario como profesora de inglés a domicilio y ahora en algunas universidades. (Gloria)

Otro campo de experiencia educativa y laboral entre los danzantes lo expone Gina, quien no se vinculó en espacios universitarios por razones de tipo económico y familiar. Expone que sus aprendizajes y trabajos se desarrollaron desde el oficio que heredó de su mamá. También contextualiza las formas en donde su saber como diseñadora de ropa se ha desarrollado. Este relato permite observar otras experiencias desde el hacer no relacionadas con el ejercicio académico universitario o trabajo institucional pero que se encuentran muy cercanas a las labores experimentales que propone la danza azteca.

Tenía unos 20 años, tomaba con Yuri Arias egresada ahora de Filosofía de la U.N unas clases de creación literaria, de forma gratuita. Ella venía a las localidades, trabajaba con el distrito y daba esas clases, entonces yo fui y tomé esas clases con ella y nos hicimos muy amigas. Ella fue la que me llevo allá para la nacional bueno, a la danza yo llego por ella. No he ido a universidades a estudiar. Ese tiempo estuve en la nacional como asistente. En otro momento intente estudiar en la universidad del Tolima pero me di cuenta que lo mío es el hacer, más que la teoría y además como ya tenía mi hijo desde los 22 años entonces pues mi prioridad era trabajar y conseguir dinero para sostenerlo a él y sostener mis cosas. Entonces, no me di ese espacio de ir a la universidad y aprender de esa forma.

Mi trabajo con la elaboración de ropa y el bordado que es lo que yo sé hacer me interesó en indagar como son los vestuarios para la danza sobre todo para las mujeres, los diseños en los bordados. Así la danza me da para comer y ahí tengo un trabajo. Esta labor la aprendí porque mi mamá ha sido modista toda la vida y ha sido algo que recibí de ella, y de tener como en el entorno máquinas de coser y labores e hilos para trabajar con las manos. Entonces, de ahí viene el tejido que también me gusta y ya luego viene el bordado. (Gina)

Lo que deseo resaltar en unos y otros casos son los sentidos de interés y de ejercicio que se fundan y se justifican al interior de cada una de estas personas. Así definir un campo educativo o de trabajo único y profesional o laboral entre los danzantes no es posible, ya que la danza azteca practicada en los contextos de la Universidad Nacional en Bogotá no se encuentra definida dentro de las características de las academias profesionales de danza, así como tampoco quienes hacen parte de ella son profesionales de la técnica, corporal, el ritmo y la expresión corporal. Las formaciones educativas y laborales de los integrantes de este grupo entrevistado como lo expresé son múltiples. Los resultados investigados de sus relatos, reconocen dos profesores de inglés, un etnoeducador, una profesora de danza, un profesor de Taichi, una artesana, una antropóloga y una politóloga. Estas formaciones profesionales o de campos de interés son determinantes a la hora de querer descubrir las potencialidades de sus cuerpos ante los retos, las confrontaciones y las luchas que estos danzantes tienen respecto sus prácticas de vida y construcciones de subjetividad que no solo se encuentran relacionadas al ejercicio de la danza sino en sus vidas y espacios socio culturales.

Todos los integrantes de este grupo han encontrado en la danza puntos de encuentro, espacios de aprendizaje de enseñanza y de trabajo. En este sentido, los danzantes elaboran un ejercicio de reinterpretación que puede analizarse desde la maneras en cómo este espacio construye otras alternativas experimentales de trabajo y de formas de vida. Me refiero, a que el trabajo que genera la danza no obedece únicamente a los tiempos, los espacios, las técnicas de salto o giro sino, en la práctica de danzantes construyen con su cuerpo formas de resistencia ante los valores dominantes de formación educativa y laboral que desconoce y rechaza prácticas que no obedezcan a los procesos de formación establecidos de manera institucional.

El valor del aprendizaje y el trabajo de los practicantes de esta danza, se relaciona entonces con construcciones éticas de vida en coherencia con las búsquedas subjetivas y no individualizadas del aprendizaje, así como trabajos de crecimiento personal y coherente con el entorno más próximo.

2.2.3 Religión

Una característica de la danza azteca tal y como fue concebida en tiempos prehispánicos es que no fue ofrecida como un referente de espectáculo, sino que hizo parte de un acto relacionado con los sistemas de creencia, sistemas cosmológicos, de ofrenda, de servicio comunal y social en donde el cuerpo fue el vehículo que sirvió como fuente de energía vital. “Para entender a los aztecas y sus prácticas con el cuerpo hay que comprender que el organismo humano contiene una cantidad de energía potencial que puede ser liberada” (Duverger 2001 p.367).

Un acercamiento sobre el cuerpo en movimiento desde la danza azteca se relacionaría con el planteamiento de Duverger quien manifiesta que el cuerpo en movimiento es la herramienta utilizada como forma de conexión espiritual. Sin embargo, a partir de las imposiciones católicas, esta danza hasta la actualidad sitúa esta práctica y al danzante ante una realidad folklórica y prehispánica cargada de referentes que la racializan y subordinan. La realidad colonial, en los siglos XV y XVI en América, se desplegó en tiempos y espacios distintos bajo ideas de saber poder que mantienen sus imaginarios hasta hoy. Se denunció la embriaguez que suponían los rituales indígenas, englobando en una misma reprobación, las formas rituales y sagradas cercanas al éxtasis y la posesión” (Grusinski 1991p. 187). Las sociedades que hicieron parte de esta danza inicialmente debieron concebir determinadas formas del cuerpo, de lo divino, de la estética y de la vida misma. Los intereses que generaron las grandes diferencias entre lo cristianizado y lo indígena se relacionan con las concepciones sobre el cuerpo y las formas de creencia y espiritualidad que se integran en las narraciones de los danzantes frente a estas dimensiones históricas, sociales y políticas.

En su dimensión espiritual, la danza azteca en Bogotá ha pasado por variaciones que van desde la confrontación pasando por la disputa y la conformación de un importante referente espiritual. Al identificar qué relación establece esta danza con lo religioso y cuáles son las percepciones que puede suscitar no parecía posible discutir las dadas las características de los miembros del grupo, apáticas a muchas de estas categorías. Sin embargo, las expresiones de orden espiritual se han incorporado entre los danzantes entrevistados, quienes se definen en oposición frente a los referentes de la religión católica y de la tradición religiosa. Por esta razón, es posible encontrar otros manejos relacionados con formas de creencia. Las narrativas de los danzantes contextualizan el acercamiento espiritual como una experiencia con el cuerpo, la existencia y la vida misma. En este contexto es posible acercarse a las prácticas de vida espiritual como un elemento fundamental para los integrantes de este movimiento, quienes han elegido este espacio como el acceso a la reflexión consigo mismo a través del cuerpo, “estos movimientos de búsqueda subjetiva, estas composiciones de relatos religiosos individuales desmienten a conciencia el ideal de pureza de la institucionalizadas verdades de la iglesia” (Beck 2009 p. 148). Así en los primeros relatos se destacan danzantes que se consideran provenientes de experiencias “antireligiosas” y que como tal, definen este espacio como algo que no entran en estos vínculos. Sin embargo, al generar otras formas de acercamiento a través del cuerpo, los conceptos espirituales se transforman, no en su concepción frente a las instituciones religiosas, pero sí sobre su sentido personal de lo espiritual. Vincularse en una experiencia como la danza azteca implica transformaciones y sensaciones que trascienden los aspectos institucionalizados religiosos para convertirlos en experiencias vitales y de exploración subjetiva.

Yo siento que todos los seres humanos estamos en la búsqueda, de un contacto con nuestro ser interior, de una comunicación con nuestro espíritu y eso no es científico quizás pero todo el mundo sabe que lo tiene. Entonces todos queremos eso, todos lo buscamos. Para una persona que crece en un ambiente, digamos desde mi visión de niño y joven sobre lo espiritual que es ir a la iglesia y eso no coincide en nada con mi ser, entonces que pienso cuando estoy adulto, que el espíritu no existe y si el espíritu es la religión católica el espíritu no existe. Entonces sigo con ese vacío. Entonces esta danza llega y como que me atrae porque me llena ese vacío, independientemente de que sea mexicana o de otro lado. (Mauricio Beltrán)

Esto de vivir es un arte. La danza ha transformado mi visión sobre el creer porque vengo de una experiencia antireligiosa y aunque la danza no la relaciono con una religión sí creo que la danza me permitió otro lenguaje de acercamiento a lo que convencionalmente se conoce como dios o el amén, me permitió fluir frente a la creación y ver las cosas de otra forma. Inicialmente lo que más me llamó la atención fue la práctica física y el movimiento pero a medida que me fui integrando encontré otras cosas como el compartir, de poner propósitos en un fuego y ese tipo de cosas me empezaron a ablandar en cuanto a la espiritualidad se refiere. Al principio no voy a negar que me sentía extraña pero luego de conocer la gente y lo que allí se hacía, vi que esto va mas allá de sentir la vibración que trasciende el espacio de sentirse apenado y de sentir una energía más vital. (Nicolasa).

Relatos como los anteriores demuestran las dudas e inquietudes que estos danzantes traen consigo sobre los conceptos religiosos y comprensiones espirituales. Incluso desde muy niños, estos relatos permiten observar dos tendencias entre los danzantes; la primera, las resistencias generadas alrededor de la institución católica tradicional y la segunda, las búsquedas de tipo personal frente al tema espiritual que encuentran en esta práctica, a la que se refieren como un nuevo lenguaje que trasciende, “llena vacíos” y permite “ver las cosas de otra forma”. De otra manera, hay quienes directamente se expresan ante esta práctica como un sentido de vida relacionado directamente con su hacer con el cuerpo.

Ahora desde mi camino personal le doy a la danza un sentido espiritual, fue un resultado de toda esa vivencia. Ahora yo cargo de sentido a la danza que practico en todas partes y agradezco cada día de poder tener la vitalidad de poderme mover cantar y bailar y poder ofrecer eso al espíritu a la tierra porque descubrí que la danza es una conexión muy poderosa. Agradezco a ese que hacer porque es mi vida y porque es mi trabajo, es un alimentar diario como comer, como beber agua. (Emilse)

Esto es un trabajo completo a diferencia de una iglesia católica o cristiana, a la que con todo respeto no le tengo cercanía. Con la danza, en cambio, puedo tener conciencia del cuerpo y de saber que este cuerpo no se puede descuidar que va de la mano con el espíritu y esto es un principio del estar activa consciente de mi y de lo que me rodea. (Ingrid)

Sobre lo que siento cuando danzo te diré que cada danza cuando llega se expresa particularmente sobre cada uno. Es más una sensación física y también espiritual, quiero decir, que despierta sensaciones internas y profundas de entendimiento, de comprensión de cada movimiento, sea éste un animal o un elemental o una entidad. Por eso la danza permite al cuerpo ser el vehículo de conocimiento, y cuando uno trabaja con él continuamente hay mayor comunicación. En esa medida se llega a un estado ampliado de conciencia. Por esto los antiguos sabían que el cuerpo es como un abecedario de conexión y cada movimiento es una forma de conexión. (Alonso)

Entonces estos relatos hacen referencia a las otras maneras de construir una conciencia cercana al cuerpo a través de la danza con la que se vive, se siente y se trabaja. El cuerpo de los danzantes adquiere trascendencia en este espacio por ser la herramienta con la que se siente una “conexión” como lo expresa Emilse; se convierte en vehículo de “conocimiento”, como lo diría Alonso; una manera de cuidarse, como lo expresaría Ingrid. En este sentido, explorar un concepto religioso estaría alejado del contexto de esta danza en Bogotá ya que no es una propuesta fija, cimentada en la creencia de tal cosa o persona sino en una forma de construcción de exploración del sentir con el cuerpo una experiencia de vida, un reencontrarse. Entonces al reconocerse en la

práctica de existencia con el cuerpo, se relacionan las cotidianidades, las interacciones, la integración del cuerpo “con prácticas sensatas y voluntarias a través de las cuales los seres humanos no solo se fijan reglas de conducta sino que buscan transformarse a sí mismos” (Foucault; 1993 p. 14).

Así, las transformaciones que se generan sobre las formas establecidas de religión parten del reconocimiento singular de los danzantes de las producciones que se generan con esta danza, entre ellas “los propósitos” para los cuales se danza y se construye un cuerpo en movimiento. En estos testimonios se muestran los sentidos individuales y comunales y explicativos sobre el por qué la experiencia de cuerpo en movimiento se puede transformar en una práctica espiritual que también está sustentada en las acciones diarias en un principio ético de vida.

A través del tiempo he observado como la danza ha dado regalos a nivel físico, te da bienestar, te da salud, te da fuerza; espiritualmente, te da paz, armonía, silencio, regala el acercamiento a lo divino. Allí hay un lugar de encuentro y reconocimiento de cuidado en donde somos seres que ofrendamos y oramos. Allí agradecemos y pedimos, algunas veces por la tierra, por el agua, por lo que sucede en el planeta, pero también, se piden con peticiones particulares; por la salud de tal persona o por la vida de tal otro, o la de uno mismo, por un trabajo, por una buena pareja, por alimento en nuestra casa. Allí todos los que llegamos esa noche hacemos de eso un propósito común, y danzamos ponemos nuestro sudor, nuestra fuerza y nuestra energía para que eso marche. La danza es una conexión infinita porque es real y concreta. (Gina)

Al encontrar la conexión con la gente del círculo me encuentro con un espacio en donde la gente rinde tributo a la vida, la defiende, la enaltece. El espacio con la danza es una oportunidad de agradecer, de ofrecer, de pedir por su cotidianidad, por su familia consanguínea por la familia de la danza. No es ir más lejos que es vivir la propia vida y vivirla con los que se encuentran cercanos a uno. La idea de ser danzante o ser parte de este espacio no es ser supraconciente o pleyadiano, es ser más atento a la casa, a la tierra que se pisa, al alimento que te sostiene, a los seres con los que compartes. (Giovanny)

La danza azteca en Bogotá ha estado alejada de movimientos o activismos ecológicos o ideologías militantes o capturas de devociones en los espacios de la universidad. Se ha manejado como una práctica de producción de saber que dentro de sus planteamientos propone una mejor calidad de vida humana, animal, vegetal. Esta es una propuesta que surge en los espacios de enunciación de los danzantes. Aquí se plantea una revolución de mentalidad, de la práctica social, del principio de estas formas de reconocimiento, de responsabilidad individual y colectiva, frente a las relaciones humanas y los principios de la vida. Esta forma de accionar con la danza ha permitido una espiritualidad contingente más cercana a la complejidad de la realidad y la reflexividad de la propia vida que orienta y da “soporte” como lo expresa el relato de Gloria.

La danza fue un soporte y es un soporte para muchos que llegan y para otros que se han ido pues la danza da fuerza, es una práctica de fortaleza y es mágica porque nosotros creemos en todo lo que hacemos. Por ejemplo, a la danza se llega con un propósito y por eso se danza. Esto a diferencia de otras danzas que no tienen una dirección concreta o son concebidas como prácticas físicas, bellas o artísticas. Digamos que hay una intención en todo lo que implica danzar desde el momento en que llegas hasta que te vas. (Fragmento entrevista de Gloria)

El contexto de la danza azteca en Bogotá respecto al cuerpo y las significaciones generadas a partir de las formas de creencia, son el resultado de complejos procesos de transformación cultural que esta danza ha venido adaptando y construyendo de acuerdo a las necesidades e intereses de algunos sujetos en la ciudad. Si bien la danza entre los danzantes no es reconocida como un sistema religioso, si es considerada como una forma de encontrar búsquedas comunes en cuanto a espiritualidad se refiere, entre otros, lenguajes y conexiones que permitan un acercamiento consciente frente a lo que se cree y se siente, que según los relatos, no se encuentra cercana a los acercamientos de tipo católico con lo que se ha crecido. “Personal no es el dios asignado por origen ni tampoco es el dios colectivo. Personal lo es el dios elegido personal que tiene un sólido asiento en la voz clara en la intimidad de la propia vida” (Beck 2009 p146).

Entonces el cuerpo y la danza se convierten en nuevas experiencias de acercamiento, de conexión, de reflexión de la propia vida, de una transformación de los viejos componentes que desconocieron las relaciones humanas y espirituales con la naturaleza y los principios básicos de coexistencia. Estas contingencias espirituales son definitivas en la revisión de los propósitos que los danzantes tienen en sus prácticas, en sus búsquedas en sus intereses más íntimos.

2.3 Antecedentes de Vinculación con la Danza Azteca y la Permanencia en la Práctica

Como investigadora y danzante, diré que esta danza practicada desde 1999 en la Universidad Nacional de Colombia hasta la actualidad, obedece a unas particularidades que la definen como práctica que no coincide con los criterios artísticos y profesionales de una danza. De otro modo, se involucra con un saber de conocimientos de tradición prehispánica que toca otras formas de comprensión, de conocimiento e intención a través del movimiento y de otras herramientas que se involucran en su práctica. Los danzantes entrevistados coinciden en que llegaron a la danza azteca en la Universidad Nacional por inclinaciones cercanas a la expresiones artísticas o porque se vieron altamente influenciados por esta actividad.

En reconocimiento y diálogo continuo con los danzantes, reconocí que las prácticas indígenas de origen centroamericano y nativo americano tocaron los espacios cotidianos de jóvenes y estudiantes de la Universidad Nacional y de otras universidades como la Distrital y la Pedagógica a mediados de los años 90. Muchos de ellos de una u otra forma, se vieron interesados por el conocimiento indígena y a partir de diversos materiales y herramientas, propusieron una mirada y un reconocimiento distinto frente a los imaginarios establecidos de lo indígena. Esta vez, las reacciones no sólo se presentaron a través de las luchas políticas y sociales sino por un movimiento de transformación planetaria, que tiene sus orígenes, en las jornadas de paz y dignidad, las cuales son realizadas hasta la actualidad. Estas se trataron inicialmente sobre la reivindicación de los pueblos ancestrales de América *Abya Yala* y las formas de vivir en coherencia y respeto por la vida.

Los grupos iniciales que se gestaron alrededor de lo indígena, intervinieron en los sujetos y en sus narraciones; así, las concepciones sobre los órdenes científicos,

políticos y estéticos fueron revaloradas y se abrió un campo a la exploración de prácticas que permitieron la revaloración de las formas de existencia.

En este contexto como investigadora situada, identifiqué que nuevas miradas respecto a las disciplinas desde los años 90 requirieron nuevos desafíos sociales y tomaron un pronunciamiento ético frente a la existencia humana y los ejercicios del saber poder. Esto se manifestó en las producciones y búsquedas de los jóvenes y estudiantes universitarios, entre otros sujetos, en torno a dinámicas culturales y sociales sobre lo indígena, la naturaleza, el arte y la coexistencia que en este contexto se desarrollaron de manera extracurricular.

Así, surge en los espacios de la Universidad Nacional, y otros espacios universitarios de Bogotá, una serie de intereses relacionados con arte la literatura¹³ y prácticas por medio de grupos y movimientos que generaron dinámicas de reconocimiento y apropiación del conocimiento indígena en América. Entre ellos se pueden mencionar el calendario Maya (en ese tiempo conocido como el encantamiento del sueño), las jornadas de paz y dignidad a nivel de encuentros seminarios, prácticas de tensegridad, y otras como la danza mexicana que surgirían posteriormente. Así, entre estudiantes y docentes fueron apropiados algunos espacios de la universidad como auditorios, plazas, salones y otros puntos de encuentro para realizar conferencias y establecer espacios alternos relacionados con estas prácticas.

Estos primeros acercamientos funcionaron como actividades del tiempo libre de los estudiantes mediante el material de circulación que era posible socializar con los amigos y gente interesada en el tema. A estas actividades del tiempo libre de los estudiantes y de los accesos independientes a los espacios universitarios, se llegó por voluntad y también por cercanía de amigos y conocidos. En este momento, la danza se convierte entre un grupo de amigos compañeros y conocidos en una herramienta de producción de sus prácticas cotidianas, sus formas de vida e intereses en espacios de la universidad que posteriormente se convertiría en algunos casos en una forma de vida. Veamos entonces algunos relatos sobre las formas en que se integran estos danzantes a esta práctica.

A la Nacional llega José Arguelles en compañía de Gabriel Restrepo profesor de Sociología. Con él llega el encantamiento del sueño o tzolkin como se le conoce. Era una época, un lugar, en donde confluyó todo esto. Mi interés por estos elementos fue porque vi muchos símbolos, colores, cuentas, pensamiento indígena y cosas que me llamaban la atención. El rinoceronte era el lugar para hablar del factor Maya. Nosotros llegábamos allá, compartíamos en ese tiempo, había alguien a quien le decíamos el profeta quien nos enseñaba e intercambiamos ideas sobre el tema. En esto estuvimos involucrados muchos de los que empezamos con la danza. Independiente que esto haya sido un juego nos vimos muy influenciados por el encantamiento del sueño. Mi entrada a la danza después fue desde el inicio, en mi caso fue fortuito porque pensé que era un práctica de tipo físico

¹³ A pesar de que literaturas como la de Carlos Castaneda en libros como *Una realidad aparte* o *El viaje a Ixtlán* y Alberto Villoldo con libros como *La rueda de la medicina* y otros, comiencen a circular a partir de la década de los sesenta, y que en contextos académicos se consideren como literaturas de ficción, entre los estudiantes de la universidad de ese entonces fueron considerados como literaturas de cabecera.

y así entré pensando eso. Me disfruté muchos de los espacios lúdicos que ofrecía la U.N (Gloria)

En el 94 comienza la convergencia armónica con Arguelles quien es alguien que estudió y se dedicó a la difusión de los glifos mayas. Esto arranca con un encuentro en Chile al que asisten algunos colombianos y es a partir de la llegada de estas personas a los espacios en la Universidad Nacional, Pedagógica y Distrital que nos empezamos a involucrar distintas personas y estudiantes. Lo que se proponía a partir del manejo de esta herramienta era involucrar pensamientos incluso ideológicos y metodológicos sobre el accionar humano desde una perspectiva de las expresiones indígenas. Muchos de los que nos vinculamos con la danza estuvimos allí inicialmente cuando Mario inicia la danza Mexica en el año 99. Fue como llevar a la praxis todo un saber que aún estaba en el discurso pero que aún no era palpable pues estaba en el concepto del mismo calendario de los consejos y saberes de los indígenas. Pero al llegar a la danza y empezar a ver los movimientos, el fuego, la palabra, los espirales y todo lo que sucede allí es encontrar un complemento práctico que se han llevado en los ámbitos de reflexión. (Giovanny)

Giovanni y Gloria muestran como el calendario Maya influyó a varios estudiantes en espacios simultáneos de la UN, UPN y la UD, aproximadamente en una misma época. Vale la pena destacar que el seguimiento de las relaciones de este grupo, a pesar de haber confluído en espacios de interés como el factor Maya que se manejaron inicialmente en espacios internacionales como México y Chile, logran adaptarse y generar efectos multidimensionales en los espacios universitarios de Bogotá y que posteriormente, logran confluír en una práctica como la danza azteca, siendo entonces una característica sobresaliente del origen de este grupo. Por otro lado, también debe resaltarse la continuidad de este trabajo y el enriquecimiento del mismo lo que visibiliza al interior del grupo una propuesta de formas de vida alrededor de este espacio.

Las experiencias de vinculación de esta práctica fueron canalizadas como lo expresé, a través de búsquedas y encuentros de los estudiantes con otras formas de reconocimiento de lo indígena o lo ancestral. Mario Mejía podría considerarse el pilar de formación de este grupo a su regreso de México. Se vincularon compañeros y amigos más cercanos que consolidaron fuertemente el grupo inicial y luego amigos no tan cercanos y otros interesados que se incorporan posteriormente. Entre uno y otros este trabajo se ha sostenido a partir del interés de lo que podría llamarse un grupo base y del ingreso de estudiantes, entre otros. La experiencia de Ingrid y Mauricio dos de los danzantes entrevistados del grupo inicial y que se han mantenido desde entonces relatan al respecto.

Al principio vimos la danza en un video que nos envió Mario desde México. Para mí era algo completamente desconocido. Apenas tenía algunos referentes y desde los libros y cuando Mario nos dijo que cuando llegara a Colombia nos la iba a enseñar yo quedé en shock. La verdad fue como enamorarse a primera vista. Después, empezamos a practicarla vemos que en la dancita pasan cosas y que hasta la actualidad cuando hay una mujer que prende un fuego allí hay un trabajo de total seriedad y responsabilidad. Desde ese entonces hasta ahora mi compromiso con la danza ha sido muy fuerte. Siempre la he apoyado desde que era una idea para unos amigos. Al principio la reacción no fue la más favorable. La gente la veía rara y hasta chistosa, pero con el tiempo ha sido una práctica que se ha ganado su espacio en esta universidad y en otros lugares y eso lo considero muy importante, bueno por lo menos para quien hacemos parte de ella. (Ingrid)

Antes de ser un círculo de danza éramos un círculo de amigos, compartíamos mucho aquí la vida lúdica de la universidad y también la vida académica y como que dentro de ese círculo de amigos empezó a surgir la danza. La posibilidad de practicar esta danza, entonces fue como una conexión sencilla como de que estas con unos amigos y llega una actividad, una dinámica dentro del grupo y los amigos entran a ser parte de ella. Así fue como nos empezamos a conectar. Claro que yo me había ido de Colombia un par de años, entonces cuando regresé yo ya me había graduado, ya había regresado como ex-alumno y veo a mis amigos conectados con esto y me sirvió como para volver a revivir ese espíritu de hermandad que teníamos acá mientras estudiábamos en la universidad. (Mauricio)

De esta misma manera, hay acercamientos a través de los amigos pero con reflexiones y otras comprensiones desde el aspecto de la disciplina de la danza como espectáculo.

Después de estar por varios años con danzas Afrocaribes y de tomar algunos talleres en expresión corporal y teatro en Londres regreso a Colombia. Cuando me conecto con mis antiguos amigos de la universidad y me enteró que estaban danzando fue una gran alegría. La verdad hasta ese momento conocía la danza mexicana a través del espectáculo y en el escenario, pero jamás me imaginé estar involucrada en ella, en esta danza encontré una reflexión muy distinta frente a este saber y conocimiento porque no todas las danzas te involucran con una comprensión concreta de la vida y tampoco te enseñan sobre lo importante que es ocupar un lugar con conciencia. (Emilse)

Las maneras de ingresar a este grupo inicialmente no solo están relacionadas con el hecho de ser invitado o porque se haya estado involucrado como compañero o cercano al grupo de base. Unirse a este espacio, según el relato de Alonso, también consiste en un reconocimiento al trabajo reflexivo de agentes que venían de otros países y que algunos participantes habían visto durante sus viajes, y el cual tuvo que someterse a un ejercicio de traducción para trascender el significado que comúnmente se tenía de la danza.

Cuando regresé de Ecuador me contaron que estaba Mario, que había regresado de México y que había llegado con una Mechica y que estaban enseñando unas danzas. Pero a mí la danza no me interesó a simple vista. Alguna vez Matlán la mexicana nos dice a un grupo que venía observando desde afuera que quería compartimos una danza pero fui algo apático la verdad. Algún día fui y me llamó mucho la atención Matlan, pues cuando observé todo lo que de ella intuí, la profundidad en el manejo de todos los objetos ahí, dije esto no es solo una danza esto también es una herramienta y que ella sabía lo que estaba haciendo, éramos nosotros los que no sabíamos. Fue una gran lección y una gran revelación porque en realidad era una forma indígena que me había llamado mucho la atención, porque cuando a uno le hablan de danza siempre piensa en una coreografía. Realmente yo tenía otro concepto de la danza hasta que la conocí. (Alonso)

Así mismo, el ejercicio reflexivo, de observación y de proximidad al grupo y a la práctica de danza surge a partir del interés por alguna herramienta utilizada dentro del trabajo interno de la danza. Gina reconoce que la forma en que la danza la convocó fue a través del manejo del fuego.

A mí lo que me llamó la atención de la danza no fue precisamente la danza o la práctica física de aprender pasos sino las otras cosas que se aprenden ahí. En mi caso al principio me llamó mucho la atención ser sahumadura, de estar cerca al fuego, de tener

un poposhcomitl, de saber cuáles medicinas alimentan el fuego. Yo creo que fue el fuego lo que me involucró. (Gina)

Un caso particular de ingreso a la danza, es el de los integrantes de Casa Taller Las Moyas quienes se involucran en el año 2009 por invitación directa de unos integrantes del grupo. Situándome en este lugar, es necesario aclarar que la danza del grupo que Casa Taller realiza no es el mismo que se lleva a cabo en la UN. Esto no quiere decir que no tengan relación o que haya alguna segregación. Todo lo contrario, estos grupos se están integrando constantemente para realizar prácticas y diferentes actividades comunes en torno al servicio de la danza. Sin embargo, los espacios y tiempos de práctica son diferentes ya que el grupo del Moyas realiza su trabajo en esta montaña los días y horarios adaptados para estos jóvenes. Se podría decir que es un semillero de la danza que se realiza en la Nacional.

La danza llega a Casa Taller a través de dos danzantes, Beatriz y Arturo que llegaron a vivir cerca de Casa Taller. Ellos observaron el trabajo que hacemos aquí en la comunidad de Las Moyas y me expresaron el interés de involucrar ese trabajo aquí. Así, empezamos a reconocernos con la danza y con el resto del grupo de UN. Cuando los chicos vieron de lo que se trataba algunos la cogieron de una vez y arrancaron a ensayar y aprender. En menos de seis meses ya estábamos conectados con este trabajo y en este momento estamos muy involucrados con otras herramientas que a través de la danza han venido llegando a este lugar. (Nicolasa)

La danza azteca en Bogotá al no estar vinculada con una formación escolarizada, técnica y laboral es un espacio de búsquedas de estudiantes, egresados y otros pobladores urbanos que se encuentran en la tarea de acceder a otras formas de conocimiento y otras discusiones frente al tema de resistencias y formas estéticas. Los relatos demuestran que herramientas como los calendarios indígenas, las marchas por el reconocimiento del continente Americano y su origen ancestral, la danza y otras formas de circulación como literaturas, conferencias, charlas, encuentros, prácticas físicas, espirituales, son producciones que se mantienen hasta la actualidad en los campus universitarios en constante transformación. A mi modo de ver, estos espacios permiten que prácticas, algunas de ellas de origen ancestral, permanezcan en constante circulación, tal vez sin mucho reconocimiento desde el carácter académico pero sí desde las afirmaciones de quienes integran estos espacios.

Una práctica como la danza azteca en los espacios de la U.N fue la experiencia de un danzante colombiano en México que reconstruyó y adaptó en compañía de amigos y compañeros, diseños, formas, metodologías y técnicas de una práctica de origen indígena mexicano. Los relatos expresan que, en un inicio, la aceptación para algunos no fue inmediata. Sin embargo, el carácter de esta práctica permitió que por lo menos por parte de los danzantes entrevistados hubiera una aceptación y comprensión de este trabajo. Como resultado, se mantienen hasta la actualidad acercamientos de amigos y cercanos que construyen constantemente este espacio convirtiéndolo como un punto de referencia, de encuentro, de acceso, de observación y aprendizaje.

Esta danza en la universidad además de adoptar formas de afianzar conocimientos diferentes a lo estéticamente establecido, también genera otras referencias frente al aporte del conocimiento indígena en los espacios universitarios. De aquí su carácter de productor de subjetividades. El acceso a este espacio entre los danzantes a inicios del

2000 en la Nacional deja de ser una práctica de los ratos libres o un sitio de esparcimiento y se transforma en una práctica que se encuentra relacionada con formas de vida. Esta relación cobra nuevos sentidos frente a su existencia, su cuerpo, sus relaciones con el entorno. De esta manera, los danzantes afirman que a esta danza se accede por reconocimiento. Aquí no trato de dar una discusión de lo que es o no aceptable en el cuerpo en movimiento, sino el por qué esta práctica se convierte en una opción de integración al encontrar una nueva forma de reconocerse. Para esto considero importante revisar los siguientes puntos sobre el por qué de la permanencia, la resistencia y los aportes que esta danza hace a la vida de estos danzantes.

2.4 La Permanencia

Durante el tiempo en que he estado vinculada al grupo, he podido observar que hay muchas personas itinerantes. Como lo expresé tomé los relatos de danzantes que han hecho parte importante del sostenimiento y el compromiso con la práctica y por considerar importante su permanencia. A continuación analizaré los relatos en donde se expresan experiencias de vida que definen por qué estos practicantes deciden permanecer en esta danza. Entre ellos el primer aporte lo hace Emilse quien relata su experiencia con la danza como una forma de interpretación y la manera como la danza aporta a sus necesidades diarias. Así mismo, reflexiona sobre las contribuciones que la danza azteca ha hecho en su formación como profesional en el campo de la danza.

La danza es lo que a mí me ha dado para comer y vivir. Ingreso de manera profesional al mundo de la danza en la Universidad Nacional y ahí había todavía un bloqueo porque no había entendido, porque allí uno aprende una técnica que está asociada a la forma, pero al bailarín no se le enseña la interpretación, es decir, como siente la danza como la transmite y como va ligada a la música, como trasmite con su cuerpo el sentir de la danza. Un bailarín puede tener muy buena técnica, pero si no transmite nada con su movimiento es vacío, sin contenido. Para mí, encontrar el sentido de transmisión de hacerlo no sólo como una forma y una técnica se demoró y lo encontré no solo en la academia de la danza sino en la vida misma y con la danza azteca. Después de haber conocido una danza espectáculo y todo lo bello que eso representa y encontrarme con la danza azteca fue como un alumbramiento un nuevo comienzo en el camino de la danza y de la música. (Emilse).

Para los danzantes entrevistados el interés y permanencia en la práctica es dado por el sentido de proximidad con los conocimientos indígenas en el continente y los aportes que estas culturas brindan en la actualidad. La reflexión le genera al uso de herramientas e instrumentos inmersos en la danza, es uno de los intereses de permanencia entre otros nuevos sentidos de construir un referente de lo indígena en la actualidad. Esta concepción de lo indígena alejada, de referencias raciales, geográficas o nacionales, se alimenta de nociones que ven a los indígenas como parte del pasado. Estas reflexiones y propuestas no hablan de asumir ser indígena en todos sus aspectos políticos. Lo que estos enunciados posibilitan, es el giro hacia los referentes de identidades indígenas que también están concebidos en los planteamientos de la producción de estas prácticas.

Cada vez que me acerco a lo indígena percibo saberes muy cercanos, que se encuentran ahí como en mi recuerdo, sus diseños, sus cantos, sus danzas. Yo no siento que sea únicamente mestizo, también me siento indígena y en este sentido, cuando practico algo

que me haga encontrar esa raíz me siento reafirmando mi identidad mi percepción y acercándome a lo propio venga de la parte de América que venga, así lo indígena sea de Chile, Perú, Brasil, Colombia México y hasta de los Estados Unidos. (Giovanny)

Ahora poderse acercarse a lo indígena desde una perspectiva del hacer con el cuerpo, con la danza, con la música, con la elaboración de una vasija para el fuego, de diseñarse una prenda de vestir, de tener instrumentos sonaja, plumas, ayoyotes no es algo del indígena prehispánico alejado es algo del aquí y ahora. La danza ha traído estos saberes y otros recuerdos del ser indígena por ejemplo el reconocer la chicha, los pagamentos, el significado de la conciencia de la palabra, de la intención que se pueda tener al hacer algo con el cuerpo. La danza me hace consciente del espacio donde vivo de lo misterioso. Cuando uno hace parte de la danza es más consciente de lo que pisa, de lo que lo mueve; es más reflexivo y agradecido. La danza es algo que está vivo y que se revive cada vez que uno hace conciencia y parte de ella. Ésta es una de las cosas por las cuales me siento tan bien siendo parte de esta práctica. (Gina)

Otro de los elementos que intervienen en el trabajo de la danza es la ofrenda (alimentos). Ésta es considerada por muchos de los danzantes como un elemento central de este trabajo ya que aporta nuevos referentes a las formas de vida, entre éstos, la relación humana, familiar, del hogar con el alimento, también en el sentido consciente de lo animal, de lo vegetal de las formas producción y de consumo.

Son muchas las cosas las que le abona esta danza a mi vida. Con el alimento en mi caso reconocí la importancia y la abundancia de la comida en nuestra casa, en la manera en cómo me aconsejo con respecto a la abundancia y suficiencia de alimento conmigo y con mi hija, pues así como me gusta ver el altar, me pregunté en algún momento si era igual con mi nevera y con mis provisiones. Este alimento me confrontó y así como es en el altar de la danza debe ser afuera eso sirvió de reflexión para el altar de mi casa. Así, sucesivamente paso con mis relaciones con mi familia, con la naturaleza, con los animales, conmigo misma. La danza va más allá de una práctica física porque me pone ante mí día a día y es práctica de vida porque todo lo que haces ahí y proyectas te muestra y te confronta en la vida diaria. (Ingrid)

Para Casa Taller Las Moyas, como Nicolasa lo expresa, esta danza ha permitido ir más allá de la práctica física o espiritual. Uno de los intereses por mantener esta actividad circulando dentro de las dinámicas de trabajo de este grupo, se debe al servicio que esta herramienta presta como mediadora de conflictos fuera y dentro de quienes vivencian esta práctica, ya que se ha convertido en un instrumento de reflexión y diálogo. Los contextos donde esta danza se ha hecho presente son diversos y los fines para los cuales se danza de manera pública tienen diferentes propósitos. El grupo de Casa Taller aporta una experiencia importante sobre su presencia con la danza en barrios de sectores de bajos ingresos en los cuales los grupos poblacionales presentan marcados problemas sociales. En estos espacios la danza y las herramientas que ella presta sirven para generar momentos de mediación a manera de mensaje y participación.

La danza ha abierto puertas en el sentido de permitir compartir una ofrenda en diferentes espacios como Villa de Leyva, jardín botánico, La Perseverancia y en otros lugares también nos sirve para identificarnos a manera de grupo y de participar en otros espacios y unirse a causas en las que uno cree por medio de esta danza. Por ejemplo, en Cerro Norte, un sitio muy parecido a las montañas de Las Moyas, ahí también hay una casa taller, pero es un barrio donde existen pandillas y los jóvenes se matan entre ellos. Allí, por ejemplo, nos invitaron a una feria del maíz y uno de nuestras herramientas, cuando

nos invitaron a ese lugar para dejar algo allí fue el instrumento de la danza puesto que también llevamos un mensaje y una intención que fue nos más violencia y muerte entre los jóvenes. Entonces trascender de una práctica corporal y espiritual a ser mediadora de problemáticas sociales y poner propósitos más allá de nosotros nos ha permitido entender esto más allá de la práctica misma. (Nicolasa)

Estar interesado y permanecer en este espacio también implica la atracción por la danza en sus formas más visibles de definición: el ritmo, la interpretación, el movimiento, entre otras. Al referirse a esta práctica como una danza que no obedece a los paradigmas establecidos que cumplan con las formas estrictas de una técnica o de los imaginarios sociales de estas expresiones y que por el contrario, corresponda a una danza fluida con múltiples posibilidades en sus movimientos, no indica que ésta no posea altos niveles de condición o exigencia física, porque en su particularidades de expresión, la danza azteca se fundamenta en un principio de tensión y relajación los que provoca un estado físico y mental. Éstas son particularidades que diferencian esta danza de otras y que en sus características generan simpatías y afinidades. En efecto, aún después de muchos años de permanencia los danzantes reconocen disfrutarla. Esto quiere decir, que las posibilidades del cuerpo en movimiento relacionadas con particularidades de estilo, forma y diseño¹⁴ que esta práctica ofrece a nivel de la expresión y experiencia física y mental generan permanencias, como lo manifiesta Mauricio.

También pienso que la danza mexicana es muy sofisticada comparado con otras danzas. Esta experimentación con mi cuerpo me pareció muy profunda y fue mi primera afinidad. Con este trabajo, incluso ahora después de tantos años, me lo sigo disfrutando y yo miro danzas indígenas y he participado con Huitotos en danzas que merecen todo mi respeto y admiración y son danzas sencillas de 2 o 3 movimientos y la danza azteca tiene una variedad de movimientos. De pronto, esta cultura avanzó profundamente en este arte de la danza y pues siento que a través de esos movimientos mueve cosas adentro tuyo, entonces pues siento que por eso es también muy atractiva, porque es vistosa y tiene como muchas posibilidades y pues porque también es muy sencilla, tienes un círculo, no te sales de un círculo, casi desde tu puesto apenas te moverás dos metros de tu puesto, dos metros atrás, dos adelante dos a la izquierda o la derecha, y en esa intimidad con tu cuerpo desarrollas muchísimas posibilidades de movimientos y de expresión. Pues en realidad yo no sé mucho de la danza, creo que por lo poquito que sé lo que siento es que cada movimiento tiene un sentido profundo, un significado. (Mauricio)

La permanencia de esta práctica puede reconocerse de dos maneras: la primera, sobre la continuidad de la danza en los espacios de la UN y la segunda, sobre la constancia de los danzantes quienes deciden permanecer. En efecto, esta práctica no podría llevarse a cabo sin la presencia de los danzantes y de las herramientas necesarias para la práctica. Por esta razón, es tan importante el ejercicio de constancia para que esta práctica logre sostenerse por 13 años en la Universidad. Situando mis observaciones durante algunos años he identificado que esta práctica no se ofrece a la comunidad estudiantil en la UN de manera académica o como parte de ofertas artísticas y culturales

¹⁴ Es frecuente encontrar que en muchas de las prácticas realizadas por los integrantes de la danza se utilice el concepto de diseño; este obedece a las formas de organización, orden y rol que desempeñan cada uno de los elementos que se encuentran relacionados en un espacio en este caso particular el de la danza. Más adelante se encuentra un capítulo dedicado a la descripción puntual del diseño de este espacio.

de bienestar estudiantil. De otra manera, esta danza se viene realizando en el campus de la universidad de manera libre y abierta a quien esté interesado en practicarla. Este espacio se mantiene gracias al compromiso de danzantes que se encargan del traslado de los instrumentos, asumido por uno, dos o más años. También se logra por la permanencia de los integrantes, así esta danza en su permanencia es posible definirla de dos maneras; a través quiénes son itinerantes y quiénes deciden permanecer de manera continua. Por otro lado la continuidad de esta práctica hasta la actualidad en espacios universitarios y en poblaciones urbanas no podría estar definida de una manera única. Por el contrario, los relatos demuestran que existen múltiples características que hacen que esta danza logre permanecer tanto en las formas de aporte a las cotidianidades y producciones de vida, como en las experiencias físicas y espirituales de la práctica en sí misma. Esto permite reflexionar y definir a esta danza y a sus danzantes como una relación en donde se producen subjetividades que se encuentran en constante diálogo, transformación e intercambio.

2.5 Las Resistencias

Las nociones de lo indígena desde las manifestaciones culturales atribuidas desde occidente han sido consideradas como expresiones folklóricas. Categorías que han sido empleadas desde los imaginarios de la colonización y la posterior conformación de los estados nación que generan una mirada naturalizada y exótica de las prácticas atribuidas a alteridades. De la misma manera, una práctica como la danza azteca en la actualidad manifiesta tensiones desde la manera en cómo ésta es reconocida desde todo punto de vista, lo que ha generado entre los danzantes en la actualidad confrontaciones, retos y resistencias.

Las confrontaciones que manifiestan los danzantes entrevistados en los relatos, se relacionan con los imaginarios que sobre lo indígena han establecido los enfoques dominantes, en especial, las definiciones otorgadas socialmente a estas prácticas asociadas a ciertos referentes de orden religioso, racial y estético. Por otro lado, los participantes de la danza difieren de las fronteras establecidas respecto al conocimiento indígena al cual se le ha asignado un lugar estático y pasado en la historia y no como una propuesta actual que aporte a las cotidianidades de sujetos urbanos. Estas tensiones empiezan a superarse desde la experiencia y la práctica de quienes hacen parte de estas resignificaciones, a través del uso de esta danza tanto para su propia experiencia como para el aporte social y colectivo.

Por otro lado, al encontrar tensiones frente a los referentes de esta práctica y lo que implica desafiar paradigmas incluso personales, los danzantes han tenido que emprender una investigación y redescubrimiento desde los cuestionamientos seculares o estéticos que la danza tuvo en su inicio. Tal vez este choque desde los practicantes es superable. Sin embargo, hay dificultades con las cuales se han tenido que enfrentar ya que obedecen a los cuestionamientos de los cuerpos en movimiento desde diferentes miradas de tipo social.

Sobre el origen sociocultural e ideológico de los integrantes, podría decirse que es una población que no está vinculada únicamente a los espacios universitarios de la ciudad y que en su generalidad podrían considerarse como críticos de las valoraciones de tendencias religiosas o políticas dominantes, se consideran ateos y anarquistas y

parecen estar en un pensamiento de frontera. Observemos dos entrevistas que hacen aproximaciones al respecto.

Al principio muchos de nosotros podría decirse que éramos ateos y muy anarcos pues el ser estudiante de la universidad nacional de alguna forma nos define como seres críticos y lo que tuviera que ver con religión o con cualquier tipo de doctrina secular era criticado rechazado. (Ingrid)

Los danzantes de alguna manera somos seres marginales lo hemos sido desde antes de llegar a la danza, siento que hemos visto cambios en nuestras vidas en personas desde ser incluso anarcos o y de ser muy habitantes urbanos, de universidad pública, en un principio estudiantes, artesanos. Eso nos representa como seres con necesidades, con miedos, con problemas familiares, sociales, políticos y hasta culturales (Gloria)

Son críticos de las concepciones atribuidas al conocimiento indígena desde los referentes dados desde la colonia y de los estigmas católicos que estas prácticas todavía generan en nuestras sociedades.

Este tipo de prácticas tienden a ser estigmatizadas y es frecuente encontrar gente que dice hippies locos, en la comunidad ha sido frecuente encontrar gente que diga que esta mamada de nuestro tambor. La gente del común piensa que lo indígena cuando tiene acercamiento a la tierra es brujería y es raro. (Nicolasa)

Las formas como se ha presentado el conocimiento desde los métodos tradicionales de la educación respecto a lo indígena genera una mirada crítica por parte de los practicantes, quienes después de muchos años logran tener comprensiones sobre las divisiones del conocimiento planteadas por occidente, respecto a lo humano y sus relaciones con la vida comprendiéndolo como un ser aislado y dividido de su realidad y de su entorno.

El saber indígena difiere del saber occidental pues en el primero está integrado mientras el saber occidental está dividido. Lo natural está a un lado, lo humano a otro, la ciencia a otro, el arte está en otro y así todos desde la escuela hemos traído este pensamiento. (Giovanny)

La desconexión de los seres urbanos que han ingresado a las dinámicas de trabajo y la producción de las sociedades modernas, tiene dificultades de acercamiento a la naturaleza, desde el aspecto ético de su consumo. Estas dinámicas de la relación de los seres humanos con lo natural desde la mirada occidental se representan bajo el imaginario de lo que se debe civilizar e intervenir de una u otra forma. Ahora bien, las reformulaciones que se hacen ante el paradigma del desarrollo, desde el relato de los danzantes, no obedece únicamente a las representaciones de lo indígena desde su aspecto naturalizado, sino desde una lectura de reflexión alejada de componentes raciales o románticos, sino desde nuevas construcciones de lo humano con la naturaleza.

Este proceso no ha sido fácil para nosotros pues se debe estar completamente convencido que estas relaciones que posiblemente nos rijan seamos aztecas, muiscas o mestizos, no obedecen únicamente a una proximidad de pensamiento y cercanía sin sentido con la naturaleza, con los animales con lo invisible. (Gina)

La confrontación con la danza y el cuerpo lleva a los danzantes a examinar su existencia a través de prácticas y herramientas relacionadas con el movimiento. Cuando se recogen las experiencias de los danzantes su dificultad o tensiones no se encuentran relacionadas propiamente con la actividad física, en el ritmo o la interpretación, sino en los referentes construidos sobre ellos mismos y las referencias dominantes que rigen sobre las prácticas de origen indígena hasta la actualidad. Entonces, el cuerpo en movimiento adquiere importancia en la danza desde la construcción y producción de subjetividades y transformaciones generadas desde el sujeto en sociedad y no como referencia del paradigma estético establecido.

Las preguntas sobre los danzantes respecto a su cuerpo llevan a la exploración y al reconocimiento de esta práctica. El ejercicio de esta danza hace reflexionar a los danzantes sobre sus experiencias, sus formas de relación con el entorno. “Caminar el misterio con la danza” como también se reconoce esta práctica, la transforma en una herramienta de reconocimiento y reconstrucción de cuerpos en movimiento y en una opción de aprendizaje de la vida como lo manifiesta Nicolasa o un camino como lo define Gloria.

Lo enriquecedor de este proceso han sido las búsquedas y encuentros con nosotros mismos a través de la exploración por medio de estos saberes indígenas, que posibilitan otros accesos, otras formas de comunicación, otras formas de conocimiento, otras comprensiones de espiritualidad que en medio de estas ciudades es un gran regalo pues los seres no tenemos cercanía con la naturaleza con los animales, con el cosmos. (Fragmento entrevista a Gina)

La construcción de cuerpo en movimiento teniendo en cuenta las subjetividades desde los danzantes evidencia un proceso que implica traducciones, revaloraciones, confrontaciones y resistencias frente a las formaciones sociales y culturales dominantes, entre ellas las conformaciones familiares, las formaciones educativas y laborales. Así teniendo cuenta estos elementos fue posible identificar producciones subjetivas de los danzantes, que obedecen más a las cotidianidades y experiencias de vida que a los modelos o proyectos modernos establecidos en las sociedades urbanas.

De esta manera, la danza ingresa a la vida de estudiantes y otros seres urbanos no desde los aspectos familiares, educativos, laborales, profesionales o religiosos institucionalizados, sino por búsquedas personales frente a otras respuestas sobre el conocimiento inspiradas en prácticas de origen indígena, que propone desde allí, una visión más amplia de la vida y una valoración de este pensamiento en tiempos actuales, para personas de aquí y ahora. Así, en este contexto se conforma el grupo de danza Tepeyolthi, quienes deciden dar continuidad a esta danza por los aportes que ésta genera a sus cotidianidades, comprensiones, relaciones y prácticas de vida y a la que después de varios años se puede considerar como una forma de resistencia urbana frente a los modelos hegemónicos y proyectos de modernidad y desarrollo que se instituyen sobre el cuerpo en movimiento.

3. Etnografía de la danza Azteca; Una Aproximación a la Práctica en la Universidad Nacional de Bogotá

Aunque la danza como práctica del movimiento del cuerpo obedece a unas técnicas, a unos ejercicios y movimientos específicos en su práctica y origen, en los espacios y las experiencias de cuerpo de los danzantes en Tepeyolothli se asumen y se comprenden según sus reflexiones y comprensiones que hacen de ella en Bogotá. Así demuestro que las experiencias generadas en esta danza cambian según el tiempo, las personas, los espacios, los movimientos en donde es experimentada. Así, el valor de la danza azteca no se encuentra únicamente en la técnica o en el sujeto danzante, sino que coincide con una serie de relaciones con el objeto mismo es decir con la danza.

Teniendo en cuenta tres ámbitos como espacio, objeto y movimiento diré que los significados de la danza en estas dimensiones tienen que ver con las maneras de crear conocimiento, con las producciones que genera y con el uso de herramientas que la danza maneja. Entre las concepciones cercanas a las formas de comprender la danza me encuentro cercana a la interacción y concepto de Dallal quien dice al respecto:

La reconstrucción de una danza acaecida espontáneamente en el tiempo y en el espacio, es posible si se realiza mediante un lenguaje adecuado, en el cual se indiquen al máximo las dinámicas de comportamiento de todos y cada uno de los elementos de la danza, así el tiempo de la danza es un tiempo orgánico, precisamente organizado de antemano y construido literalmente por el cuerpo del danzante a partir del movimiento de cada elemento de la danza. (Dallal 1999 p. 240).

El cuerpo en movimiento y los cuerpos danzantes que se construyen a través de la danza azteca pueden ser abordados en el sentido del conocimiento que se construye sobre el propio cuerpo, con el uso de instrumentos, herramientas y movimientos que intervienen en la práctica. Los elementos que tomaré como ejes de referencia indudablemente serán los espacios, los diseños, las herramientas, los roles, la danzas y en general el movimiento que se construye a través del cuerpo. Estos serán los elementos centrales que servirán para la etnografía de la danza azteca realizada en la Universidad Nacional en Bogotá.

Al preguntarme como esta danza construye conocimientos y apropiaciones de esta práctica en Bogotá la observación, la descripción y la consulta no fueron las únicas fuentes consultadas. Fue necesario el ejercicio situado por parte de todos los danzantes con la práctica acudiendo a reflexiones auto etnográficas, descripciones y análisis por parte de los integrantes con quienes fue posible encontrar respuestas sobre como aprenden, comprenden y realizan esta danza.

Para realizar este análisis reconstruí el espacio en dos momentos; el primero en los diseños, formas, instrumentos, herramientas, trajes y el segundo, a partir de los relatos de 8 de danzantes quienes aportaron con sus reflexiones sobre estos diferentes momentos. De esta manera, se construyen otras formas de aprendizaje otras maneras de comprensión del uso y significado de elementos musicales, vegetales, animales y elementales¹⁵. Acercarme a la danza y sus danzantes también me acerca a los objetos de la práctica. ¿Qué aportan los diferentes instrumentos y diseños de la danza azteca a sus participantes? ¿Pueden estas herramientas generar comprensiones frente a los significados de una danza de estas características? Con estas preguntas pensé avanzar en la reconstrucción de este espacio.

La orientación de esta capítulo será una etnografía de la danza realizada en la Universidad Nacional, en donde se tendrá en cuenta una descripción general de la práctica y los diseños básicos que la construyen, una descripción de los instrumentos y las herramientas apoyada de los relatos de los danzantes, una aproximación a los movimientos de la danza y los significados que estos movimientos adquieren.

3.1 Antecedentes del Contexto de Danza y el Grupo Tepéyolothli

Mario Mejía funda esta danza en el contexto de la Universidad Nacional en el año 1999. Por ese entonces éste estudiante de antropología de la universidad quien en compañía de algunos integrantes del *calpulli*¹⁶ *coatlamatl* (serpiente-estrella) de México, emprendió un viaje de regreso a Colombia después de tres años de permanencia y aprendizaje de tradiciones nativo americanas en centro y norteamérica, con el fin de enseñar prácticas como la danza a los amigos y compañeros. En una entrevista realizada a Mario se le preguntó sobre el tipo de danza que llegó a Colombia con su iniciativa:

¿Cuál es la danza que se practica en Colombia?

¹⁵ Cuando me refiero a elemental hago mención al aire, al agua, al fuego y a la tierra, elementos que permiten desarrollar la actividad humana.

¹⁶ *Calpulli* en la sociedad azteca significa casa grande. en términos de la sociedad azteca son clanes diferenciados por ocupación u oficio. En México estos *calpulli* son grupos dedicados a lo relacionado con los oficios y prácticas origen indígena entre ellos el arte, el vestuario, el alimento. En Colombia no se adapta esta dinámica aunque es un concepto definido entre los practicantes del grupo.

La danza que nosotros hemos practicado aquí en Colombia se llama danza azteca chichimeca, es el nombre como se le reconoce a la danza que hacemos. Esta es una danza que se desarrolla en la parte central de México, que consta de varios estados entre ellos, por ejemplo el Distrito de México, Guanajuato, Querétaro. Hay muchas danzas porque, claro, en Méjico la cultura es muy rica, entonces yo no sé ni cuántas danzas puede haber, pero la danza azteca chichimeca tiene influencia en todos los estados de la parte central de Méjico desde Jalisco hasta Puebla pasando por Michoacán, Querétaro, Guanajuato, etc. Sin embargo, hay una danza que hace parte de la familia que es la danza conchera que nosotros no practicamos.

¿Qué Diferencia Existe entre La Danza Conchera y La Chichimeca?

Entre la danza azteca chichimeca y la danza conchera hay muchas similitudes pero no es la misma danza. La danza conchera fue como el sincretismo de la danza para mantener las fiestas religiosas occidentales mientras que la danza azteca chichimeca fue un grito de rebeldía, donde se dijo que nunca se danzaría en iglesias y menos para fiestas de patronos, de santos occidentales, sino que es una danza que se desarrolla en los parques, en las plazas públicas de todos esos estados que hablamos. Por lo tanto, no honra ningún tipo de santos. La única iglesia que yo sepa, bueno la Basílica de Guadalupe que es donde sale la Guadalupana el 12 de diciembre creo que es la fiesta y la otra iglesia donde hacen una presencia de danza como tal que yo sepa es la iglesia donde está el abuelito Cuauhtémoc, en el estado de Guerrero, ¿dónde es que es eso? No recuerdo bien en dónde es que le danzan a Cuauhtémoc, él está enterrado en una iglesia, pero es una iglesia que no tiene santos de ningún tipo, y que donde supuestamente va el altar y el crucifijo no tiene nada de eso, solamente una urna con los huesos Cuauhtémoc (Entrevista Realizada por Gloria Torres a Mario Mejía en Marzo de 2009).

El anterior relato hace una clara diferencia de los dos tipos de danza existentes en México y por qué se da esta diferencia. Según Mario la danza que se practica en Colombia es la danza azteca o chichimeca, como también es conocida entre los danzantes. Así, después de la recolección de relatos y experiencias sobre esta danza, entre sus integrantes, observé que la danza practicada en Colombia y el tipo de danza que la originó tienen mucha relación y con ello se explica lo que se repite constantemente en los espacios de la práctica: “La danza se mantiene y se enseña cómo te la entregan”. Así, en Tepeyolothli las formas, los diseños y la práctica en general, se mantienen y no es posible cambiarlos. De esta manera, Tepéyolothli mantiene características muy similares a la danza azteca chichimeca en México; primero, porque no presenta ninguna relación con fiestas de tipo católico o representaciones que obedezcan a ello y segundo, porque los diferentes instrumentos danzas cantos y roles son asumidos de la manera en cómo se enseñó. Por esta razón, esta danza y el grupo Tepeyolothli realizan la práctica en espacios públicos como plazas, parques, entre otros lugares a donde ha estado invitada o a donde ha querido hacer presencia. Precisamente, el grupo con esta danza ha estado en colegios, universidades, hogares juveniles, sitios de reposo, resguardos, festivales, plazas de municipios, lagunas, montañas con el fin de llevar la danza y compartirla tras un mensaje de comprensión a lo ancestral sea cual sea su origen y también como herramienta de sensibilización hacia la gente.

Aunque esta práctica se realice a manera de apoyo, acompañamiento o pago en diferentes lugares, su lugar de práctica determinado es el campus de la Universidad Nacional. Una experiencia al respecto la comenta Ingrid.

La energía de ese fuego convocó inicialmente la gente de ciencias humanas y el grupo se amplió muy rápido tanto que al principio la gente pidió un espacio de enseñanza que no fuera el césped de la universidad y se trabajó en león de Greiff hasta tener un grupo de más de 60 personas. La danza se extendió muy rápido por toda la universidad y aunque algunas personas que iniciaron este trabajo se ausentaron hasta ahora siempre ha existido quien lleve este trabajo hasta hoy.

Así, el grupo empezó a desplazarse y extenderse por toda la universidad. Inicialmente el trabajo convocó a un grupo numeroso de estudiantes de la universidad que trabajo cerca de la capilla, el León de Greiff y por situaciones de sonido del tambor actualmente trabaja en el círculo de piedras cerca del polideportivo. El número de danzantes siempre cambia pues no hay una lista única y oficial. Esto permite que en ocasiones el grupo sea más grande. En la actualidad una práctica puede contar con 20 personas hasta 10 o menos generalmente los asistentes más frecuentes son 15.

El grupo Tepéyolothli se ha construido de manera interna y externa a la universidad. Inicialmente, como un grupo de personas y estudiantes con intereses e inquietudes sobre los conocimientos nativo americanos o espacios de reunión con amigos y compañeros. Actualmente, como un grupo que busca reconstruir lo indígena, la danza y los conocimientos de estos trabajos como elementos que aportan a su construcción de práctica de existencia. Una experiencia al respecto la comenta Gina.

La danza definitivamente sí ha transformado pues a muchos de los que hemos llegado allí. Hemos sido personas que nos ha gustado la rumba, el cigarro, el alcohol y las drogas y nos ha gustado vivir probando y haciéndonos daño. En un principio era así, pero a medida que ha pasado nos ha hecho ver y reflexionar que esa no es la forma. Es muy bonito ver como gente que se ha acercado así y ha sido gente tan rumbera ha tenido una mejor relación con estas cosas y ha botado muchas de estas perlas a la basura. En este sentido, podría decir que la danza es un medicinal porque ayuda limpiar a despojarse y a cuidarse también queriendo este espacio uno cuidado y mantiene este espacio para otras personas (Gina).

Desde hace trece años el grupo de personas que conforman Tepéyolothli vienen construyendo otras formas de producción y comprensión de los relatos dominantes establecidos por este tipo de prácticas, sean estos paradigmas establecidos alrededor del cuerpo en movimiento o de la concepción de esta danza. Estos practicantes ven en ella una forma de renovar los sentidos sociales, culturales, naturales y espirituales. De esta manera, buscan maneras de visibilizar y enriquecer esta práctica con nuevos sentidos y significados propios de su experiencia, como seres sociales y culturales urbanos, quienes ven en la danza azteca chichimeca una forma de ampliar los contenidos que demanda el mundo moderno. A continuación, la presentación que hace el grupo en su página en internet con la cual se presentarán las producciones subjetivas que construyen los integrantes sobre la práctica y sobre los contenidos asimilados por el grupo con lo que concluiré este aparte.

<https://myspace.com/tepeyolotli> *Circulo de danza Tepeyolohtli: somos un grupo que nació en la Universidad Nacional de Colombia que vemos en el rescate cultural de las tradiciones de América una opción de cambio social y una alternativa de vida integral que abarca lo corporal, lo cultural, lo ambiental y lo espiritual. Ante todo somos un grupo abierto de danzantes por la vida. Rescatamos de la filosofía y la cultura de los pueblos indígenas de nuestra América principalmente de Centroamérica, a través de la danza*

circular elementos muy importantes y aliados de la sociedad y la cultura tales como el respeto por la naturaleza, el respeto propio el desarrollo del cuerpo en el sentido estético y lúdico, a través del trabajo y la construcción colectiva del mito y el ritual como una forma de relacionarnos con el otro, con la naturaleza y con la misma existencia. Estos elementos se traducen en una práctica integral que permite un conocimiento de nosotros mismos llevándonos a desarrollar potencialidades del ser, que para la visión occidental no son hasta ahora posibles ya que quizás se han mantenido ocultos como un preámbulo para encontrar nuestro estado pleno de libertad. Entre estas prácticas está la danza, los cantos, los círculos de palabra, los ayunos las vigiliás colectivas, las ceremonias con plantas de poder y rituales de sudor y purificación; todas estas guiadas bajo un propósito común, que a través de los años ha sido un interés que se ha ido incrementando. Resaltamos la danza y los cantos como canales de comunicación con la tierra, con el cielo y con nosotros mismos también como una forma de conocer y reconocer lo ancestral.

3.2 Descripción de la Danza Azteca

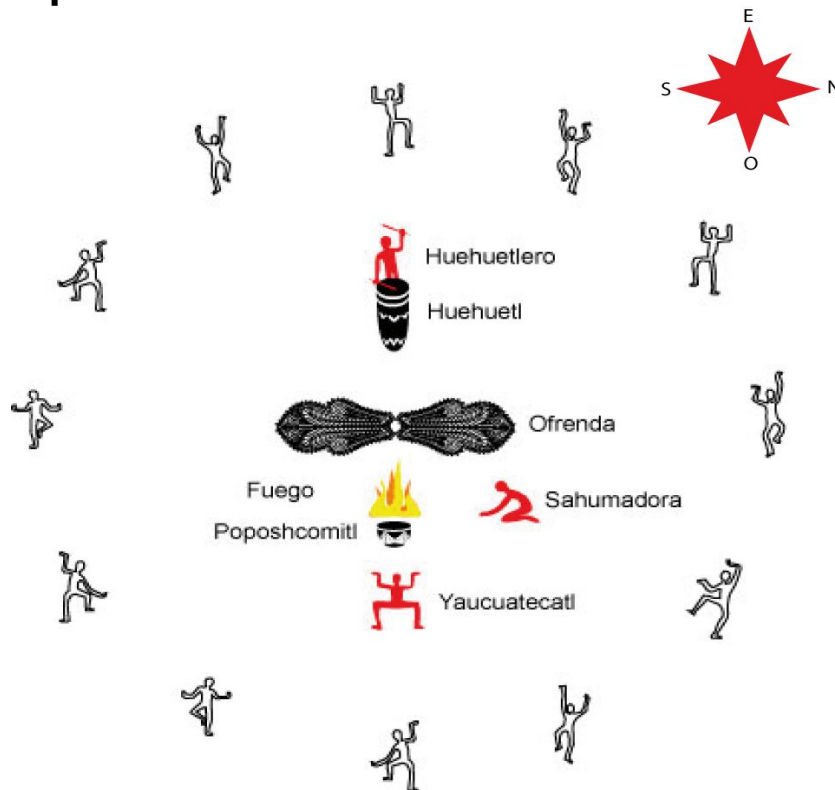


Figura 3-1

Disposición básica de los sujetos y elementos que conforman el espacio de Danza.
Dibujo elaborado por Damián Puerta.

Dentro del campo de observación, la práctica comienza cuando los instrumentos (tambor, baquetas, vasija para el fuego y resinas para sahumar) llegan al lugar convocado. La disposición de estos instrumentos se ubica en la dirección del oriente, de modo que el tambor, la ofrenda y el fuego queden alineados. Enseguida, debe ser encendido el fuego en una vasija o *poposhcomitl* y organizado el altar. Este espacio contiene las resinas, los caracoles, las piedras, los alimentos, entre otros.

Cuando están dispuestos los instrumentos y los danzantes se elige qué hombre dirigirá la danza. Este es quien debe iniciar la danza con un calentamiento preliminar; luego, el grupo hace una espiral serpenteando hacia la izquierda, con el fin de organizar a los asistentes que deben seguirlo para el saludo a cada una de las seis direcciones cósmicas¹⁷ a través de cantos. Posteriormente, se desenrolla la espiral, de manera que la cabeza logre unir con la cola y se conforme un círculo, el cual debe mantenerse hasta el final de la práctica.

En algunas ocasiones se organiza una media luna con el fin de hacer lo que se denomina ensayo. Este es un espacio para la enseñanza y el aprendizaje de los movimientos del cuerpo y toques de tambor especialmente. Una vez concluido este momento, el círculo es reorganizado nuevamente y se indican los lugares de entrada y salida. Se explican los órdenes y maneras, entre otros movimientos que se manejan en la organización interna del círculo. Después de que todo esté dispuesto, se inicia el primer permiso para la entrega danzado por quien lidera la danza. Se continúa con la rotación de danzantes, quienes uno a uno harán peticiones de diferentes danzas, generalmente de 7 a 9 danzas; sin embargo, esto cambia de acuerdo al número de asistentes. Por lo tanto, el número puede variar entre más o menos. Luego de que se cada asistente ha hecho su danza, se pide un permiso para cerrar. Se continúa con el cierre y nuevamente son los cantos a las seis direcciones lo que concluye la práctica.

El espacio de duración puede ser de tres a cuatro horas aproximadamente. Después de algunos estiramientos, los danzantes se cambian sus trajes por sus prendas de uso cotidiano y se abre un espacio para cantos que generalmente son cuatro; se comparte una palabra, algunos alimentos y se finaliza la práctica.

- Saludo a las seis direcciones cósmicas.

Este movimiento constituye la apertura de la práctica, lo que determina el primer orden, el primer movimiento y el que define la disposición del espacio y la ubicación de los danzantes, de la organización, de disponerse, poner todo en su lugar de dirigirse al cielo y a la tierra, además de hacernos conscientes que estamos allí en medio de todo. (Alonso Parra)

En este momento los danzantes se dirigen a la primera dirección a saludar dando un giro de 90° sobre sí mismos. Este saludo es hecho con diferentes cantos¹⁸ entre uno de ellos el siguiente:

¹⁷ Este momento dentro de la práctica, constituye uno de los que contiene mayor significado, ya que evidencia la organización del espacio dancístico como un principio que sigue la geometría en espiral del universo. Este momento es con el que se inicia y se finaliza la práctica.

¹⁸ Diario de campo Octubre 30 de 2009

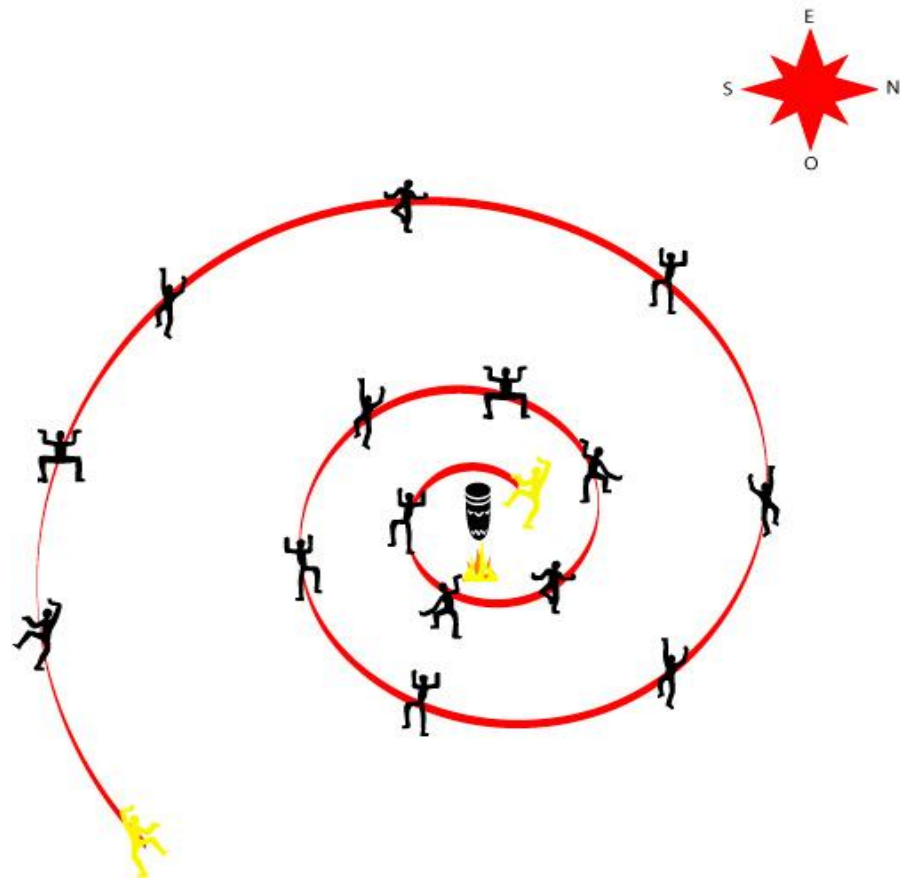


Figura 3-2

Espiral hecha en el momento inicial del saludo a las 6 direcciones
Dibujo elaborado por Damián Puerta

Cantemos con alegría que al cielo le está gustando (bis)
Y al señor *Quetzalcoatl* las gracias le estamos dando (bis)
Cantemos con alegría que al cielo le está gustando (bis)
Y al señor *Xipetotec* las gracias le estamos dando (bis)
Cantemos con alegría que al cielo le está gustando (bis)
Y al señor *Tezcatlipoca* las gracias le estamos dando (bis)
Cantemos con alegría que la cielo le estamos dando (bis)
Y al señor *Hutzilopchtli* las gracias le estamos dando (bis)
Cantemos con alegría que la cielo estamos dando (bis)
Y al nuestro *Tata Tonatiu* las gracias le estamos dando (bis)
Cantemos con alegría que la cielo le estamos dando (bis)
Y a nuestra *Tonanzintlali* las gracias le estamos dando (bis)

La siguiente entrevista realizada a *Mazatl*, danzante del Zócalo y agrónomo de la Universidad Autónoma de México quien acompañó por dos semestrales las prácticas en Tepéyolothli, describe puntualmente los significados atribuidos a los regentes de cada dirección.

Al oriente Quetzalcóatl (Este) señor de la sabiduría, cuyo regente es Tlahuiztlampa, “región de la luz, la vida, casa del sol y de Venus”, que se representa con el atlecocolli, símbolo de evolución constante. Al occidente se saluda a Xipe Totec (Oeste), “el señor desollado”, que al vestir la piel de sus sacrificados representa la transformación de la vegetación. Su regente es Cihuatlampa, el lugar de las mujeres que han muerto en parto. Se equiparaba a las mujeres que morían en labores de parto con el guerrero que moría en el frente de batalla. Al norte, la tercera dirección de Tezcatlipoca (Norte), señor del espejo humeante es lugar del origen, donde descansa la memoria, asociada a los abuelos y personas de sabiduría. Se le considera el primer guerrero, razón por la cual es la manifestación de la guerra. Mora en el Mictlán, “el lugar de los muertos”, donde habitan los ancestros, los abuelos sabios; es también la “fuerza telúrica, los instintos, el cielo nocturno”. Al sur se encuentra Huitzilopochtli, “el colibrí zurdo” o del sur el rumbo de las espinas y del sacrificio que forjan la voluntad y la disciplina, es así mismo “el lugar de los niños, la comunidad y la guerra interna”. El siguiente y quinto saludo se dirige al corazón del cielo o bóveda celeste Tata Tonatiúh quien es el padre sol, el que con sus rayos de fuego calienta la tierra y a la humanidad, es el lugar del equilibrio. La sexta dirección a la tierra o Tonatzin Tlali, es lugar del agradecimiento por la vida, por todo lo que hace parte del cuerpo de la tierra, por los seres vivos existentes (plantas y animales), el sustento, y la petición de respeto y equilibrio hacia todas las formas de vida. (Entrevista a Mazatl realizada en Marzo 19 de 2010).

Algunos elementos conceptuales que articulan la interpretación de la práctica de danza azteca son: el universo y lo cosmogónico, los movimientos y acciones del cuerpo en la danza, la lengua náhuatl asociada al movimiento y a las formas de concebir la existencia en el espacio de vida. El universo, desde la cosmogonía azteca, se concebía como una unidad dual, (mujer_hombre) la creación que se denomina *Ometeotl*¹⁹, “Gran Espíritu”²⁰. Es una entidad que representa las distintas fuerzas de la naturaleza con las que se identifican relaciones concebidas por los danzantes alrededor de la creación, lo divino y lo misterioso.

Entre estos principios de relación dual, de acuerdo con la investigación elaborada por López (2008), son referenciadas las divisiones del cosmos, como lo muestra en su análisis el código vaticano 3738²¹ y el código florentino, relacionados con aspectos cosmogónicos y mitológicos. En ellos se encuentra la división del principio dual celeste y terrestre de manera pictórica, que permite identificar las funciones del tiempo numeral y del espacio tanto de arriba como de abajo²². En estos manuscritos se representan cuatro cielos inferiores y nueve cielos superiores, para un total de trece cielos que en la danza, son expresados a través de los saludos a las direcciones y en cada uno de los movimientos y significaciones que se hacen, dando origen a los nombres, momentos y movimientos que conforman la danza.

Evidentemente los danzantes actuales no obedecen social y culturalmente a los principios de la sociedad azteca. Sin embargo, los danzantes reconocen cada una de

¹⁹ Ometeotl: que proviene de la unión de la palabra “Ome” que significa “Dos” del sistema de numeración azteca, y “Teotl” que significa “Dios”; traducido como “Dualidad Divina”.

²⁰ De mis anotaciones en diario de campo.

²¹ Este código relacionado con tablas calendáricas, tradiciones cosmológicas y mitológicas. Ver documento en línea <http://www.famsi.org/spanish/research/graz/vaticanus3738/index.html>

²² Cielo e inframundo azteca.

estas entidades como cualidades protectoras, regentes del universo que enseñan valores del ciclo de renovación, transformación y movimiento del universo. Estas direcciones y entidades no son danzadas como simples puntos cardinales o que estén comprendidas como principios duales; me atrevería a decir que son umbrales complementarios y necesarios.

Para Yollof, estudiosa de esta danza, el saludo a las direcciones, como puede ser concebido, no es un saludo a los puntos cardinales, sino un principio de encuentro entre puntos solsticiales que atraviesan el plano del cielo a la tierra, organizados con colores y entidades. (Yollof 1991, p. 147). Además, la superficie de la tierra es reconstruida a manera de círculo con un centro en la mitad al que se le denomina *Xictli*, lugar de comunicación entre los mundos superiores e inferiores²³. Por otra parte, el espacio de danza, en el saludo las direcciones, es dividido simbólicamente en un cuadrante en forma de cruz, cuyo centro u ombligo es el tiempo de la humanidad actual, conocida entre los danzantes como el quinto sol o quinto cielo

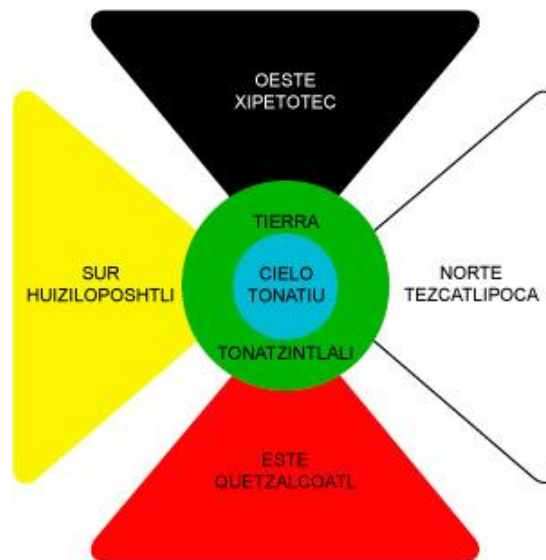


Figura 3-3

Símbolo con el cual son manifestados los colores, de orden cósmico:
Los cuatro puntos cardinales órdenes y entidades expresados durante el saludo a las cuatro direcciones

Esta imagen es común en la construcción de significados del espacio dancístico. Entre las observaciones y descripciones se identifica que éste se encuentra organizado a manera de cuatro pétalos de una flor. En conversaciones con algunos danzantes sobre los significados de estos rumbos y el momento del saludo, expresan que también son reconocidos como la construcción de cuatro árboles que son el soporte del cielo, que

²³ Tomado del diario de campo de febrero de 2010

junto con el centro de la tierra y el cielo, son canales simbólicos a través de los cuales se comunican las dualidades terrestres y celestes²⁴.

De esta manera, el espacio donde se realiza la danza se convierte en un referente cargado de símbolos y significados al cual puede atribuírsele en términos de Foucault como una tecnología de sistemas de signos ya que elabora sentidos y significaciones. Aquí debo aclarar que para abordar este espacio considero que es útil tomar en cuenta las significaciones otorgadas por los danzantes y en otros casos acudir a las descripciones que surgieron en la observación.

Si optara por el análisis de las clasificaciones dadas desde la antropología clásica y del concepto de performance ritual (Turner 1999 [1977]) no resultaría muy operativo dados los objetivos de la investigación, que son precisamente las producciones subjetivas resultantes a esta práctica por sus intérpretes. Así los significados de movimientos, formas, instrumentos, herramientas y expresiones que se combinan en este espacio como el sonido del tambor, los alimentos, entre otros recursos visuales, olfativos, vestuarios y otros justamente toman significado en la vinculación que los practicantes hagan de estos instrumentos donde realmente cada elemento adquiere su eficacia. En acuerdo con algunas definiciones dadas por estas prácticas en el sentido ritual me remitiré a Bauman y Briggs quienes definen el concepto performantico como “un conjunto de elementos nucleares que difícilmente permanecen fijos pues suelen ser utilizados de maneras diversas” (Bauman y Briggs (1996 [1990]) p 78). De esta manera lo que me intereso por destacar son las formas en como los sujetos danzantes se apropian de estos elementos en donde pueden develarse los posicionamientos sociales y el intento por legitimarlos y transformarlos.

Para contextualizar este concepto de danza como tecnología, este texto se apoyará en el concepto de tecnologías de Foucault; *Tecnologías de producción*, que nos permiten producir, transformar o manipular cosas. *Tecnologías de sistemas de signos*, que nos permiten utilizar signos, sentidos, símbolos o significaciones. *Tecnologías de poder*, que determinan la conducta de los individuos, los someten a cierto tipo de fines o de dominación, y consisten en una objetivación del sujeto. (Foucault, 1990[1981], p. 48). Así los cada uno de los elementos humanos y no humanos que intervienen en este espacio tienen un sentido, una significación y una razón de ser porque con ello se pronuncian formas de conocimiento del cuerpo en movimiento.

3.3 Instrumentos, Herramientas y Roles

Según lo evidenciado en las observaciones y acercamientos propios de la investigación, los procesos de enseñanza y aprendizaje desde las experiencias de los sujetos danzantes fueron bien significativos. En primer lugar, esta práctica en Bogotá no tenía ningún referente por ser de procedencia mexicana y fue algo novedoso; en segundo lugar, esta práctica era considerada un espacio para desarrollar actividades físicas y como un lugar de encuentro con los amigos de la universidad. Sin embargo, después de algunos años de práctica, los instrumentos se van tomando con mayor conciencia y

²⁴ Del diario de campo de Mayo de 2010

responsabilidad otorgando a los componentes y a las personas que realizan la danza azteca funciones específicas. En la práctica se articulan cada uno de los movimientos, elementos y sujetos en el tiempo - espacio. De esta manera, los órdenes, las herramientas, los roles son dispuestos en este espacio con un fin específico. Las herramientas cumplen con atribuciones de tecnología ya que son el insumo y la materia prima de la práctica. Así mismo, los roles de los danzantes son asumidos en constante relación con estas herramientas convirtiendo este conjunto de elementos en un espacio construcción de estéticas de existencia.

En efecto, las herramientas, el conocimiento y las prácticas humanas como la danza se articulan para comunicar algo, para hacer algo. Las herramientas se convierten en extensiones del danzante, de la Sahumadora, del Huehutlero²⁵, del Atlecocolero para efectuar, una acción que se encamine a un resultado, sea este físico, espiritual o práctico. Estos elementos se conjugan con modos de asumir los espacios, los tiempos, los significados, las destrezas y las relaciones que se establecen. Estas formas de participación del cuerpo en un espacio de danza, hacen referencia a la intención con la que es asumido cada momento por cada danzante, así como al rol o tarea específica que cada uno deba asumir para que este espacio tenga sentido y significado.

Revisemos entonces inicialmente las herramientas, pero antes quiero decir que el concepto de tecnología y herramienta lo tomo de la noción de tecnologías el yo de Foucault quien expone; “las tecnologías del yo permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones con su cuerpo y su alma, pensamientos, conductas, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad”. (Foucault 1990 [1981], p.48)

Al tomar estas prácticas bajo el concepto de tecnologías permite entonces observar estos elementos desde diferentes situaciones; obedece a las formas en como los danzantes producen, transforman y manipulan estas herramientas desde la elaboración de los mismos instrumentos, la adecuación que hace de los mismos en la actualidad y el manejo que tiene de los mismos hasta la elaboración y apropiación de estos conocimientos de origen indígena en la ciudad de Bogotá.

3.3.1 El altar

El altar es un espacio importante en la práctica. Es el lugar en donde se ubican los instrumentos y las herramientas necesarias para la ejecución de la danza. Su ubicación es alineada entre el huehuetl y el fuego hacia el oriente en el centro del círculo.

Los instrumentos que se ubican en el altar son: los *atlecocolli* o caracoles, agua y diferentes alimentos y flores (ofrenda) que son llevados para ofrecer al final de la práctica; el sahumador o *popochcomitl* (vasija donde se prende el fuego) durante la duración de la danza ; también se ubican resinas naturales para manejar el fuego como

²⁵ La explicación morfológica de algunas palabras como Huhetlero y Atlecocolero, se crean a partir del sufijo -ero- formando neologismos que mezclan la palabra en náhuatl y en español así; nombre del instrumento en Nahuatl, con la asignación o labor del que manipula el instrumento con el sufijo ero.

el copal (*Bursera Bipinnata*) conocido antes de la llegada de los españoles como “Copalquahuitl” ambar (*Hymenaea Courbaril*) conocida el Centroamérica como Guapinol y Algarrobo y Cedro (*Cedrela angustifolia*) conocido antes de la lengua española como *Teokuauitl*. Así mismo, se ubican los *Ayacachtli* (sonajas), plumas entre otros objetos como piedras cuarzos, semillas que los danzantes quieren ofrecer por considerarlos significativos. A continuación, una de las experiencias sobre al altar manifestada por Mario Mejía, quien conoció la danza azteca en México y trajo esta práctica a Colombia.



Figura 3-4

El altar con ofrenda de alimentos y otras herramientas
Fotografía por Julián Ramírez en Junio de 2009

Recién empezamos a danzar fue muy bonito ver cómo de pronto el altar se llenaba de alimentos y hacía una mezcla de olores y colores. Era algo que yo no había visto sino aquí, entendí que aquí en Colombia, la comida es abundante y que debía darse importancia y reconocimiento de esto. Por esta razón en este y otros espacios del círculo, los alimentos tienen un lugar principal. Pero yo sí quiero decirte que eso ocurrió aquí con el círculo de Colombia, pues aunque en México se manejen el mismo esquema de alimentos en un altar jamás en un altar se maneja tal cantidad de alimentos y diversidad (Entrevista a Mario Mejía realizada en Marzo de 2009).

Todos los elementos que se ubican el altar son muy importantes. Sin embargo, en las entrevistas realizadas, el agua y los alimentos son considerados como la ofrenda y constituyen un componente fundamental en este lugar ya que expresan principios fundamentales de la vida, de la existencia humana de la producción y la conciencia de la tierra misma. Esta ofrenda más que estar cerca de conceptos ecológicos o de discursos e imaginarios tienen una concepción cercana a formas consientes de relacionarse con el alimento que se piensan en este espacio como formas alejadas de la lógica del consumo.

El alimento es algo que me parece muy importante resaltarlo como una de nuestras prácticas, ser consciente que la relación con el alimento no es algo que me dé el supermercado o la plaza, y uno va al supermercado porque es más limpio. Es claro, porque si no es por el sol o la lluvia no hay alimento. En este momento el alimento es tan clave entenderlo, porque es un cambio en relación con el todo, porque lo que uno se come es todo. Por ejemplo, el acto de agradecer antes de ingerirlos es ser consciente cosas tan sencillas como estas también son enseñadas y que poco a poco estamos interiorizando. (Gloria)

3.3.2 El atlecocolli.



Figura 3-5

Danzante soplando el Atlecocolli ²⁶

Fotografía de Zoe Hernandez. Tomada en Marzo 2011

El nombre de *atlecocolli* está formado de las palabras en *nahuatl* *atl* agua, *telt* piedra, *cocolli* torcido. Significa piedra torcida del mar convencionalmente conocido como caracol. Este instrumento es de tipo musical ya que produce una resonancia a manera de silbato agudo o grave (dependiendo del tamaño del caracol), producido por la presión de la boca. De esta manera, se hace un llamado a cada dirección. En el círculo, este instrumento es utilizado durante el saludo inicial y final de las direcciones.

Frente a la experiencia de reconstrucción de uso de esta herramienta Mauricio Rojas politólogo de la Universidad Nacional, músico y danzante desde el 2004 dice que no ha existido una orientación frente a este instrumento musical en los aprendizajes de la danza. Sin embargo, él lo ha recibido y lo ha utilizado entendiéndolo como un instrumento para llamar, para pedir permiso y agradecer. (Entrevista a Mauricio Rojas realizada en Julio 17 de 2010).

²⁶ Se asocia el uso del caracol entre los danzantes al filo entre el cuerpo y el espíritu en lengua nahuatl denominado el tonal y el nahual, apuntando a la dirección que se salude, su silbido grave despierta al guardián de cada punto en el cielo y en la tierra.

3.3.3 El popochcomitl y la sahumadora.



Figura 3-6

Sahumadora levantando Popochcomitl²⁷
Fotografía de Oscar Parada.

En náhuatl significa “vasija en donde se deposita el humo”. Esta herramienta, es un instrumento en barro donde es llevado el fuego durante el tiempo que dura la danza y tiene como objetivo sostener, trasladar y levantar el fuego, de forma que pueda ser presentado en el momento inicial y final de la danza, como también sahumar con resinas naturales a los danzantes en el momento del ingreso después de que ha sido organizado el círculo. El *popochcomitl* es manejado por la sahumadora. Por esta razón, también es conocido como sahumador, una de las extensiones y principales herramientas de manejo del fuego que se lleva en esta danza.

Una de las experiencias que más me ha sorprendido sobre las herramientas de la danza es el manejo del Popochcomitl, pues me sorprendí mucho cuando alguien me dijo que debía elaborarlo y que esto es una tradición entre las danzantes que llevan el fuego. En este sentido, tuve mucho aprendizaje pues entendí que esta herramienta es especial, pues lleva un fuego especial, y que no se trata de comprar esta herramienta en una tienda, sino de hacer conciencia del uso importante de este elemento desde cosas tan básicas como elaborarlo. Esto implica hacer un trabajo bien hecho desde el principio, bonito, comprometido con mi hacer en la danza, desde ese momento hice mi copalera que ha sido la que ha acompañado la danza en las Moyas²⁸ con los chicos. (Nicolasa Díaz, 07 Junio de 2011).

²⁷ Nombre en lengua náhuatl que se le da a la vasija donde es llevado el fuego.

²⁸ Las Moyas es una de la montañas que rodea Bogotá a 3100 metros de altura donde se encuentra ubicada la vereda que lleva su mismo nombre cerca al barrio San Luis de la localidad

Entre las comprensiones que pueden evidenciarse entre los danzantes con respecto al manejo de las herramientas que tiene este trabajo se manifiesta tanto a manera interna como externa. Con esto quiero decir que manejar un *poposhcomitl* no obedece únicamente a la manipulación de la herramienta dentro del tiempo en que se desarrolla la danza. Esto es importante, sin embargo, la elaboración y el conocimiento que implica la consecución y manejo de la greda, la elaboración y el cocido de la cerámica implica reconocer el valor implícito en el objeto, que tiene más valor en el reconocimiento del cómo, para y por qué se elabora y se usa que por el precio que éste pueda tener. Así, la danza frente a sus instrumentos llámense huehuetl, sonajas, cascabeles, trajes implican un compromiso de elaboración mantenimiento y significado de cada instrumento y objeto.

Por otro lado, el aprendizaje del llevar estas herramientas en el momento de la práctica también involucra la manera de cómo una mujer puede tener el acceso a sahumar y cuáles son los conocimientos que debe tener en cuenta. Marcela Vallejo egresada de filología clásica, madre separada y actual profesora en área de español y también flautista expresa

Una mujer se asume como sahumadora, cuando empieza a integrarse de manera más constante con la asistencia a la danza y empieza a ocupar el cuidado del fuego de la danza. Por tradición del círculo el fuego debe ser entregado por otra mujer más antigua que te indica cuál es la manera de llevarlo, cuáles son los cuidados y qué se debe hacerse, entre ellos el manejo de las medicinas las formas de conseguirlas y utilizarlas pues el papel de ellas es una de los elementos más importantes para una sahumadora. (Entrevista a Marcela Vallejos realizada en Noviembre de 2010).

El papel de las medicinas conocidas entre las sahumadoras y los danzantes hace parte fundamental del movimiento y cuidado de esta danza, porque desde el inicio de ésta práctica este momento se ha considerado de respeto, de atención, de órdenes, en donde el danzante debe despojarse de lo que traiga de afuera y disponerse al ejercicio del movimiento y la ofrenda; para esto, las plantas y las resinas son utilizadas y reconocidas como medicinas que permiten la concentración y disposición dentro de este espacio.. Dentro de los elementos vegetales utilizados se encuentran el copal de árbol y de tierra, también los pastos dulces y las ramas como el cedro y la salvia principalmente. La función de estas floras es alimentar las brasas del fuego y elevar el humo para limpiar constantemente el espacio en donde se realiza la práctica. Este humo es utilizado para los danzantes, para los instrumentos, para los saludos a los regentes, para iniciar y terminar una práctica, así como para otras peticiones como por ejemplo; la salud, la vida de alguien (amigo familiar allegado), para un propósito común o para cuando la sahumadora lo considere conveniente.

Son consideradas medicinas pues se reconocen entre los danzantes como aromas que alivian, humos que purifican, que proporcionan atención sobre lo que se está haciendo y, sobre todo, que permiten la comunicación entre lo terrenal y lo espiritual. Se relacionan

de Chapinero vía La Calera. Allí se encuentra Casa Taller Las Moyas, un espacio creado para los jóvenes de esta comunidad con fines sociales, culturales y educativos.

directamente con el viento. Para la *sahumadoras*, el estar atentas de cada movimiento y mantener claro el propósito para el cual se danza, es la manera en cómo esta ofrenda (como es conocida entre los danzantes) puede cumplir con el objetivo y el propósito para el cual se danza.



Figura 3-7

Sahumadora con herramientas para trabajar en el fuego
Fotografía de Adriana Montero en Marzo de 2011

Se considera *sahumadora* a la mujer quien está encargada de encender el fuego y mantener las brasas en el *popochcomitl*. La *Sihua*, (como también son llamadas la mujeres dentro de la práctica) lleva esta herramienta y se le delega la responsabilidad de mantener los objetos para el fuego y el humo. En el espacio de la práctica, ella debe ubicarse junto al fuego para cuidarlo desde el principio hasta el final, es decir, desde el momento en que se enciende el fuego hasta el momento en que se finaliza la práctica y el posterior entierro de la brasa. En este orden de ideas, el *popochcomitl* y la *sahumadora*, son el eje que articula la vibración de la danza, puesto que el fuego es considerado el centro y la marca de la posición del danzante en el círculo. En conversaciones sobre el fuego Marcela Vallejos, expresó:

Llevar el fuego en la danza no es difícil, solo que se debe tener atención y estar enfocada en él. Básicamente el fuego, como yo lo percibo, cumple dos funciones: la función de limpieza y la función de concentración. En ocasiones cuando se está desconcentrado alguien o se están enredando las cosas adentro del círculo, sea con las danzas, con los pensamientos. El fuego cumple el papel de estar presente y ayudar a limpiar errores o equivocaciones y genera atención. Este fuego es que debe permanecer encendido para hacer brasas y poder sahumar las medicinas como el copal y el cedro en ellas.

Con estas medicinas se está apoyando a todo el círculo en su cansancio físico, en la intención y propósito por el que se danza, en las entradas y salidas de los danzantes adentro del círculo, al finalizar cada danza, al finalizar la práctica y a tener que enterrarlo al finalizar cada danza constantemente pues recibe y entrega todo el tiempo. (Entrevista a Marcela realizada en Noviembre 15 de 2010).

Revisar este relato a partir del reconocer cuáles son las circunstancias y elementos que intervienen en este momento, permite a la *sahumadora*, primero, hacer un trabajo consigo misma al prepararse para asumir este cargo y segundo, hacer un trabajo colectivo para los danzantes y la danza. De esta manera, la *sahumadora* produce diferentes acciones a través de su cuerpo y las herramientas de las que dispone para desarrollar un ejercicio de mediación y de producción de formas éticas y estéticas de vida.

3.3.4 El huehuetl y el Huehuetero

El huehuetl es un instrumento de percusión o tambor, su significado en nahual es “abuelo antiguo²⁹”. Es un tambor tubular construido con el tronco de un árbol ahuecado y tallado con las figuras de los cuatro regentes *Quetzalcóatl*, *Xipetotec*, *Tezcatlipoca*, *Huitzilopochtli*. Se coloca verticalmente y es abierto en su fondo. Este instrumento puede ser percutido a mano o preferiblemente con baquetas de madera. Se sustenta en tres soportes tallados y posee ranuras en la base. La parte superior está cubierta con una piel de venado estirada.

Preferiblemente, este instrumento debe estar acompañado de otro *huhuetl* más pequeño llamado *Teponaztli*. La función de estas herramientas es proporcionar el sonido vital de la danza y hacer el acompañamiento del movimiento a través de los ritmos con los cuales se realiza cada una de las danzas. Este instrumento es manejado por uno o varios huehueteros quienes deben saber sobre, los sonidos y ritmos de cada danza, además de los cuidados del instrumento.

Los sonidos que maneja esta danza a través del tambor son fuertes y rápidos. Generalmente están asociados a ritmos guerreros que transmiten fuerza y exigencia, generan memoria auditiva y memoria corporal, ya que en ocasiones así no se tenga claramente el recuerdo de alguna danza, la marca del sonido permite recordar. Mauricio Puyo licenciado en ciencias sociales y uno de los mejores huehueteros manifiesta: “El *huhuetl* tiene la función, de dar unidad de grupo pues es el toque del tambor el que permite el ritmo y le da al cuerpo a la práctica”. En una entrevista realizada a Julián agrónomo quien se desempeña en trabajos de seguridad alimentaria y auto sostenible y que también es uno de los huehueteros más antiguos y permanentes, expresa su relación con este instrumento.

²⁹ Diario de campo en 22 de Octubre de 2009



Figura 3-8

Huehuetl³⁰ y Teponaztle.

Fotografía de Oscar Parada. Tomada en Marzo 2007

El Huehuetl siempre ha sido uno de los instrumentos que más llama la atención en la danza tal vez por su tamaño, por la fuerza que transmite, por la necesidad que crea en conocer los ritmos y las danzas. En el círculo siempre es indispensable tener el huehuetl para danzar, así como el altar, incluso pueden faltar danzantes pero estos instrumentos no. En un principio no tocábamos con este instrumento pues no sabíamos de la existencia de un tambor específico para esta danza. Pensábamos que era cualquier tambor. Resulta que en las investigaciones y diálogos con Mario Mejía quien conocía más de cerca esta herramienta, nos percatamos de la importancia de este instrumento. Actualmente este huehuetl todavía permanece, siendo uno de los instrumentos con el cual, cada danzante ha tenido que ver pues tiene las inscripciones de cada uno encima, una pintura, una talla, una responsabilidad en su transporte en la manera en como accede a él". (Entrevista a Julián Ramírez realizada en Octubre de 2009).

La apropiación que hacen algunos huehueteros con el huehuetl puede revisarse desde la adecuación que se hace del instrumento. Teniendo en cuenta que este tipo de herramientas son extranjeras, la noción que pudo tenerse sobre ellas inicialmente no fue sencilla y requirió de búsquedas y ensayos para poder acceder a una herramienta como se hace necesaria para tocar en esta danza. Al inicio se tocó con otro tipo de tambores lo que dificultaba la comprensión de esta herramienta. Por esta razón, quien trajo la danza se dispuso en la tarea apoyar la búsqueda de los instrumentos de percusión adecuados. Entonces el huehuetl no es cualquier tambor, así como tampoco el *Teponaztli*. Cada uno es particular y además están acompañados en su diseño, de símbolos y significados que lo representan como un tambor para esta danza y para este grupo. Otra de las apropiaciones de estos tambores son las formas como se accede a

³⁰ *In huehuetl in Ayacachtli* (el tambor y la sonaja) fue una expresión utilizada para denominar momentos y estados de fiesta y regocijo siendo ésta una expresión utilizada por los *macehuales* o merecedores de la danza.

ellos, cuáles son los conocimientos que debe tener para hacerlo la experiencia de Julián nos habla al respecto

¿Cómo se hace huehuetlero? Practicando mucho, expresa Julian. En un principio quería tocar todo el tiempo, pero por ejemplo en el círculo Mario Mejía me decía que no debía tocar. En prácticas a veces tocaba ritmos que me sabía a medias y Mario me pedía que no lo tocara hasta que no me lo aprendiera bien. Yo aprendí sintiendo mucho la vibración del tambor y escuchando bien cómo deben hacerse los golpes. Es como afinar muy bien el oído y la memoria.

Entonces, los accesos a estos tambores también requieren de una disciplina para ser ejecutados además de disponer inicialmente de una apertura del cuerpo con el instrumento, pues no debe tocarse hasta que no haya claridad en los toques y ritmos. Para ello como dice Julián hay que afinar el ritmo, la memoria y el audio. Por esta razón aunque hay varios huehuetleros no todos tocan igual y tampoco hay muchos.

El papel del huhuetl y el huhuetero son parte fundamental del movimiento de la danza y sus danzantes. Pues debe considerarse que este ritmo y sonido no obedecen a una música reproducida por una tecnología externa o eléctrica, sino a una tecnología de ritmo de un tambor ejecutada manualmente y elaborada en vivo y en directo. Entre los danzantes este instrumento es considerado el corazón por las formas de pulsación y ritmo que genera en el cuerpo tanto de quien danza como de quien lo toca. Revisemos el relato de Julian al respecto

¿Qué experimenta cuando toca el huehue? Julián: Esta experiencia es igual de intensa a bailar pero de manera diferente. Personalmente, siento más conexión y siento la posibilidad del silencio mental, porque no pienso, solo me hago consciente del ritmo de la danza que estoy interpretando. Muchas veces siento que entro como en un estado en los que experimento fuerza y euforia.

El sonido realizado es el que permite el punto máximo de la práctica del grupo y de los cuerpos en movimiento. A partir de estos sonidos son realizados los calentamientos, ofrecidas las danzas y sus particularidades rítmicas y estilísticas, los permisos, las aperturas, los cierres. La relación de los huehuetless los huhuetleros son lo fines con la música y la danza así como los danzantes se encuentran relacionados con la música para realizar una u otra danza. Una reflexión final de Julián aporta sobre el sentido de unidad y relación de cada uno de estos elementos.

¿Qué ha aprendido sobre el huehue? Que es un trabajo de bastante observación y escucha. He aprendido a llevar un ritmo que sirve a los demás, pero la conexión se establece con base al movimiento del danzante. Creo que he aprendido que en la danza y en la música no se hacen las cosas de manera individual que se hacen para un grupo para un objetivo y que estas herramientas como los tambores con el cuerpo están muy conectadas. (Entrevista realizada a Julián Ramírez en Octubre 9 de 2009)

3.3.5 Hombres de entrega de danza o yacautecatli.

Yacautecatli es el rol de oficial de danza, quien toma el liderazgo desde el momento en que se inicia hasta que termina obedeciendo al manejo del orden de la práctica. Es decir,

desde que se lleva a cabo el saludo a las direcciones, en donde él es quien lidera la cabeza de la serpiente, hasta que se pide el permiso para cerrar.

Este danzante tiene un papel importante durante el desarrollo de la práctica pues es el encargado de hacer los permisos principales como los de inicio, de los que se efectúan entre danza y danza y el de cierre. También es el encargado de hacer el ofrecimiento a cada uno de los danzantes, quien decide cuántas danzas se llevarán a cabo durante el encuentro y los danzantes que las harán. Para adquirir el puesto de oficial de danza en el círculo Tepeylothli, se debe tener claridad en la forma de llevar los permisos principales, tener manejo de los roles y en la forma de hacer entrega de danza. En el círculo Tepeylothli, quien entrega la danza es un hombre por tradición y lo puede tomar cualquier hombre o mujer que sepa asumir el cargo.

¿Qué Significa Entregar Danza?

Mauricio Beltrán: Significa tener mayor atención y concentración porque en este lugar se requiere estar atento a cada movimiento, estar atento de entregar danzas a cada uno de los asistentes, a ofrecer los permisos entre danza y danza, a comprender con claridad cómo es el manejo del círculo desde el principio hasta el fin y hacer lecturas constantes de los asistentes. De esta manera, se organiza mejor el espacio, se evitan enredos, desórdenes o cualquier elemento que no permita fluir con claridad la intención. Además, de ser quien tiene un rol casi educativo no lo había pensado pero es el encargado de explicar la dinámica del círculo. (Entrevista a Mauricio Beltrán realizada en 09 de octubre de 2009.



Figura 3-9

Yacaultecaltl Danzando
Fotografía de Oscar Parada en Marzo de 2007

Este puesto podría decirse que es el de danzante principal porque tiene una visión periférica de todo el círculo además porque es el encargado de mantener el orden en los diseños y diferentes movimientos internos de la danza mientras esta se realiza. Esto no quiere decir que cumpla con una función dominante o restrictiva, es más bien asumida como la de un mediador o líder que permite fluir y avanzar con los diferentes momentos de la práctica y que sí algo o alguien no está dentro de estos esquemas es necesario

que este danzante principal lo ubique nuevamente. Desde el trabajo situado he podido identificar que en el círculo Tepeyolothli en Bogotá a diferencia de los círculos mexicanos, no hay un líder único o capitán como es conocido en México, pues de alguna manera este grupo en sus roles no obedece a una verticalidad u orden marcial porque este grupo desde que se fundó en Bogotá obedece más al servicio y al compromiso personal de sostener la danza.

3.3.6 El ayacachtli.

Ayacachtli es el nombre en lengua Nahuatl que recibe la sonaja o maraca y se encuentra asociada al sonido de la lluvia, de manera que cuando este instrumento es movido representa sonido, movimiento y agua. Este instrumento es indispensable para danzar, pues es el encargado de la reproducción manual del huehuetl y es la encargada de hacer el acompañamiento en el sonido y la danza que se ofrezca. Este instrumento es flexible pues es utilizado en las aperturas y cierres en las danzas, en los cantos y en la celebración de ceremonias de medicina. De acuerdo con mis observaciones de campo se podría decir que es la acompañante básica del danzante.



Figura 3-10

Danzante con Sonaja.

Fotografía por Oscar Parada en Marzo 2007

La sonaja, es una herramienta bien interesante expone Sihua Kikani, estudiante egresada de antropología quien manifiesta una especial cercanía con este instrumento. Sihua expresa que la sonaja hace parte de la extensión de su danza y de su cuerpo y que no se siente igual cuando danza sin ella, pues no hay sonido en sus manos ni en su cuerpo, razón por la que la danza individual se siente silenciosa.

Aprender a tocar la sonaja aparentemente puede ser fácil. Sin embargo, en la danza no todos tocan este instrumento de la misma manera, ni lo manejan de la misma forma y no todos lo hacen bien. Para aprender a tocar la sonaja me dispuse de varias noches para aprender a reconocer el instrumento, de buscarle las notas o los sonidos, algunos agudos, otros graves, unos lentos y rápidos, es como tener una herramienta que jala el sonido. (Entrevista realizada a Siua Kuikani en Octubre 13 de 2009).

3.3.7 Los Ayoyotes.

Ayoyotes son instrumentos de semilla natural que a su vez son tejidos sobre cuero, tela o lana y son amarrados y llevados en los tobillos de los danzantes. Representa para quien danza el espíritu del viento. Su función es entrar en conexión entre el movimiento corporal y el ritmo. Entre los danzantes se tiene la idea que este instrumento permite fluir de manera más sencilla con cada danza e incluso sentir menos cansancio físico.



Figura 3-11
Danzante con Semillas de Ayoyote³¹

Fotografía tomada por Zoe Hernández en Junio 2010

La cantidad de ayoyotes (*Apocinácea*) debe ser de 26 como mínimo en cada pie lo que sumaría en los dos 52 también puede utilizarse 52 en uno y 52 en otro esto sumaría 104 ayoyotes. Estos números obedecen a uno de los calendarios aztecas llamado *Tonalpohualli*³², (que representa un numeral de varios años dentro de cada ciclo). Los cuatro grupos de trece simbolizan 52 años que corresponde a un *Ollin*, (movimiento o

³¹ Los ayoyotes, *ayoyotl*, cascabeles aztecas o huesos de fraile, son unos instrumentos de percusión. Se trata de un conjunto de semillas huecas del árbol Ayoyote o Enebro como son conocidos en Colombia.

³² *Tonalpohualli*: Calendario de la cuenta de los días ver Eduardo Piña Garza Documento en línea <http://www.ejournal.unam.mx/ecn/ecnahuatl30/ECN03012.pdf>

giro). En Tepeyolothli, la invitación a que un danzante ofrezca ayoyotes es toda una celebración porque es como aceptar a esa persona como alguien oficial dentro círculo. Desde este momento el danzante simbólicamente adquiere un status y un reconocimiento por los otros.

Entre los danzantes he evidenciado que estos instrumentos son una parte fundamental, pues se considera que el danzante que porta ayoyotes adquiere un compromiso con la danza que debe mantener. Dentro de las responsabilidades adquiridas se encuentra el enseñar la danza cada vez que haya una práctica y en tomar roles de liderazgo y compromiso con el círculo como lo es la asistencia a cada danza; hacerse cargo de los instrumentos, que deben ser traídos y llevados del lugar de práctica, entre otros roles que deben ser enseñados a las personas que ingresan; portar cada uno de los elementos y herramientas necesarias para efectuar el encuentro; en general, hacerse cargo de otras actividades que se vinculan con la danza como son las veladas, enseñanza de cantos, entre otros³³.

3.3.8 El traje de los Danzantes.

Es un tema que aún se continúa construyendo. En este caso al ser Tepéyolothli un grupo que no se encuentra dentro de los marcos de una danza profesional, podría decirse que es aún “básica” en sus creaciones respecto a los trajes y vestuarios. Por esta razón actualmente se encuentran en una búsqueda, en el sentido de apropiarse de ciertas herramientas, que les permitan identificar puntos en común respecto a los atuendos.

En veladas y reuniones realizadas por el grupo en donde he participado como asistente, uno de los temas es el traje. Actualmente el vestido es de color blanco, pues ese fue el consenso desde el inicio. Sin embargo, el concepto sobre el color y diseño del traje ha pensado cambiarse pues algunos danzantes han tenido incompatibilidad tanto en el diseño como en el color. Actualmente se quiere retomar diseños con formas precolombinas, sellos aztecas, formas de animales, así como incorporar colores con los que cada quien se identifique. Frente a las búsquedas que los danzantes hacen sobre los diseños de sus trajes se encuentran preguntas alrededor de qué es lo vendría mejor para una danza azteca en Colombia. Frente a esto, hay diversidad de criterios pues hay quienes piensan que es mejor mantener la cercanía a los trajes mexicanos, pero otros piensan que es mejor un sentido de lo andino y propio, en este caso no hay aún unanimidad en los trajes

³³ Tomado de Diario de campo de Octubre de 2009



Figura 3-12

Trajes de bailarinas mujeres.
Fotografía de Javier López en Agosto de 2011

El concepto sobre traje en México es diferente, ya que éstos son diseñados en su mayoría de acuerdo al calendario azteca y *Tonalamatl*³⁴. Entre los diseños más frecuentados están los de Jaguar, Águila y Venado aunque son utilizados símbolos alrededor del pedernal, la casa, la caña entre otros. Un danzante mexicana que durante un tiempo acompañó la danza me habló un poco sobre algunos elementos de su vestuario.

Para colocarme mi traje pasaron casi ocho años después de que empecé a bailar, pues tuve una búsqueda en lo que quería yo llevar. Era como sentirme verdaderamente identificado con lo que llevaba puesto, para eso tuve que aprender sobre el calendario azteca y la manera de interpretarlo. Esa fue la primera forma de descubrir cosas que me hacen ser lo que soy y en mi caso el traje lleva significados que van conmigo, con mi vida. En mi caso, por ejemplo, llevo un traje muy oscuro pues mis regentes son del poniente y efectivamente mi vida ha estado acompañada de la renovación, sentimiento con la que me siento muy cercano (Entrevista a Mazatl realizada en Marzo 19 de 2010).

Por ejemplo, el traje para las *cihuatl* (mujeres) *quimitl* es un vestido entero a la medida de la pantorrilla con una abertura frontal en las piernas con el fin de facilitar los

³⁴ *Tonamatl* es un calendario adivinatorio el cual era leído desde el momento del nacimiento. De acuerdo a esto eran colocados los nombres. Esto ha permitido identificar algunos elementos para algunos trajes de la danza en el círculo

movimientos. Estos llevan bordados de flores, mariposas, tortugas, sellos aztecas, entre otros diseños propuestos por ellas mismas o por quien los diseña. El traje para los *tlacatl* (hombres) se utiliza en la parte inferior del cuerpo llamado *maxtlatl*. Consiste en una banda ancha y larga, utilizada entre las piernas, originalmente hasta los tobillos. En la danza, generalmente se utiliza una banda corta sujeta a la cintura, que llevan en algunos casos bordados y pequeños accesorios. Entre los elementos importantes a resaltar para la descripción de trajes y vestuarios parecen corresponder a las concepciones sobre el cuerpo que tenían los aztecas. López en el texto cuerpo e ideología del Cuerpo Nahuatl hace un acercamiento al respecto

En una sociedad en donde el pensamiento mítico aparece, existe la tendencia de establecer los distintos órdenes y de homologar distintos procesos naturales como sociales. En este esfuerzo de intentar dar explicación a diferentes significados pueden quedar organizados un color dado, un animal, una herramienta, una parte del cuerpo hasta formar un sistema con total significado.” (Lopez 2008, p. 167)

López, en su investigación sobre las concepciones de cuerpo entre los aztecas, identificó lo que denominaría centros y entidades anímicas³⁵ ubicados en el total de la cabeza, los órganos internos, entre otros lugares de menor importancia. Por lo tanto, algunos elementos utilizados en el vestuario, como los diferentes amarres en el tronco, los tobillos, las rodillas y la cabeza se encuentran asociados a elementos de protección del *tonalli*³⁶ así como la exaltación de la importancia de esta energía y fuerza vital, en este caso, la del danzante. Veamos a continuación algunos de estos elementos

3.3.9 La faja (llpikatl).

En lengua nahual *-il* significa memoria y *pikatl* amarrado ceñido. Así el significado de este instrumento es “*amarrado a la memoria*”. Consiste en un tejido de color rojo envuelto dos veces alrededor de la cintura con la cual se sostiene el traje y la cintura tanto de hombres como de mujeres. Mide entre 15 y 20 cms de ancho. Es utilizado por los danzantes como un elemento del traje que apoya el centro del tronco, ya que es concebido como protector del centro del cuerpo y marca la división del mismo entre el punto de arriba y de abajo.

³⁵ Entre las entidades y centros anímicos puede definirse como la parte del organismo humano en donde existe una concentración alta de fuerza y sustancias vitales que generan los impulsos básicos de los procesos que dan vida y movimiento al organismo López 2008; 197

³⁶ El tonalli que atribuida a la fuerza que da al ser humano valor, vigor, calor, aliento y crecimiento, es asociado a la circulación de la sangre y al equilibrio del cuerpo (López Austin 2008: 225)



Figura 3-13
Danzante con Faja.

Fotografía de Adriana Vergara en Julio de 2012

Quando comencé a bailar no tenía mayor cuidado con el tema del traje y menos con el de la faja. Lo consideraba como algo suntuario, pero desde el momento que empecé a utilizar la faja sentí como el cuerpo agradece estar amarrado y firme cuando haces movimientos relacionados con danza azteca, pues da conciencia de estar centrado, fijo en la tierra, además de proteger los órganos internos. Comprendí, entonces, que ninguno de estos elementos están ahí porque sean piezas bonitas, exóticas sino porque tiene su razón de ser y de estar (Entrevista a Alonso Parra hecha en Noviembre 2010).

3.3.10 El copilli.

Copilli en lengua náhuatl está compuesto por los prefijos *cua* “cabeza” y *pilli* “corona”. Así, este instrumento significa “*Corona para la cabeza*”, su nombre es atribuido al tocado de plumas que algunos danzantes llevan, pues no es una herramienta que se utilice por todos los integrantes del grupo.



Figura 3-14

Danzante con Copilli
Fotografía de Oscar Parada en Marzo de 2010

El copilli es elaborado con plumas de aves solares, obtenidas a través de la comercialización y el intercambio alrededor de estos instrumentos. Al respecto, dentro del círculo Tepeyolothli se manifiestan reservas sobre el uso de las plumas, razón por la cual no todos los danzantes en Tepeyolothli usan este tocado.

Entre las plumas más utilizadas son las de pavos como el Faisán, aves cazadoras como el águila. En otras ocasiones son utilizadas aves de selva como loros y guacamayos. Las dimensiones de este tocado cambian entre un danzante y otro, así como los colores y los diseños. Su uso tiene el fin de proporcionar mayor extensión y vistosidad al danzante y a la danza. En una de las entrevistas, Giovanni Hernández Egresado de Lingüística hizo una reflexión sobre este instrumento relacionando las plumas del copilli y la danza *Huacholo* (Pavo)

Esta danza reconstruye la manera cómo el ave abre sus plumas hacia arriba. Así mismo, en la manera en que la flor del danzante se abre a través del despliegue de los brazos y la cabeza, dirigiéndose hacia arriba. Este acto tanto del animal y del danzante es un acto de entrega, pues es el alimento y la energía que muchos animales nos proporcionan para la continuidad de la vida. (Entrevista a Giovanni Hernández, realizada en junio 22 de 2010).

3.3.11 El ixcuamecatl.



Figura 3-15
Danzante con Ixcuamecatl

Fotografía por Dioscoridez Pérez en marzo de 2010

En lengua nahualt, *ix* significa *ojo* o *rostro* se acerca a un significado relacionado con la conciencia que anida en la cabeza, *cua* es la cabeza y *mecatl* es la parte superior o más alta de la cabeza. Por lo tanto, el significado de este instrumento sería “*rostro superior de la cabeza*” o “*consciencia de la cabeza*”. Es considerado entre los danzantes como el *tejido del ojo*.

Este instrumento es el encargado de mantener la concentración y la atención del danzante en todos los elementos y momentos de la danza. Es un tejido amarrado a la cabeza, de color rojo, que debe ser elaborado preferiblemente por cada quien. El *Ixcualmecatl*, particularmente, es uno de los objetos más utilizados y, por lo general, es de primeros elementos que se adquiere, pues cuando se está danzando indistintamente del significado atribuido, éste sirve para tener despejado el rostro.

Entre las herramientas del vestuario indispensables para danzar se encuentra el Ixcuamecatl porque con él me siento muy claro en lo que estoy haciendo con la danza. Cuando no lo tengo que es algo que no pasa muy a menudo, siento que algo me hace falta y que no estoy haciendo las cosas bien, de repente me asaltan pensamientos como que falta de memoria o de atención por no traer los elementos para danzar, me hace

reflexionar sobre el orden, pienso a este instrumento como algo relacionado con la inteligencia y la disciplina.” (Entrevista a Julián Ramírez realizada en Octubre 9 2009).

3.4 La Raíz y la Flor

Para comprender la sucesión de movimientos y significados que conforman la práctica de danza azteca en la actualidad, se hace un acercamiento bibliográfico a fuentes secundarias que brindarán aportes a la observación y descripción de esta práctica, desde los elementos de la literatura náhuatl, la cosmogonía y cultura azteca. Esto facilitó un acercamiento más comprensivo sobre la práctica en Bogotá y, enriqueció el trabajo investigativo.

Así, las acciones del cuerpo en la danza como giros, posiciones, expresiones animales, vegetales, elementales o de entidades conforman la práctica, puesto que las producciones realizadas a través del movimiento del danzante se efectúan por medio de los movimientos hacia arriba o hacia abajo correspondientes a cielo y tierra, referenciados en danzas como *Tonatiu* sol, *Centeotl* maíz, *Tlaloc* agua, *tonatzin* tierra o en disposiciones del cuerpo en relación a su ubicación espacial oriente occidente norte y sur referenciados en danzas a los regentes de cada dirección.

Estos movimientos dados a cada danza son referenciados en palabras asociadas al movimiento llamadas flores *in xochitl in tlaholli* flores y raíces, siendo éstas las que conforman los pasos que se evidencian en movimientos de formas fijas y variables propias de cada danza. De esta manera se encuentran raíces y flores asociadas a la danza del viento *ehecatl*, a la danza del fuego *huhueteotl*, a la danza de la serpiente emplumada *quetzalcóatl*, a la danza del eclipse *icualotl* a la danza del venado *mazatl* entre muchas otras.

En cuanto a las relaciones que se tienen sobre las formas de organización espacial de la danza, se tienen en cuenta las prácticas con las que siempre se ha enseñado y los saberes discursivos que se encuentran implícitos en este ejercicio. De esta manera, se inicia la aproximación conceptual de algunos movimientos del cuerpo dentro de la danza.

Raíces y flores, son las expresiones bajo las cuales se denominan los movimientos del cuerpo en la danza, motivo por el que uno de mis intereses en la consulta bibliográfica fue identificar el significado de estos términos en lengua Nahuatl³⁷. En primer lugar, al desarrollar la investigación sobre la palabra *raíz* que en lengua nahuatl es *“tla nelhualt”*, se logró identificar que deriva de *“nelhuayotl”*, cimiento, fundamento, así como de la palabra *Neltiliztli*, que significa raíz, lo comprendido como verdadero. Por lo tanto, la etimología denota la idea de fijación sólida o enraizamiento. En relación con esto, se podría decir que la idea de raíz entre los nahuatls coincidía con la cualidad de estar firme y bien cimentado. En este sentido, orientar la palabra *Neltiliztli* “Raíz”, y aplicarla a las acciones del ser humano sobre la tierra, permite un hallazgo sobre la comprensión y

³⁷ Miguel León Portilla Ver “Cuicalt y Tlahtolli, las formas de expresión en Nahuatl” en <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn16/245.pdf>

significación que puede hacerse sobre el mundo, lo humano y lo divino, además de ampliar el concepto de una denominación de los movimientos corporales y rítmicos fundamentales de esta danza.

En cuanto al significado de la palabra flor, se encuentra el término *Xochitl* que también es atribuido a la poesía o al canto³⁸. Este término se encontró vinculado a las reconocidas guerras floridas de los aztecas, siendo la flor la ofrenda a la vida y a los guerreros. Dentro de las investigaciones sobre la ideología y el pensamiento Nahuatl, el texto representación el pensamiento nahual Segala dice

Al Aclarar el sentido de la existencia del pensamiento filosófico e ideológico náhuatl, no debe ignorarse el carácter transitorio y de fugacidad inherente a todo cuanto existe, por lo tanto encontrar raíz y fundamento orienta el pensamiento religioso, filosófico y político del mundo náhuatl (Segala 1990, p. 191).

Lo anterior genera respuestas sobre la posibilidad de estéticas y éticas de existencia mediante la formación, la producción y el saber manifestadas a través de la raíz y la flor. En observaciones y descripciones sobre la danza, la raíz es la secuencia de pasos permanentes que constituyen una danza, así como la flor es la serie de movimientos variables, es decir, que una danza está constituida por una raíz que acompaña muchas flores. Durante el tiempo de observación encontré que existen danzas que pueden tener más de una raíz o base, como por ejemplo la danza *eclipse* que la constituyen dos bases las cuales se encuentran para dar paso a una única flor.

Entonces, el conocimiento de la danza a partir del análisis de algunos elementos de la lengua que la conforman, permite un acercamiento a las formas de comprensión y significación que puede atribuírsele, además de sugerir otras maneras de aprendizaje en relación al concepto que se le da a un paso, secuencia o movimiento. “La danza se convertiría en un diálogo entre la raíz, la flor y el canto, permitiendo la invocación, el recuerdo de la humanidad en la tierra y un camino para encontrar la divinidad, el entendimiento y así mismo la felicidad”. (Segala 1990 p 45).

3.4.1 “Ollin” El movimiento de la danza.

Para acercarse a comprender el significado del *Ollin* movimiento, en este apartado trataré de definir la subjetividad que construyen los danzantes a través de la relación con el movimiento de su cuerpo. Para esto tomaré como ejemplo algunos movimientos que se realizan en la danza azteca. Esta experiencia resulta esclarecedora a propósito del tema del cuerpo en movimiento y subjetividad tomándolo desde dos referentes: el primero que involucra al cuerpo del danzante en una acción física y representativa y el segundo, que involucra el cuerpo del danzante en la comprensión y experiencia del movimiento.

Cuando se hace una mirada reflexiva y externa de la danza se evidencian claramente que ésta obedece a ejercicios de las extremidades inferiores y superiores, en donde los puntos inferiores las piernas y los pies son una parte fundamental con las que se

³⁸ Véase literatura Náhuatl; fuentes y representaciones Amos Segala 1990

manifiestan las fuerzas y las diferentes acciones humanas, animales y naturales. De otro lado, las extremidades superiores la espalda, brazos y cabeza elaboran el sostenimiento y el equilibrio en relación con lo celeste.

Los movimientos más importantes en la danza azteca, lo realizan las piernas, los brazos y la cabeza. El danzante aquí se convierte en el constructor de un animal, de un elemental o de una acción humana. Lo anterior indica diversos movimientos de cuerpo en acción como flechar, sembrar, orar, tejer; movimientos con la cabeza o brazos en expresión de los cachos de un venado, de un ave, el manejo simultáneo de varias extremidades para interpretar un mono, giros de 360 y 180 grados en manifestación de movimiento de la tierra en giro perpendicular, la salida y ocultamiento del sol, movimientos en ejes verticales como el ciclo del agua lluvia, marchas y reacciones para elaborar guerreros entre otros. La combinación de estos movimientos entre la parte superior e inferior del cuerpo durante la danza ofrecida indicará la cantidad de raíces y flores, el ritmo, la velocidad que dan la caracterización propia de la danza. Generalmente esos movimientos tienen secuencias de dos a cuatro ritmos y en otros casos se presentan transformaciones de dos, tres cinco y otros ritmos más complejos hasta trece. Aquí diré que los movimientos ejecutados por hombres y mujeres son los mismos así que no existe una diferencia de género al danzar³⁹.

Para comprender este marco de relaciones, es necesario situarse en una perspectiva que este más allá de la acción o actuación de un personaje o de la ejecución de una secuencia. Lo que habría que explicarse es por qué estos movimientos no están limitados a un único modo de comprensión de ellos. De otro modo, el interés surge cuando estos movimientos se relacionan con otros modos de creación desde la experiencia misma del danzante, porque allí hay unas relaciones de transformación del cuerpo a unos estados, que generan conciencia, creación y reelaboración de otros modos de ser y de estar en un tiempo y en un espacio.

En esta práctica ofrecer una danza, alude a seleccionar una interpretación de algo o alguien a través de movimientos que los demás deben seguir, tanto en su ritmo como en su forma. Sin embargo, ofrecer una danza no solo obedece a una serie de secuencias, memorias corporales y relaciones en cadena que producen un espectáculo. El movimiento del danzante también produce relaciones variables consigo mismo con los animales, con las formas o entidades que construye. Así, la danza se transforma y se convierte en un movimiento visual y a su vez, el danzante se convierte en un transmisor, que depende primordialmente del cuerpo, haciendo alusión al nombre de una danza ofrecida. En efecto el reto de danzar y recrear diferentes elementos, depende de la apropiación y coexistencia que se tenga con cada uno de los movimientos y con el propio cuerpo como en la apropiación y estilo de cada quien, pero lo que considero importante son las variables, las subjetividades del danzante que causan un nuevo ser que para el caso podría reconocerse como un hombre o mujer en posición de movimiento.

Cuando uno está aprendiendo y empezando a coger el paso de las flores, se debe empezar a reconocer el propio cuerpo y hacer conciencia de él. Ésta tal vez

³⁹ Diario de campo de marzo 19 de 2010

sea la única manera en que se puede interiorizar un movimiento, claro. Es clave seguir y tratar de imitar los movimientos y los pasos de otro que ya los tenga más claros, pero lo más importante para empezar, no es tratar de tener una danza muy estilizada y visualmente perfecta, sino una comprensión de lo que se está haciendo; por ejemplo, que si estás danzando un venado, pues lo que más sirve para aprender y hacer bien la dancita es que intentes entender cada movimiento como si fueses ese animal". (Gisel Bulboa).

La experiencia anterior del danzante venado manifiesta una serie de experiencias que están dadas en las relaciones con el espacio, con los otros danzantes y consigo misma. En este sentido el movimiento creado en la danza no es aislado y genera múltiples relaciones con el cuerpo, a través del otro al cual intenta interiorizar y exteriorizar. De esta manera, produce conocimientos de sí a través de la acción de danzar y comprender cada movimiento al interactuar con el espacio de danza a través de ese venado tanto en ritmos como en tiempos y formas. De esta manera, el cuerpo del danzante venado es consciente de sí mismo, de la relación con el espacio donde está y a su vez, es apertura, umbral y devenir. Guattari propone una particular manera de comprender como se producen los devenires animal humano. Estos dan cuenta de un proceso en el que las relaciones objetivas de ser humano también se efectúan en algunas relaciones subjetivas del ser humano con los animales (Guattari 2006, p. 242).

3.4.2 Reflexiones con el movimiento del cuerpo

En ejercicios de observación de la danza dentro y fuera de ella, percibí que transformar el cuerpo en un danzante está relacionado y de cierta manera con dejarse llevar por el movimiento. Así, se la facilita la agilidad y habilidad en el movimiento. En este fluir, también pude comprender que cada quien domina su movimiento le da su propia profundidad, fuerza y equilibrio a nivel externo y seguramente su propia comprensión y devenir. Entonces, la danza de cada quien es única lo que no significa que sea individual o aislada.

Describir los movimientos de la danza en este aparte obedece a dos maneras de hacer este acercamiento: el primero, a las formas físicas y generales de los movimientos que se realizan en las prácticas y el segundo, a las interpretaciones y transformaciones que los danzantes pueden dar a estos movimientos, toda vez que se encuentren en un espacio de relación y comprensión. Entre los movimientos realizados, las clasificaciones fueron hechas por mí, pues en esta danza no hay establecido un orden o clasificación. Entre estos movimientos identifiqué: los guerreros, los elementales, los animales, las herramientas y las ofrendas, los de apertura y cierre como lo expliqué al inicio del capítulo y los de permiso. Describo la danza del permiso porque es la que se ofrece al inicio y la final de la práctica y se realiza en el intervalo de cada danza. Los danzantes la reconocen así porque ésta debe realizarse antes de cada danza que se quiera ofrecer.

Entonces un danzante deberá hacer una danza de permiso muy corta aproximadamente de dos minutos y enseguida pedir su danza que puede durar entre diez a quince minutos. El significado que me genera esta danza está muy relacionado con una expresión que circula entre los integrantes que reza: "*se danza para caminar el misterio*". Esto está relacionado con el principio de caminar para hacer, para caminar la vida y la muerte y a su vez, para estar consciente del todo lo que incluye el sí mismo y todo lo que

rodea la vida; los progenitores, las relaciones con el mundo humano y no humano en donde estén, adentro, arriba, abajo o al alrededor. Una descripción de un movimiento o de una danza no es una tarea fácil, ya que implica escribir algo que está hecho para hacer con el movimiento del cuerpo. Sin embargo, éste es un intento de descripción:

Danza del Permiso⁴⁰

- 1) Se inicia con el pie izquierdo caminando en pequeños saltos en ritmo hacia al frente en dirección al fuego y luego devolverse en sí mismo el mismo ritmo, para realizar el mismo movimiento iniciando con el otro pie.
- 2) Continúa un tercer acercamiento al fuego, manteniendo el ritmo, de la misma manera pero, esta vez, cuando se acerca al fuego se da un giro sobre sí mismo a la izquierda, que enseguida se repetirá a la derecha.
- 3) El cuarto Movimiento es seguido de un movimiento del pie quien realiza una forma de cruz con el pie derecho seguido de la extensión del brazo izquierdo hacia al frente en un movimiento vertical de abajo hacia arriba, se repite este mismo movimiento con las extremidades opuestas.
- 4) Se finaliza con saltos alternados entre los pies, una vuelta sobre sí mismo que termina con la pierna izquierda hincada contra la tierra y el *ayacachtli* en dirección al fuego y al *huhuettl*.

A continuación comentaré el papel que tuvo la guerra, las ofensas, los animales, los elementales sobre las sociedad azteca y los significados que estos elementos adquieren en la danza realizada en Bogotá.

Analizar la danza azteca realizada en Bogotá por grupos de origen urbano, sitúa esta danza en tiempo y espacios muy distintos, tanto en sus efectos sociales, culturales y políticos. Esta danza en su contexto de origen estuvo relacionada con una sociedad con prácticas religiosas y de guerras muy particulares. Estas particularidades en el contexto de los practicantes en Bogotá es redefinida y adaptada al contexto de prácticas sociales y de vida de sus integrantes las cuales no están asociadas a las ofrendas de guerra como lo fueron en la sociedad azteca. Así, efectuar movimientos de entidades guerreras como Huitziloposhtli o Xipetotec entre los danzantes en Bogotá reconocidos en el panteón azteca como señores guerreros a quien se les ofrendaba para recibir favores y efectuar agradecimiento, no quiere decir que en el contexto de esta danza se propongan este mismo tipo de dinámicas o principios dentro o fuera del grupo. El realizar movimientos en guerrero entre los danzantes implica el estar presente, el ser ágil, fuerte y atento en el ejercicio de la danza y en sus relaciones diarias con el trabajo, la familia y consciente de todas las relaciones de vida como se manifiesta en los relatos y retos de vida.

De la misma manera, ocurre con los movimientos que involucran ofrendas relacionadas con la comunión del cuerpo, con el tambor, con la sonaja, con el ritmo, con la respiración, por el tiempo que se le presta. La danza del venado, del magüey, del guerrero, son hacer-siendo, devenires (como lo expresa Guattari). Pienso que aquí lo importante no se es el objeto de la técnica o del paradigma frente a la concepción

⁴⁰ Del diario de campo en Marzo 19 de 2010

occidental de lo azteca, como tampoco hay una separación entre el trabajo de la mente y el trabajo del cuerpo. Ésta es una danza que unifica que no fragmenta. Quienes ofrecen una danza, la piden e invitan a participar, siguen principalmente un lazo fraterno y una intención. Tal vez en la “dancita” como se le dice-y-hace con afecto, se manifiesta en un movimiento con propósito. La dancita es un trabajo -ofrenda en el que se pide, se convive y se agradece.

Los movimientos en guerrero: éstos se reconocen por manejar una serie de pasos a manera de marcha, atención y manejo de herramientas de lucha como son los escudos, las flechas, las marchas y las formas de atención.



Figura 3-16 Movimientos danzas guerreras; expresadas en escudos, flechas y marchas. Elaborado por Damián Puerta.

Los movimientos de animales: Se realizan en secuencias de posiciones inclinadas y erguidas según sean éstos terrestres o aéreos. Sus posiciones a través de saltos, extensiones con piernas y brazos, posiciones con las manos, movimientos particulares con los pies, manifiestan las características y comportamientos de reptiles, felinos, primates o voladores.

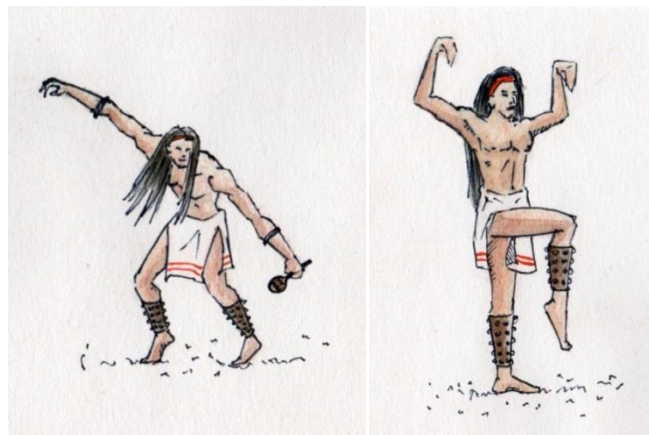


Figura 3-17

Movimientos de danzas de animales; expresan alas, picos y venados.
Elaborado por Damián Puerta

Los movimientos de elementales: están relacionados con la función del elemento sea este caliente, fresco, celeste o terrestre. Las secuencias de estos movimientos son muy diversas, sin embargo, las formas en los giros y vueltas en 180° y 360° son diferentes tanto en su velocidad como en el ritmo y la posición del cuerpo.



Figura 3-18

Movimientos de danzas a elementales; viento, agua, tierra y fuego.
Elaborado por Damián Puerta

Los movimientos de ofrenda: son afines a las expresiones de acción humana sobre el mundo. Las inclinaciones de las manos sobre la tierra, las elevaciones de las manos hacia el cielo, las pisadas repetidas sobre la tierra y tejidos con pies, las elevaciones del tronco y pecho, las elevaciones del corazón al cielo, las siembras, el caminante, constituyen pasos esenciales de la acción humana.

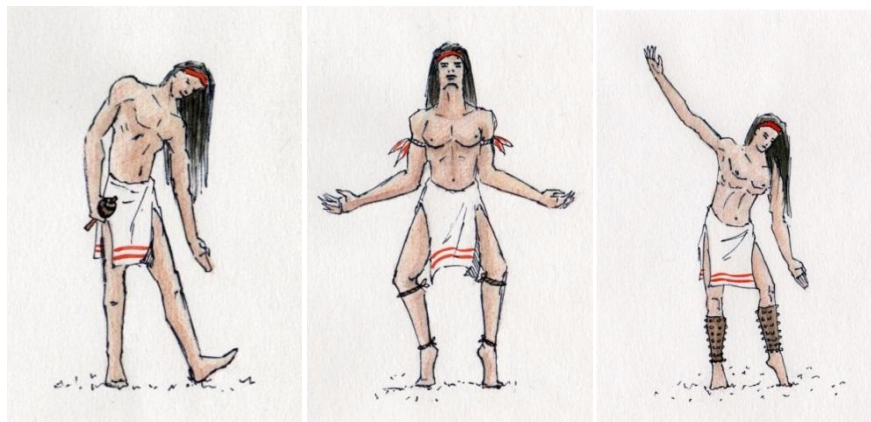


Figura 3-19

Dibujos de movimientos correspondientes a la siembra y al alimento
Entre ellos el maíz y el tejido. Elaborado por Damián Puerta.

Movimientos Básicos: éstos son afines a todas las danzas y están relacionados con las formas del equilibrio sean estos en saltos, giros e inclinaciones. También se encuentran los que se relacionan con la fuerza y sostenimientos exigentes con las piernas, los que se asocian a movimientos y golpes de compas de dos cuatro tres y cinco.



Figura 3-20

Movimientos transversales a todas las danzas;
Saltos, giros y formas de equilibrio. Elaborados por Damián Puerta

3.4.3 Las Danzas

Las danzas ofrecidas por el grupo son diversas, pues se pueden encontrar algunas de origen centroamericano, como de origen norteamericano. Lo anterior se debe a que, desde el inicio de la práctica, este aprendizaje estuvo ligado a la movilidad de viajeros que han recibido danzas de diferentes procedencias, como las realizadas en grupos del Zócalo en México, como las danzas del sur de California y en los últimos años se han recibido danzas de Guatemala, como la danza *chicahuameztli* (danza de la luna) y danzas de origen Lakota como la del sol, que son realizadas anualmente. Esto evidencia que la movilidad de la danza se produce a manera de intercambio y que no es una práctica que pueda observarse de manera estática.

Mario Mejía, en una entrevista realizada en Octubre de 2009, manifiesta que los diferentes grupos existentes de danza azteca en la actualidad, sea en la ciudad, estado o país, suelen ser muy diferentes unos de otros, pues entre ellos existen diferencias de clase social, procedencia e incluso formas de bailar, esto indica que el círculo de danza al que se pertenece es la familia o el *Teocalli*⁴¹, además las formas y movimientos que cada círculo sigue con respecto al manejo de la danza es particular e interno. De este modo las danzas que son realizadas en Bogotá aunque tengan movimientos y manejos muy similares a otras, tendrá sus distintivos. El grupo Tepeyolothli actualmente tiene conocimiento de aproximadamente 35 o 40 danzas que posiblemente sigan ampliándose, entre las danzas que son ofrecidas se encuentran las siguientes

⁴¹ Teocalli es la casa y el hogar también es atribuida la forma en cómo se denomina una familia.

Danzas Ofrecidas en el círculo de danza azteca Tepeyolothli en Bogotá	
Sol	Tonatiu
Tierra	Tonatzinlalli
Agua	Tlaloc
Aire	Ehecatetl
Fuego	Huehuetetl
Venado I y II	Mazatl
Mono	Ozomatli
Águila Blanca	Ixta Cuauhtli
Pavo	Uacholo
Conejo	Tochtli
Paloma	Uilotl
Caballo Celeste	Ilhuikuayotl
Guerrero Rojo	Apache o Tezcatlipoca Ayayauqui
Guerrero	Yautecatli
Señor que cambia de piel	Xipetotec
Serpiente Emplumada o preciosa	Quetzalcoatli
espejo humeante	Tezcatlipoca
Chichimeca	Chichimeca
Colibrí izquierdo o espina	Huitzilopochtli
Eclipse	Yautecatli
Tejido	Mayahuetl
Escudo	Ximalli
Oración	Listli
Maíz	Centeotl
Ayoyotes	Ayoyotes
Yerba Torcida	Malinalli
Faldas de serpiente	Cihuacoatl
Queretaro	Queretaro
Antigua	Antigua
Flor	Xochitl
Cazador	Yolcamini
Luna	Meztli

Tabla 3-1

Danzas Ofrecidas por el grupo Tepeyolothli

Como lo hemos observado, la producción en el tiempo espacio en el que se realiza la práctica es un lugar donde intervienen múltiples relaciones. Desde mi posición de observación y análisis de los diferentes momentos, herramientas y personas que intervienen en la práctica, fue posible visibilizar el orden y el significado construido y compartido entre los asistentes a este espacio. En este lugar todo hace parte de un experiencia del cuerpo; entonces los órdenes iniciales en espiral, el círculo, las herramientas como el fuego y los vegetales, el tambor y los ayacachtlis, los ayoyotes, los tocados, los compromisos y funciones adquiridas por cada danzante entre otros movimientos del cuerpo al interior de la práctica, cumplen una intención y construyen un sentido que da coherencia a la práctica.

La danza azteca es claramente una tecnología del yo, pues permite la elaboración de un universo posible cargado de significado que emerge y aporta una forma de construcción de subjetividad para el danzante. Así las producciones en la danza azteca no solo reflexionan sobre un saber, sino también sobre el hacer de las formas de apropiación y reconstrucción de los elementos vegetales, animales y humanos. Es el devenir que propicia un movimiento permanente que configura una explicación siempre en transformación sobre sí mismo y sobre el mundo, es decir, problematiza continuamente las elaboraciones y las construcciones dominantes del cuerpo y de la danza.

Pienso en la danza azteca como un cuerpo en movimiento que descoloniza discursos y que, en el caso de Latinoamérica, instaura un cuerpo de resistencia, pues el practicar una danza de origen indígena es para muchos de sus danzantes una forma de aprendizaje y de consciencia de elementos de tradición que pone en circulación y tensión elementos hegemónicos-occidentales y elementos amerindios. Mi aproximación al grupo de danza azteca como investigadora situada no solo me permitió ver diseños, movimientos, escuchar cantos y palabras sino también rastrear las huellas de los danzantes en la danza para entender estas prácticas como nuevas formas de producción y construcción de cuerpos en movimiento.

4. Conclusiones

Las prácticas de la danza azteca en los contextos sociales actuales en Bogotá, evidencian que éstas han tomado nuevas referencias a partir de las construcciones que los danzantes hacen de esta herramienta. Analizar cuerpos en movimientos a partir de este trabajo fue posible a través de la relación y aportes que hace esta danza a las experiencias de vida de sus integrantes. De esta manera, las referencias de cuerpo en movimientos a través de las experiencias de la danza están más cercanas a las producciones subjetivas que a las formulaciones establecidas sobre estas prácticas en los planteamientos sociales dominantes.

El resurgimiento de manifestaciones relacionadas con el conocimiento de origen indígena, durante los últimos años en contextos urbanos es visible. Esto lo demuestra la permanencia del círculo de danza azteca Tepeyolthi, constituido por sujetos no indígenas que construyen sus experiencias y formas de vida a través de estas prácticas. Visto a través de los resultados, la danza no sólo es un ejercicio del cuerpo, una herramienta lúdica o una consecuencia atribuida a las imágenes exóticas o románticas de lo indígena. Es, al contrario, una herramienta ético estética que se transforma y aporta respuestas a intereses y búsquedas humanas en la ciudad de Bogotá.

Así, las prácticas de la danza azteca, hacen parte de las múltiples experiencias que emergen en los diferentes espacios de la universidad nacional, como una de las producciones generadas a partir de las búsquedas de estudiantes y nuevas comunidades urbanas relacionadas a sus dinámicas cotidianas y extracurriculares. En esa medida, esta práctica que se extienden paulatinamente a través de conocidos, amigos, familia y otros interesados, ha propiciado la incorporación de estudiantes, egresados, profesores, actores, artistas, artesanos, músicos, activistas que transforman la percepción de lo artístico y de lo indígena en nuevos elementos de apropiación aprendizaje y producción en la ciudad.

La permanencia de danzantes durante más de una década en los espacios de la universidad nacional, y posteriormente la incorporación progresiva de otras prácticas de origen indígena mesoamericano y norte americano en diferentes sectores de la ciudad y sus alrededores, evidencia que los aportes de esta danza son herramientas que involucran otros intereses que son adaptados y captados positivamente. Esto permite reelaboraciones de los discursos establecidos sobre lo indígena en la ciudad y en la actualidad.

En este orden, las prácticas de la danza azteca realizada en Bogotá, pueden definirse como tecnologías, extensiones, herramientas en el presente, para reconocer otras dinámicas sobre el principio de la existencia. Entonces la danza se convierte en un elemento importante que permanece en circulación de los cuerpos en movimiento a través de mecanismos de resistencia. Los resultados hablan sobre el poder crear y generar nuevas nociones sobre los principios éticos de aprender, trabajar, ser espiritual y reconocerse a sí mismo así como de la posición que ocupamos en el universo

Las prácticas de danza azteca, pueden ser percibidas como contemporáneas y en diálogo constante con lo tradicional y en adaptación permanente con las dinámicas sociales; de esta manera, la danza es un espacio reflexivo, en constante transformación. Es legítima en tanto que la danza y los danzantes se definen, se forman y se construyen individual y socialmente.

A partir del trabajo de campo realizado en diferentes espacios de esta práctica, fue posible acercarse a las diferentes narraciones de los danzantes y experiencias que aportaron elementos para la identificación de los significados que tiene la danza para sus practicantes cumpliéndose el objetivo principal de la investigación. Así, el ejercicio metodológico permitió el acercamiento a la comprensión de los espacios de la danza, las formas de organización de los mismos, los significados con los que se encuentra construida, las relaciones que establecen y los elementos que integran la práctica.

Por lo anterior, fueron tomados en cuenta dos ejes fundamentales: el primero, constituyó un ejercicio de observación reflexiva con el que se buscó la descripción y formas de organización de los espacios y la identificación de herramientas y sus formas de utilización; el segundo: la recopilación de experiencias y narraciones con la que se indagó en los sujetos danzantes las formas, significados y las relaciones que se establecen con la danza en su cotidianidad. En este sentido, observé las relaciones que tiene la danza en tanto forma de conocer así como las maneras como estas prácticas construye reflexiones alrededor de experiencias y prácticas de vida.

Los danzantes.

Las reflexiones y narraciones de los danzantes son una muestra del tipo de formación que esta danza promueve en la actualidad. Aquí se encuentran las necesidades de las sociedades contemporáneas por generar otras estrategias de tipo social, pues al retomar la mirada sobre la naturaleza y las concepciones de vida y cuidado sobre sí mismo, han generado acercamientos que intentan nuevas comprensiones sobre las tecnologías naturales y su relación con prácticas humanas.

La incursión en las tradiciones indígenas por parte de estos grupos conformados por grupos relativamente formados en sociedades contemporáneas, ha generado propuestas de reconocimiento por las formas elementales de vivir: el alimento, el agua, lo animal y lo vegetal, son devenires que se expresan a través de movimiento de la danza, pero también son formas de relación con la vida misma. Esto se evidencia en las formas de dominio de las herramientas utilizadas por los danzantes en relación a la práctica con instrumentos como el fuego el agua, el cuero, las semillas la cerámica, la música y el movimiento del cuerpo, la ofrenda y a su vez, la proyección y conciencia que generan estos instrumentos en su cotidianidad.

En cuanto a la noción de cuerpo, se definió desde los sujetos danzantes un campo de experimentación en el que a través de las habilidades y comprensiones del movimiento y la disposición del cuerpo en un espacio, se hace posible generar experiencias de liberación, comunicación y resistencia frente a los modelos dominantes de sociedad occidental. Por consiguiente, ofrecer una danza se convierte en un campo de producción de propuestas de vida elaboradas por los danzantes desde el ejercicio del movimiento del cuerpo hasta su cotidianidad. Al estar inevitablemente sujeto socialmente, el danzante reconoce otros principios éticos de vida que propone el reconocimiento de otras construcciones sociales. En este sentido el cuerpo, es más que solo un generador de movimiento o experiencias de acercamiento estético, es un productor de subjetividades.

Reconocer la validez de las prácticas de la danza azteca como una manera de transformación y como formas de relaciones más éticas, contrasta con la noción de la danza azteca como algo meramente artístico o como una simple representación social de lo que es considerado antiguo arcaico o rencauchado. Estas prácticas se distinguen por su permanencia, su adaptación a los contextos históricos y sociales manifestándose en la actualidad como formas de resistencia en respuesta a búsquedas y necesidades sociales que trascienden fines técnicos y de profesionalización y se convierte en respuestas a intereses de formación ética- estética humana.

Anexo: Historias de vida de los danzantes del grupo Tepeyolothli

GLORIA TORRES

Mi nombre es Gloria Torres tengo 38 años, nací en Bogotá, vengo de una familia muy tradicional, mis papás son de Cundinamarca. De pequeña vivía en un casa muy grande con mis padres, con mi hermana y mi hermano que son mayores y mi abuela en Facatativá era muy feliz en esa casa, recuerdo que vivía con dos perros que fueron mis mejores amigos cuando viví allá. Después mis papas se mudaron de allí porque empezaron a tener conflictos con mi abuela y nos mudamos a Bogotá al barrio Bachué. Allí estudié y viví toda mi adolescencia. La verdad extraño mucho ese lugar y después de salir de allí ya nada fue igual, el apartamento donde nos pasamos era pequeño y ya no podía tener animales.

Desde muy pequeña sentí una proximidad muy grande con los animales, debí haber estudiado algo como veterinaria o algo así pero no fue de esa forma. Me incliné por las lenguas e ingrese a la nacional por filología. Vivo en Suba en una casa a la que le pago arriendo desde hace como 10 años, donde comparto desde hace mucho con animales que me llegan. No pienso que esto sea un trabajo sino un pequeño aporte que puedo hacer a la existencia de estos seres vivos.

Esto de preocuparme por la vida animal y demás nació al igual con mi incursión por un tiempo con la ideología Krisna, hace como 15 año, desde ese entonces soy vegetariana y después de viajar por un tiempo en España en búsqueda de un amor no correspondido. Me vinculé con movimientos de activismo en contra a la corridas de toros que hacen allá, podría decir que este fue el primer campo de experiencia con el tema y pues cuando llego a Colombia continúo con temas de activismo animal, también desde otras maneras. No pienso que lo haga por moda o por estoicismo. Lo hago porque me siento bien y porque me gusta. Claro, no solamente vivo entre los animales actualmente para ganarme la vida devengo mi salario como profesora de inglés a domicilio y ahora en algunas universidades no tengo mucho tiempo como para tener una relación ando sola hace ya como cuatro años y me siento muy bien así.

Me involucro con la danza y lo que ella implica porque a la Nacional llego José Arguelles en compañía de Gabriel Restrepo profesor de Sociología y con él llega el encantamiento del sueño o Tzolkin como se le conoce. Fue una época, en donde

confluyo todo esto. Mi interés por estos elementos fue porque vi muchos símbolos, colores, cuentas, pensamiento indígena y cosas que me llamaban la atención. El rinoceronte era el lugar para hablar del factor Maya, nosotros llegábamos allá, compartíamos en ese tiempo. Había alguien a quien le decíamos el profeta quien nos enseñaba e intercambiamos ideas sobre el tema en esto estuvimos involucrados muchos de los que empezamos con la danza. Independiente que esto haya sido un juego nos vimos muy influenciados por el encantamiento del sueño. Mi entrada a la danza pues fue desde el inicio, en mi caso fue fortuito porque pensé que era un práctica de tipo físico y así entré pensando eso, Mario nunca dijo nada de ritual, religión, ceremonia solo la enseñaba con una mexicana me disfruté muchos de los espacios lúdicos que ofrecía la U.N. En ese entonces aprendí a cantar y andaba en un grupo como cantante de puyas bullerengues y cumbias. De repente, me encontré danzando también azteca. En un inicio pensé que era solo otra actividad más, pero después de conocerla de cerca me di cuenta que esto trascendía mis expectativas de un práctica física o de una actividad de entretenimiento porque era un sitio que ofrecía otras cosas, otros elementos de aprendizaje que no solo era el de encontrarse con los amigos o de pasarla bien.

Ser danzante es un camino, es una forma de vida. Implica llevar ideas sentimientos pensamientos creencias fuera de la danza. Ser danzante implica ser consciente de la tierra, del sol, de los vientos de las direcciones, de que en los lugares habitan presencias, que soy parte del universo, que soy hermana de los seres vivos que no soy un ser aislado y que soy parte integral del todo. Esto enseña a ser mas humilde. La idea es respetar al otro sea humano animal o vegetal. Después de todo, esto en un tiempo nos vemos como si el otro danzante fuera un hermano desde ese entonces hasta ahora nos llamamos familia. Inicialmente pasamos tanto tiempo juntos que se llevo el momento de empezar a invitar a la familia de sangre, a los papas, a los tíos, para que empezaran a involucrase en lo que practicábamos. Realmente fue algo que cambió mucho la forma de ver y estar con nuestras relaciones.

La danza fue un soporte y es un soporte para muchos que llegan y para otros que se han ido, pues la danza da fuerza, es una práctica de fortaleza, y es mágica porque nosotros creemos en todo lo que hacemos. Por ejemplo, a la danza se lleva un propósito y por eso se danza. Esto, a diferencia de otras danzas que no tienen una dirección concreta o son semejantes a prácticas físicas o artísticas. Digamos que hay una intención en todo lo que implica danzar desde el momento en que llegas hasta que te vas.

Los danzantes, de alguna manera, somos seres marginales, lo hemos sido desde antes de llegar a la danza. Siento que hemos visto cambios en nuestras vidas en personas desde ser incluso anarcos o y de ser muy habitantes urbanos, de universidad pública, en un principio estudiantes, artesanos, eso nos representa como seres con necesidades, con miedos, con problemas familiares, sociales, políticos y hasta culturales; sin embargo, la danza permite encontrar un espacio de darse la posibilidad de aprender de la convivencia, del colectivo de relacionarse mejor con la gente con el otro, eso enriquece mucho.

Lo ecológico ha estado más presente ahora que cuando inició la danza aunque desde un inicio se logra abrir un mirada consiente y reflexiva sobre la vida y lo que nos rodea, con el tiempo las reflexiones sobre el cuidado de la tierra del agua, de replantear las lógicas del consumo, entre otras ha ido fundamentándose cada vez más sobre todo en los tiempos actuales cuando vivimos alertas de cómo la naturaleza nos habla. La danza aquí tiene la capacidad de replantear una revaloración a través de nuestros diálogos.

Este grupo o comunidad ha despertado una mirada a los requerimientos más vitales para vivir el alimento, el agua. Las relaciones son una forma de pronunciarse y de encontrar una búsqueda en común que está muy implícita en todo el grupo. En este sentido algunos pensamos que necesitamos no solamente bailar y cantar sino llevar muchas de estas conversaciones, diálogos y comprensiones a la vida diaria como, por ejemplo, hoy no como papas fritas, dulces, carnes. A medida que la danza ha pasado en el tiempo recibe gente cada vez más consciente. (neo espiritualismo)

El alimento es algo que me parece muy importante resaltarlo como una de nuestras prácticas, ser consciente que la relación con el alimento no es algo que me de el supermercado o la plaza y uno va al supermercado porque es más limpio, es claro, porque si no es por el sol o la lluvia no hay alimento, en este momento el alimento es tan clave entenderlo, porque es un cambio en relación con el todo, porque lo que uno se come es todo. Por ejemplo el acto de agradecer antes de ingerirlos es ser consciente cosas tan sencillas como estas también son enseñadas y que poco a poco estamos interiorizando.

Nosotros tenemos una práctica que se llama búsqueda de visión consiste en un ayuno por varios días, allí uno se da cuenta de lo importante de la comida para vivir, de lo necesario que es un sitio para descansar, una cama, un techo. Agradecer por lo que se tiene hay tanta gente que pasa dificultades, así que agradezco por lo que tengo, eso fue una de las cosas que más me acerco a estos espacios por ejemplo.

La importancia de mantener el orden ritual tal y como no lo han enseñado la danza Mario decía así como se transmite así se hace y no se cambia nada. Este espacio debe mantenerse y esto lo da la práctica misma, esto debe mantenerse a partir de la permanencia del orden que nos enseña, los cambios no son posibles en la danza en la medida que implicaría cambios estructurales y hasta del pensamiento. Cuando bailas con un propósito este propósito va hacia eso, el orden es estricto y eso permite que la danza se mantenga hasta hoy.

Ser bailarín es igual de importante a ser profesora o ser médico porque eso es algo al cual uno le entrega mucho de su tiempo de su vida y su energía vital por eso aunque no sea una profesional de la danza o sea una artista en la materia de baile me siento bailarín.

EMILSE CORTES

Mi nombre es Emilse Cortes tengo 39 años vivo con mi novio en un apartamento en La Candelaria que construimos con mi antiguo compañero en nuestra casa después de separarnos. Actualmente canto y bailo con diferentes grupos de música, también soy profesora de danza en la Academia de Artes Guerrero. Trabajo con ritmos afros, colombianos, antillanos y brasileños. Fui estudiante de filología clásica. No terminé por cuestiones de trabajo y hasta el momento no he sentido que lo haya hecho mal o esté arrepentida por eso, siempre me he ganado la vida con mi arte con mi cuerpo y mi voz. Las circunstancias me llevaron a no terminar la carrera que hacía. Me acuerdo que estaba en cuarto semestre tenía como 21 cuando me fui para Chile y después para Londres allí duré otro año. Cuando regresé no quise continuar con la filología y me

integré definitivamente a la danza y al canto. Para mí la danza y el arte en general son mi conexión y mis terapias más próximas las que le dan sentido a mi vida. Yo bailo desde que tengo conciencia. Desde pequeña tengo esto en las venas y eso lo agradezco desde herencia porque mi mamá siempre cantaba. Ella tenía un voz más linda, eso se lo agradezco profundamente, ese gusto que tengo frente al arte y aunque me presenté a la universidad a hacer filología e idiomas descubro que lo que a mí me mueve es el gusto por el arte.

La universidad me aportó mucho en este aspecto porque me acuerdo que salía de clases y después me iba a ensayar cerca del polideportivo con un grupo de chirimía. Allí digamos arranco mi trabajo en el aspecto de integrarme con grupos para cantar y aprender a tocar instrumentos, porque realmente estos espacios fueron los que más me motivaron durante el tiempo que estuve en la universidad.

No podría hablar de cómo ingrese a la azteca chichimeca sino de cómo ingrese a la danza en general porque la danza ha sido parte mi desde que soy muy pequeña. De niña siempre fui de las que siempre estaba en los bailes en las interpretaciones, la que estaba haciendo coreografías cada vez que tenía oportunidad. Tal vez en un inicio no hubo como ese conocimiento de que podía estudiar danza o canto pero la vida me llevó allá. Después de estar por varios años con danzas afrocaribes y de tomar algunos talleres en expresión corporal y teatro regreso a Colombia. Cuando me conecto con mis antiguos amigos de la universidad y me enteró que estaban danzando fue una gran alegría. La verdad hasta ese momento conocía la danza mexicana a través del espectáculo y en el escenario, pero jamás me imaginé estar involucrada en ella, en esta danza encontré una reflexión muy distinta frente a este saber y conocimiento porque no todas las danzas te involucran con una comprensión concreta de la vida y tampoco te enseñan sobre lo importante que es ocupar un lugar con conciencia

La danza es lo que a mí me ha dado para comer y vivir. Ingreso de manera profesional al mundo de la danza en la Universidad Nacional y después en Argentina y Londres con el teatro ahí había todavía un bloqueo porque no había entendido. Porque allí uno aprende una técnica que está asociada a la forma, pero al bailarín no se le enseña la interpretación, es decir, como siente la danza, como la transmite y como va ligada a la música como transmite con su cuerpo el sentir de la danza. Un bailarín puede tener muy clara la técnica pero si no transmite nada con su movimiento es vacío sin contenido. Para mí encontrar el sentido de transmisión, de hacerlo no solo como una forma y una técnica se demoró y lo encontré no sólo en la academia de la danza, sino en la vida misma y con la danza azteca, en el sentido en que cuando el espíritu, la intención se hacen presentes es cuando logro encajar todo en su lugar. Después de haber conocido una danza espectáculo y todo lo bello que eso representa y encontrarme con la danza azteca fue como un alumbramiento, un nuevo comienzo en el camino de la danza y de la música.

A pesar que la musicalidad que lleva la danza azteca es muy básica, resulta que lo básico termina siendo algo tan sencillo y complejo como el sonido del corazón y pues esa conexión colectiva también cobra un sentido más profundo, pues lo que allí se hace no se hace para mostrar a diferencia del escenario de la danza espectáculo sino lo que allí se hace cobra una mirada más interior y mas energética. Eso para mí fue lo más maravilloso pues mi cuerpo lograba una comunicación. El hecho de no ser bailarines o músicos profesionales, que no pensáramos en la forma y más en el sentido de la danza es más bello y más sublime y es algo de mucha ganancia. Esto es un trabajo de familia, que no solo era un compartir la danza sino compartir una palabra, una mirada, unos

alimentos, o de nuestras cosas más íntimas alegrías y dificultades. Pienso que eso hace que un trabajo colectivo sea más intenso y no solamente allí sino hacia afuera empezó a trascender en nuestros espacios más próximos, nuestra vidas con el rol que asumimos como hermanos y como familia.

Ahora, desde mi camino personal le doy a la danza un sentido espiritual, fue un resultado de toda esa vivencia, ahora yo cargo de sentido a la danza que practico en todas partes y agradezco cada día de poder tener la vitalidad de poderme mover cantar y bailar y poder ofrecer eso al espíritu a la tierra porque descubrí que la danza es una conexión muy poderosa. Agradezco a ese quehacer porque es mi vida y porque es mi trabajo, es un alimentar diario como comer como beber agua.

Bueno digamos que no puedo desligar la música de la danza van cogiditas de la mano, van cogiditas porque para mí la música es una danza. Cuando tomo un instrumento le estoy entregando con mi cuerpo todas las posibilidades. Cuando se coge un tambor o una sonaja es como si fuera una extensión de mi cuerpo como un brazo. En cuanto a las relaciones del movimiento de esta danza con algunos animales y elementos por ejemplo el jaguar o el venado, el maíz o el agua hay que reconocer que no solo fueron importantes para las danzas aztecas sino creo para todas las danzas de los indígenas en América. Entonces en la actualidad nuestros intereses no solo se remontan a la moda de la danza de los nuevos indígenas o a los aztecas colombianizados sino también a una serie de conexiones, de nuestros cuerpos, con la música y la danza de tradiciones que nos acercan al origen, a la raíz, al recuerdo, porque no y en ello tenemos un fundamento de acá, de lo propio.

INGRID PARADA

Mi nombre es Ingrid Yamile Parada Infante, tengo 39 años soy antropóloga de la Nacional y en este momento hago parte de una empresa de estudios socio-ambientales. Estoy coordinando y asegurando los estudios en el componente socio-ambiental y cultural y étnico en algunos casos, soy mamá de una niña de 18 años, soy madre soltera, vivo con mi hija y pues realmente ese desempeño laboral o profesional permite que pueda solucionar el día a día de la convivencia y pues de lo que necesita esta chiquita.

Por otro lado, soy danzante Mexica hace 13 años en los cuales he recorrido un camino que se refleja en lo familiar, en lo laboral, es un caminar que se refleja en lo cotidiano. En actualidad, estoy trabajando con mi hermano Oscar y otros compañeros de la danza en diferentes lugares de Cundinamarca como san Francisco y Sylvania, en actividades relacionadas con las formas que nosotros denominamos como las medicinas del pueblo centroamericano; entre ellas el temazcal, las búsquedas de visión y en ocasiones cuando vienen abuelos del norte, apoyamos en la parte de la organización de ceremonias de cuatro tabacos. Llevamos trabajando con esto hace ya como ochos años desde la primera que vino el tío Fredd Vazquez y no enseñó estas maneras tan bonitas de encuentro con el espíritu, al principio esto lo llevamos de una manera muy familiar y solo era para las personas más allegadas a Tepeyolothli pero de repente vimos como esto empezó a extenderse a otras personas y a otros espacios. Me he sentido muy bien estando vinculada con todo esto, porque siento que encontré un espacio donde no solo aprendo sino que también trabajo y a la vez me involucro con personas muy cercanas a

mí. Cada día nos vemos mas involucrados en esto hasta el punto en que ya no podemos desvincularnos de estos oficios y de nuestras vidas cotidianas.

Al principio vimos la danza en un video que nos envió Mario desde México, para mí era algo completamente desconocido y cuando Mario nos dijo que cuando llegara a Colombia nos la iba a enseñar yo quedé en shock. La verdad fue como enamorarse a primera vista. Después, empezamos a practicarla. Vemos que en la dancita pasan cosas y que hasta la actualidad cuando hay una mujer que prende un fuego, allí hay un trabajo de total seriedad y responsabilidad. Desde ese entonces hasta ahora mi compromiso con la danza ha sido muy fuerte, siempre la he apoyado desde que era una idea para unos amigos. Al principio la reacción no fue la más favorable la gente la veía rara y hasta chistosa, pero con el tiempo ha sido una práctica que se ha ganado su espacio en esta universidad y en otros lugares y eso lo considero muy importante, bueno por lo menos para quien hacemos parte de ella.

Mi primera impresión fue de felicidad pues era una acción de escena artística pero tenía demasiados elementos. No era solamente el aprender pasos o cogerle el sonido del tambor, entre otros, como la instrucción del fuego que no era encendido como una fogata cualquiera, sino que es un fuego con el que se pueden hacer precisiones dentro de la danza, ósea que no solo era una danza bonita o fuerte sino que es un trabajo espiritual. Esa fue la gran sorpresa que muchos nos llevamos cuando al principio de manera informal nos involucramos a aprender algunos pasos y cantos.

La sensación del primer canto que me aprendí que es *Tecue* (canto de la tierra), muy fuerte la sensación que experimenté física y espiritualmente. Fue como la vibración que se siente después de bailar. Intentar conectar el cuerpo y el espíritu, más lo que tu quieras pedir. Con ese movimiento y además que puedas elevar una petición, para mí fue una ¡magia!, fue un gran regalo muy hermoso porque nuestra vida universitaria inicialmente era muy urbana, las clases, los amigos y la vida espiritual era muy reducida y fue muy sorprendente descubrir la espiritualidad con el movimiento. Esto es un trabajo completo a diferencia de una iglesia católica o cristiana, a la que con todo respeto no le tengo cercanía. Con la danza en cambio puedo tener conciencia del cuerpo y de saber que este cuerpo no se puede descuidar, que va de la mano con lo espíritu y esto es un principio del estar activo consciente de mí y de lo que me rodea.

La energía de ese fuego convocó inicialmente la gente de ciencias humanas y el grupo se amplió muy rápido. Tanto, que al principio la gente pidió un espacio de pedagogía que no fuera el césped de la universidad y se trabajó en el León de Greiff hasta tener un grupo de más de 60 personas. La danza se extendió muy rápido por toda la universidad y aunque algunas personas que iniciaron este trabajo se ausentaron hasta ahora siempre ha existido quien lleve este trabajo hasta hoy.

Son muchas las cosas las que me abona esta a danza a mi vida. Con el alimento en mi caso reconocí la importancia y la abundancia de la comida. En nuestra casa, en la manera en como me aconsejo con respecto a la abundancia y la suficiencia de alimento conmigo con mi hija, pues así como me gusta ver el altar me pregunté en algún momento, si era igual con mi nevera con mis provisiones. Este alimento me confrontó así como es en el altar de la danza debe ser afuera y eso sirvió de reflexión para el altar de mi casa. Así sucesivamente pasó con mis relaciones con mi familia, con la naturaleza, con los animales, conmigo misma. La danza va más allá de una práctica física porque

me pone ante mí día a día, y es práctica de vida porque todo lo que haces ahí y proyectas te muestra y te confronta en la vida diaria.

Con la danza te das cuenta que además de trabajar el cuerpo físico porque te mueves das vueltas, brincas, subes y bajas también energéticamente trabajas porque como es un movimiento permite organizar y conectar, algunos movimientos físicos corresponden a lo que nosotros conocimos inicialmente como pases mágicos, estos son los que permiten que tus dos hemisferios se equilibren. Estar ahí en la danza te permite estar en el instante no en otra cosa tener la mente dispuesta a lo que se está haciendo. En ese instante presente, conectado con ese instante.

Cada danza que se practica trae un espíritu consigo. Por ejemplo, si danzas un venadito o danzas fueguito estás invocando esa presencia con toda su fuerza, y con el sentido que tiene cada movimiento. Es una práctica de mucho poder aunque no seamos totalmente conscientes de ello. Si ancestralmente fue utilizada por los danzantes inicialmente para cosas colectivas ni siquiera para peticiones personales, danzaban para pedir, para agradecer, para celebrar. Nosotros después de diez años ya no tenemos que comprobar nada, ya nosotros sabemos que la danza es poderosa que es efectiva y que lo que queramos poner como propósito ah, seguramente se va a ver caminar en nuestras vidas, por eso nos exige pararnos bien.

Las prácticas de esta danza al ser de origen indígena son vividas con ese sentido y ese respeto en la actualidad pues a pesar del tiempo los seres humanos con toda la tecnología, lo moderno y demás seguimos siendo los mismos de alguna forma. Estas prácticas no necesariamente son para gente de un color o una raza específica, son para cualquiera que desee acercarse y darse cuenta de lo básico, de la respiración, del movimiento, del alimento, de la luz del calor, de la sanación. De esta forma la danza nunca dejará de ser actual o contemporánea porque somos los mismos con las mismas necesidades desde la antigüedad hasta ahora.

No es solamente de un lugar. Aquí se dice que es de procedencia mexicana pero en realidad es de todos de quien se interese pues la danza no tiene un lugar privado o es exclusiva de un lugar. La danza es pública y es para el que quiera, siempre será vigente, siempre estará donde se pueda hacer. Al principio muchos de nosotros podría decirse que éramos ateos y muy anarcos pues el ser estudiante de la Universidad Nacional de alguna forma nos define como seres críticos y lo que tuviera que ver con religión o con cualquier tipo de doctrina secular era imposible.

A nivel colectivo y social este espacio sí ha propiciado cambios pues nosotros con este estos diseño tenemos otras formas para presentar a nuestros niños y nuestras familias consanguíneas ante formas de concebir lo que consideramos importante ante el agua, ante fuego, ante los alimentos, ante lo que nosotros consideramos importante para nuestras vidas.

GIOVANNY HERNÁNDEZ

Mi nombre es Giovanni Hernández tengo 38 años nací en Bogotá por el 20 de Julio arriba. De niño recuerdo que era pastor. Cuidaba las vacas que tenían mis papas. Mi papá era policía y mi mamá estaba en la casa cuidando de mis dos hermanas y yo.

Ellos me entraron a estudiar cuando yo estaba grande como a los 7 u 8 años. No sé porque ellos no me ingresaron a estudiar a la edad que frecuentemente lo hacen los demás niños. Yo creo que mi mamá no los sentía necesario. Fue un época dura para todos supongo, para mí sobre todo en el colegio, porque algunos profesores lucharon mucho conmigo porque no aprendía rápido seguramente porque se me exigía como a un niño de mi edad. Bueno lo mío nunca fueron las matemáticas o el español, me gustaban los deportes y de más grande la música. Me incliné por la batería y la guitarra, instrumentos que trabajo hace unos 20 años y aunque son instrumentos que no los he aprendido de una manera profesional o académica sí siento que han sido elementos fundamentales para mi vida y mi crecimiento personal. En el año 96 estudiaba licenciatura en educación física en la UPN pero soy licenciado en Etnoeducación de la Distrital. Por algunas razones de origen político tuve que salir de la pedagógica. Actualmente estoy vinculado con la fundación ZIOAI que agencia con el banco de oferentes en el Putumayo en el tema de educación para grupos étnicos mi desempeño con la fundación es apoyar la parte curricular de materiales y planes de estudio para primaria y bachillerato de los Pueblos Siona Cofán y Kichwa de eso ya hace tres años. Vivo en Kennedy con Taisha mi hijita de 3 años y mis dos hermanas que me ayudan con la niña. La mamá de ella casi todo el tiempo está en clínica de reposo por eso ya no vivimos con ella.

En espacios no académicos en la UPN confluí con gente interesada por el arte y las tradiciones indígenas de América. Este grupo manejaba un instrumento que se llamaba la brújula galáctica y el juego del Dream Spell que es un juego de rol que permite que las personas asuman un rol determinado según glifos mayas. Con el grupo confluí entorno a las dinámicas del calendario maya. Esto permitió articular dinámicas de un grupo de estudiantes y amigos con otras prácticas políticas de la universidad. Como salí de la UPN continué vinculado con el tema con gente después en la Distrital. Al final éramos una gran familia los que estábamos vinculados en el cuento. Nos conocíamos todos, no como ahora que esto se hizo tan popular. En el 94 comienza la convergencia armónica con Arguelles, quien es alguien que estudió y se dedicó a la difusión de los glifos mayas. Esto arranca con un encuentro en Chile al que asisten algunos colombianos. Es a partir de la llegada de estas personas que a los espacios en la Universidad Nacional, Pedagógica y Distrital nos empezamos a involucrar distintas personas y estudiantes. Lo que se proponía a partir del manejo de esta herramienta era involucrar pensamientos incluso ideológicos y metodológicos sobre el accionar humano desde una perspectiva de las expresiones indígenas.

Muchos de los que nos vinculamos con la danza estuvimos allí inicialmente cuando Mario inicia la danza Mexica en el año 99. Fue como llevar a la praxis todo un saber que aún estaba en el discurso, pero que aún no era palpable pues estaba en el concepto del mismo calendario de los consejos y saberes de los indígenas. Pero, al llegar a la danza y empezar a ver los movimientos, el fuego, la palabra los espirales y todo lo que sucede allí, fue encontrar un complemento práctico que se había llevado en los ámbitos de reflexión. Esa es mi mayor motivación que hace que me quede en círculo de danza.

En la medida en que me empecé a involucrar con el calendario y apropiarme del interés que tenía por las tradiciones de América, entre ellas, el reconocimiento de prácticas ancestrales de los pueblos como la palabra y el arte empecé a reconocer otra forma de comprender el conocimiento. El saber indígena difiere del saber occidental pues en el primero está integrado mientras el saber occidental está dividido; lo natural está a un lado, lo humano a otro, la ciencia a otro, el arte está en otro y así todos desde la escuela

hemos traído este pensamiento. Mientras cuando se empieza a investigar sobre lo indígena se da uno cuenta que una práctica como lo hace esta danza, trae informaciones a muchos niveles.

Cada vez que me acerco a lo indígena percibo saberes muy cercanos, que se encuentran ahí como en mi recuerdo, su diseños, sus cantos, sus danzas. Yo no siento que sea únicamente mestizo también me siento indígena y en este sentido cuando practico algo que me haga encontrar esa raíz, me siento reafirmando mi identidad mi percepción y acercándome a lo propio venga de la parte de América que venga, así lo indígena sea de Chile, Perú, Brasil, Colombia México y hasta de los Estados Unidos.

Lo más claro es que en el momento en que los seres humanos de cualquier raza nos encontramos con necesidades insatisfechas, políticas sociales familiares, religiosas lo único es la conciencia y lo que pisa, lo que nos mantiene vivo, el aire el agua, la comida eso lo enseña danza. El cuestionamiento que hago es qué se espera del ideal material y que se espera que hagamos cuando sabemos que el discurso por lo menos el material ya está agotado. Lo que hace que me sienta atraído por esto, es casi una actitud filosófica y hasta ideológica frente a la vida.

Si hay algo que he visto que ha cambiado desde el momento en que retome esta actitud de vida es mi relación frente al otro, con el fin de tratar ser mejor hermano, hijo, padre y que si de alguna forma esto contribuye a mejorar y evolucionar.

Al encontrar la conexión con la gente del círculo me encuentro con un espacio en donde la gente rinde tributo a la vida, la defiende, la enaltece. El espacio con la danza es una oportunidad de agradecer de ofrecer de pedir por su cotidianidad, por su familia consanguínea por la familia de la danza. No es ir más lejos que vivir la propia vida y vivirla con los que se encuentran cercano a uno. La idea de ser danzante o ser parte de este espacio no es ser supraconciente o pleyadiano, es ser el más atento a la casa, a la tierra que se pisa, al alimento que te sostiene, a los seres con los que compartes. A través de la danza me alejo de la idea individual me acerco a un pensamiento de familia de comunidad en este sentido aprendo a tener conexión más cercana hasta con el barrio mismo.

ALONSO PARRA

Mi nombre es Alonso Parra tengo 45 años, tengo dos hijos Suaye que tiene 8 años y Jesus Sue que tiene 1 añito vivo con a mama de Jesús también danzante y hermana de uno de los compadres de la danza. Desde hace mucho tiempo no veo a mi mamá. Ella se desentendió de mi hace rato. A mi papá pues no lo conocí. De niño me crió mi abuela. Ella falleció hace como cinco años. Actualmente trabajo con terapias alternativas del cuerpo entre ellas conocimientos orientales como el Chi kung, y técnicas de origen nativo americano como la tensegridad y otras. Esto no lo veo únicamente como un trabajo sino como una forma de vida, hago lo que sé hacer, lo que me gusta y además puede vivir de ello. Agradezco mucho por eso todos los días de mi vida.

Cómo me vinculo con la nacho, bueno estudié Filosofía en la nacional pero nunca terminé. Apenas hice tres semestres, me desvinculé de la academia porque sentí que aunque había elementos que me aportaban mucho, la vida real era a otro precio.

Siempre me he relacionado con el aspecto más práctico de las cosas pero esto no indica que me haya desvinculado de la UN o de la filosofía. Todo lo contrario. Por ese entonces estaba vinculado también con el teatro ahí en la nacho, con un grupo que dirigía Edgar Ramírez. Con esta gente estuve viajando por el sur de Continente como en el 92 o 93. Por ese entonces, conocí una gente que trabajaba con teatro ritual que es algo que se venía manejando con Grotowski hacía pocos años por Latinoamérica. Estaba muy relacionado con el tema del teatro antropológico porque asume una postura más auténtica en el manejo del escenario y que incluso incluye formas muy culturales para el manejo de cada uno de los personajes que se interpretan.

Te cuento esto porque haciendo estas cosas me encuentro con una mujer que me atrae muchísimo la mamá de mi primer hijo y ella no solo se vinculaba con el teatro sino con una serie de trabajos con su cuerpo. Por ella conocí el Taishi y a Dioscórides Pérez ellos trabajaban en la nacional y bueno esa fue la forma de retornar a Colombia y a la nacional de nuevo como en el 97.

Lo indígena siempre me atrajo desde que era niño. Alguna vez en el tiempo de la perubólica vi un programa en donde un hombre conto brevemente como históricamente los indígenas no eran los malos sino quienes habían sido los subordinados. A partir de allí empecé a comprender que la historia no era como nos la habían enseñado, sino que allí había todavía mucho que investigar. Así paso el tiempo entre mis búsquedas siempre me interesé en las cosas de los nativos pero realmente desde el libro o las películas, pues había leído algunas cosas de las tradiciones de los Lakotas y siempre me tocaron mucho, pero siempre desde la lectura lo percibía como algo alejado y olvidado. Cuando en una oportunidad por un contacto me enteré por el correo electrónico que había una búsqueda de visión en el Ecuador. Me sorprendí mucho, porque esas cosas eran desconocidas acá en ese entonces no como ahora. Así viaje al Ecuador y allí apoye la búsqueda de visión y la danza del sol en los cantos con el fuego sagrado de Itzachilatlan que queda allá.

Cuando regresé me contaron que estaba Mario, que había regresado de México y que había llegado con una Mechica y que estaban enseñando unas danzas. Pero a mí la danza no me interesó a simple vista. Alguna vez Matlan la mexica nos dice a un grupo que venía observando desde afuera que quería compartirnos una danza pero fui algo apático la verdad. Algún día fui y me llamó mucho la atención Matlan, pues cuando observé todo lo que ella hacía intuí la profundidad en el manejo de todos los objetos. Ahí dije esto no es solo una danza esto también es espiritual, pues ese manejo de la sonaja, el itzcualmecatl, el poposchcomitl, ella sabía lo que estaba haciendo, éramos nosotros los que no sabíamos. Fue una gran lección y una gran revelación porque en realidad era un rezo indígena que me había llamado mucho la atención, porque cuando a uno le hablan de danza siempre piensa en una coreografía. Realmente yo tenía otro concepto de la danza hasta que la conocí.

Alguna vez me encuentro con Matlan la Mexica que inició con este tema en Colombia y me cuenta sobre su vida, los temazcales el peyote y que siempre estaba danzando. Poco a poco fui comprendiendo que la danza no era solamente un movimiento corporal, sino que lo que Mario y Matlan nos estaban dejando y enseñando eran ceremonias, rituales cosas sagradas y sobre todo que había mucho por aprehender ahí. Fue divertido e importante para muchos. Al principio, ellos para no asustar a la gente no hablaban de cosas sagradas ni nada de eso, pues como el parche en principio eran tan anarco

vincularlo con algo de estas características era bien significativo y era necesario enseñarlo de una manera más abierta.

Sobre lo que siento cuando danzo te diré que cada danza cuando llega se expresa particularmente sobre cada uno, es más una sensación física y también espiritual quiero decir que despierta sensaciones internas y profundas de entendimiento, de comprensión de cada movimiento sea éste un animal o un elemental o una entidad; por ejemplo cuando danzo Xipetotec (señor desollado regente de las agricultura y los ciclos del alimento) que es una danza con la que actualmente me identifico, pienso que no puedo danzar rápido porque cada una de las flores son una forma de conectarse con ese regente y para hacerlo debo sentirlo. Así mismo, pasa con danzas como Tlaloc (agua) o Huacholo (pavo), que si uno siente realmente determinada dancita, descubre que hay movimientos para expresar cambios de ciclo, de siembra, recolección o del agua que se evapora y que cae o de maíz que crece y da frutos. Realmente allí hay todo un conocimiento de la existencia a través del cuerpo. Por eso la danza permiten al cuerpo ser el vehículo de conocimiento, cierto, por eso cuando uno trabaja con él continuamente hay mayor comunicación, en esa medida se llega a un estado ampliado de conciencia por esto los antiguos sabían que el cuerpo es como un abecedario de conexión y cada movimiento es una forma de conexión.

NICOLASA DIAZ

Mi nombre es Nicolasa Díaz soy politóloga de la Nacional tengo 42 años. Hace algunos años estuve trabajando con derechos humanos para atención a víctimas de la violencia para un programa de la ONU. Estuve involucrada por mucho tiempo de manera muy comprometida con el tema. Sin embargo, sentía que todo el apoyo era poco y que iba más allá de garantizar el reconocimiento, el testimonio, la reconstrucción de hechos, verificación y todo lo que implica el tema institucional DD. HH. Sentía que el daño era irreparable en casos como huérfanos viudas violaciones y cosas de ese tipo. Reconocí que estos procesos de apoyo a poblaciones violentadas deben generarse desde la base de reconstruir comunidad. En esta idea conocí a mi actual compañero y entre los dos pensamos un plan para seguir trabajando desde el tema pero de manera más independiente y siguiendo los ritmos reales de la gente. Lo que no se trata de un acompañamiento o un informe sino de aportes que estén presentes y generen transformaciones positivas de fondo.

Vivo y trabajo en el barrio Las Moyas una vereda muy cerca al barrio San Luis vía La Calera en Chapinero. En mi casa habito con mi compañero y mi hijo Simón. Vivimos aquí porque Bogotá nos sacó y llegamos huyendo tanto de esa urbe y ese caos que es la ciudad. Pero no teníamos claro el poder que tiene esta montaña, eso es algo que hemos ido descubriendo y ahora con el trabajo que hacemos acá afirma lo que pensamos sobre el tema de las instituciones y de que trabajar con procesos de base y con un componente comunitario y hasta familiar realmente sirve más. Trabajar para el barrio, las familias y los jóvenes para mí es más productivo porque es la gente cercana con la que comparto a diario, con mis vecinos con quienes tengo las mismas necesidades.

En casa taller no nos creamos una expectativa de que vamos a conformar un grupo élite en una zona marginal, que van a ser clarividentes y van a tener una conciencia superior a la de los demás o que se van a salir con conocimientos elevados no. Sino que es un lugar de paso donde se incorporan todas las experiencias que se comparten aquí para

formarse como personas. Pero hay otros elementos. Aquí la gente va a estudiar al colegio, tiene sus familias. A lo mejor llega el momento en que pierdes el incentivo de venir aquí, y le llega el momento de la rumba, de la fiesta, pero todo lo que le haya pasado por aquí es una cosa que siempre le va a quedar al joven o al adulto para que lo incorpore a su forma de ser.

La danza llega a casa taller a través de dos danzantes Beatriz y Arturo que llegaron a vivir cerca de casa taller. Ellos observaron el trabajo que hacemos aquí en la comunidad de Las Moyas y me expresaron el interés de involucrar ese trabajo aquí. Así, empezamos a reconocernos con la danza y con el resto del grupo de UN. Cuando los chicos vieron de qué se trataba algunos la cogieron de una vez y arrancaron a ensayar y aprender. En menos de seis meses ya estábamos conectados con este trabajo y en este momento estamos muy involucrados con otras herramientas que a través de la danza han venido llegando a este lugar.

La danza para casa taller ha sido un gran aporte, pues vivimos en unas relaciones y contextos sociales muy difíciles y deshumanizados. La danza ha sido una de las formas de retomar a ser más humanos. A quiénes les ha llegado y quienes se han dado la oportunidad de vivirlo han mejorado las relaciones con sus familias. Algunos de ellos piensan muy diferente sobre la situación de sus papas o de sus hermanos. Esto les ha permitido tener reflexiones muy profundas sobre su condición como alguien involucrado familiarmente para estos chicos hiperactivos que vienen con problemas familiares y sociales tan fuertes. La danza ha sido un canalizador de esa energía y les ha ayudado hacer procesos de catarsis, de expresar y sacar cosas. Lo que ha convocado el espacio de la danza a través del encuentro consigo mismo y con el otro que transmuta en su vida misma en sus casas, en sus relaciones afuera, yo no creo que ellos se involucren porque es una moda, esto más que moda alternativa es una necesidad de volver al reencuentro de lo ancestral para restituir este orden.

La danza ha abierto puertas en el sentido de permitir compartir una ofrenda en diferentes espacios como en Villa de Leyva, jardín botánico, La Perseverancia y en otros lugares también nos sirve para identificarnos a manera de grupo y de participar en otros espacios y unirse a causas en las que uno cree por medio de esta danza. Por ejemplo, cerro norte en donde es un sitio muy parecido a las montañas de Las Moyas. Ahí también hay una casa taller, pero es un barrio donde existen pandillas y los jóvenes se matan entre ellos. Allí por ejemplo nos invitaron a una feria del maíz y uno de nuestras herramientas, cuando nos invitaron a ese lugar para dejar algo allí fue el instrumento danza puesto que también llevamos un mensaje y una intención que fue nos mas violencia y muerte entre los jóvenes. Entonces trascender de una práctica corporal y espiritual a ser mediadora de problemáticas sociales y poner propósitos mas allá de nosotros no ha permitido entender esto más allá de la práctica misma.

Este tipo de prácticas tienden a ser estigmatizadas y es frecuente encontrar gente que dice hippies locos. En la comunidad ha sido frecuente encontrar gente que diga que esta mamada de nuestro tambor, luchar contra esto ha sido un orgullo y reivindicar lo indígena también, pues la gente del común piensa que lo indígena cuando tiene acercamiento a la tierra es brujería y es raro, siendo eso anormal, pero si es normal que los niños estén bailando reggaeton, que estén soplando pegante, que estén pegados al xbox, o fumando o al televisor. Pero lo raro es que se haciendo conciencia sobre la tierra con los jóvenes. Nosotros, a partir de la estigmatización, nos hemos parado en raya y la gente ha tenido que callarse pues la danza es un aprendizaje frente a la naturaleza a los

elementales y la manera de cómo uno puede relacionarse con ella y con esos instrumentos.

Por ejemplo, uno de los elementos de la danza como el fuego ha sido un gran elemento para hermanarnos para reunirnos para expresarnos. Este ejercicio nos ha permitido ganarnos ese espacio de respeto ante la comunidad. Si bien no ha costado a todos les ha llegado la danza en casa taller. Sin embargo, ha sido una herramienta que ha dado instrumentos de cómo mediar situaciones y crisis a las que todos se han unido.

Esto de vivir es una arte la danza ha transformado mi visión sobre el creer porque vengo de una experiencia antireligiosa y aunque la danza no la relaciono con una religión sí creo que la danza me permitió otro lenguaje de acercamiento a lo que convencionalmente se conoce como dios o el amén. Me permitió fluir frente a la creación y ver las cosas de otra forma. Inicialmente lo que más me llamó la atención fue la práctica física y el movimiento pero a medida que me fui integrando encontré otras cosas como el compartir, de poner propósitos en un fuego y ese tipo de cosas me empezaron ablandar en cuanto a la espiritualidad se refiere. Al principio no voy a negar que me sentía extraña pero luego de conocer la gente y lo que allí se hacía, vi que esto va más allá de sentir la vibración que trasciende el espacio de sentirse apenado y de sentir una energía más vital. La danza es una forma de vida y es una forma de la liberación del espíritu de mi cuerpo. La danza ha traído otros conocimientos y otros recuerdos, del ser indígena. Por ejemplo, la chicha, los pagamentos, el significado de la conciencia de la palabra de la intención, con la danza me hago consciente del espacio donde vivo, de lo misterioso armonía y de reconocimiento ante las fuerzas invisibles y esta relación me la abonó la danza.

Culturalmente a uno le han enseñado que las artes y las tradiciones indígenas son algo alejado, antiguo, que son piezas de museo o de gente peligrosa o pobre. Ahora poderse acercar a lo indígena desde una perspectiva del hacer con el cuerpo, con la danza, con la música, con la elaboración de una vasija para el fuego, de diseñarse una prenda de vestir, de tener instrumentos sonaja, plumas, ayoyotes no es algo del indígena prehispánico alejado es algo del aquí y ahora la danza ha traído estos saberes y otros recuerdos del ser indígena por ejemplo el reconocer la chicha los pagamentos, el significado de la conciencia de la palabra, de la intención que se pueda tener al hacer algo con el cuerpo. La danza me hace consciente del espacio donde vivo de lo misterioso, cuando uno hace parte de la danza es más consciente de lo que nos pisa de lo que lo mueve. Es más reflexivo y agradecido, la danza es algo que está vivo y que se revive cada vez que uno hace conciencia y parte de ella es una de las cosas por las cuales me siento tan bien siendo parte de esta práctica.

GINA GONZALES

Mi nombre es Gina Paola González Vanegas. Vivo en Timiza en la localidad de Kennedy. Tengo 29 años, tengo un hijo de 5 años llamado Sairiwa. Vivo con mi mamá y mi hermana, en un apartamento. Vivo con ellas porque soy madre soltera. Hace dos años que me separé del padre de mi hijo, y pues no tengo ahora una solidez económica para vivir sola con el niño y pues, por otro lado, es importante que esté la abuela, que haya familia que ayude también como en la crianza y con las cosas de este niño.

Tenía unos 20 años. Tomaba con Yuri Arias egresada ahora de Filosofía unas clases de creación literaria, de forma gratuita. Ella venía a las localidades, trabajaba con el distrito y daba esas clases. Entonces yo fui y tomé esas clases con ella y nos hicimos muy amigas ella fue la que me llevo allá para la nacional. Bueno, a la danza yo llego por ella, pero claro que a mí lo que me llamó la atención de la danza no fue precisamente la danza o la práctica física de aprender pasos sino las otras cosas que se aprenden ahí. En mi caso al principio me llamó mucho la atención ser sahumadura de estar cerca al fuego, de tener un poposhcomitl, de saber cuáles medicinas alimentan el fuego yo creo que fue el fuego lo que me involucró.

No he ido a universidades a estudiar. En ese tiempo cuando ingresé a la danza estuve en la nacional como asistente. En otro momento intenté estudiar en la Universidad del Tolima pero me di cuenta que lo mío es el hacer, más que la teoría y además como ya tenía mi hijo desde los 22 años entonces pues mi prioridad era trabajar y conseguir dinero para sostenerlo a él y sostener mis cosas. Entonces no me di ese espacio de ir a la universidad y aprender de esa forma. Entonces fui evolucionando en mi trabajo artesanal, es un trabajo que yo hago en la casa, mientras cuido mi hijo y en la compañía de mi mamá y mi hermana quienes si van a trabajar

Con mi trabajo en la elaboración de ropa y el bordado que es lo que yo se hacer, empiezo a enfocar mi trabajo. Me intereso en indagar como son los vestuarios para la danza sobre todo para las mujeres, los diseños en los bordados, así la danza me da para comer y ahí tengo un trabajo. La danza ha sido una maestra en lo relacionado a las formas de producción de los objetos que se involucran alrededor de ella, pues alrededor de esta práctica se utilizan instrumentos como los trajes las sonajas, los iztqualmecatl, el poposcomit siendo estas herramientas objetos que deben elaborarse por cada uno de nosotros. Sería fácil acceder a un pantalón o vestido blanco comprado en la tienda o un cinta para la cabeza de una tienda artesanal, pero no es la manera en que nosotros queremos hacer esto pues tratamos de elaborar nuestras herramientas. De esta manera, el grupo tiene un gran potencial en tejedores, diseñadores, artesanos pues es fundamental hacer las cosas para uno y para los de uno. Esta labor la aprendí porque mi mamá ha sido modista toda la vida y ha sido algo que recibí de ella, y de tener como en el entorno máquinas de coser y labores e hilos para trabajar con las manos entonces de ahí viene el tejido que también me gusta y ya luego viene el bordado.

Cuando llego a la danza y no la siento azteca, la siento indígena, la siento como mía, entonces yo siento que desde ahí hablo de familia, es como ir hacia atrás y ya ver hacia el futuro también en donde voy a seguir. Claro, cuando ya te reconoces ahí pues obviamente vas a reconocer en tus amigos también una familia, pues unos hermanos, unos seres que hacen parte de lo mismo, cierto, y pues que bueno que tengamos eso en común de querer encontrarnos, de querer hacer algo para reconocernos, para no estar tan perdidos. Además, porque uno ha tomado este camino porque ha encontrado mucha sanación, alegría amor. Entonces al papá de mi hijo también lo conocí en la danza, entonces eso quiere decir que mi hijo es también un hijo de la danza y es un hijo de este rito y se llama Sairiwa que traduce flor de tabaco. Entonces claro es una cantidad de cosas que uno ha ido sembrando a partir de ese reconocimiento.

Cuando se termina la danza hay una palabra, le agradece al gran espíritu se comparte los alimentos, se canta. Entonces queda uno como enamorado de esa forma de comunidad, porque como estamos en una ciudad donde los seres estamos cada uno en nuestro mundo y andamos de afán y en nuestra individualidad, a veces ni con nuestros hermanos ni nuestra familia tenemos esa forma de compartir un alimento de

escucharnos, fue muy bonito encontrar la familia a través de una práctica de danza y de canto.

La danza es un lugar de tanta familia que termina siendo un lugar de muchos afectos hasta terminamos llegaron niños uno tras otro en algún momento danzábamos como cuatro embarazadas. De esa forma la danza se convierte en un aparte fundamental de la vida de uno, pues es un lugar donde no sólo está el compañero sino también mi hijo, mis compadres, mis hermanos. Después del tiempo se fue agrandando la amistad. Con la gente nos fuimos haciendo compadres comadres. Siempre ha sido muy rico llegar a la danza pues siempre se encuentra con buenos amigos gente que uno conoce. Bien, pues es una práctica donde se expone a sí mismo, es un lugar donde se muestra cada uno tal cual es. Decía alguien que la gente iba allí a contarse sus asuntos personales. Pareciera que la gente va alivianarse a desahogarse y tal vez sin querer termina haciendo eso.

A través del tiempo he observado como la danza ha dado regalos a nivel físico y espiritual. Te da bienestar, te da salud, te da fuerza, espiritualmente te da paz armonía silencio, regala el acercamiento a lo divino. Allí hay un lugar de encuentro y reconocimiento de cuidado en donde somos seres que ofrendamos. Allí agradecemos y pedimos, algunas veces por la tierra, por el agua, por lo que sucede en el planeta, pero también, se piden con peticiones particulares por la salud de tal persona o por la vida de tal otro o la de uno mismo, por un trabajo, por una buena pareja, por alimento en nuestra casa. Allí frente a estos propósitos todos los que llegamos esa noche hacemos de eso un propósito común y danzamos ponemos nuestro sudor, nuestra fuerza y nuestra energía para que eso marche. Pensaría que mantenerse en la danza es exigente pues con el tiempo pide disciplina; entre ellas mejorar tu ofrenda y lo que entregas allí, mejorar tus danzas, tus herramientas, el alimento y la dedicación que puedas dar, es exigente el hecho de cuidar el cuerpo, de dedicarle, de no soltarlo pues es el vehículo que te permite la conexión a nivel espiritual. La danza es un regalo que se ve reflejado en la salud mental física y emocional y además es una conexión infinita porque es real y concreta. Todos los que vamos a la danza llevamos un propósito y seguimos danzando porque ha visto que esto camina no solo físicamente en el cuerpo sino en la vida misma.

La danza definitivamente si ha transformado pues muchos de los que hemos llegado allí hemos sido personas que nos ha gustado la rumba, el cigarro, el alcohol y las drogas y nos ha gustado vivir probando y haciéndonos daño en un principio era así , pero a medida que ha pasado nos ha hecho ver y reflexionar que esa no es la forma, es muy bonito ver como gente que se ha acercado así y ha sido gente tan rumbera ha tenido una mejor relación con estas cosas y ha votado muchas de estas perlas a la basura. En este sentido podría decir que la danza es una medicina porque ayuda limpiar a despojarse y a cuidarse también queriendo este espacio uno cuidado y mantiene este espacio para otras personas.

Bibliografía

AISENSTEIN, Angela (2003), *Cuerpo, escuela y pedagogía*. Argentina, *Iberoamericana. América Latina-España- Portugal*, núm. 10, Instituto Ibero-Americano pp 83-102.

ANDERSON, Benedict. (1993) *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, fondo de cultura económica. México.

BAJTÍN, Mijail. (1989) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid.

BATESON, Gregory (1990 [1975]) *Componentes de socialización en el trance*. Madrid Júcar

BECK, Ulrich. (2009) *La astucia de la consecuencia indirecta en El dios personal la individualización de la religión y el espíritu del cosmopolitismo*. Barcelona editorial Paidós pp. 140-168

BIRDWHISTELL Ray (1970) *Kinesia y Contexto. Ensayos de los modos del cuerpo y la comunicación*. Kairos Barcelona

BLACKING, Jhon (1977) *Towards an Anthropology of the Body* en J Blacking ed *The Anthropology of the Body*. Londres Academic Press pp. 1-28

BODDY, Janise. (1994) "Sprit Possession revisited" En: *Annual Reviews Anthropol.* 23 pp. 407-434.

BORDIEU Pierre (1991 [1980]) *El sentido práctico*. Taurus, Madrid.

CASTRO Giselle Y GARAY Gloria (2007) *Bailando el Pensamiento en Texto inédito* Colombia. 2007.

CASTANEDA Carlos (1997) *Una realidad aparte*. Fondo de cultura económica. México.

CAJIGAS, Jhon (1996) *Capoeira angola: vuelos entre colibríes*. Una tecnología de descolonización de la subjetividad¹ Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.

CITRO, Silvia. (2009) *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Editorial Biblos, Buenos Aires.

CORBIN, Alain. VIGARELLO, G. & COURTINE J. (2005) *Historia del Cuerpo Volumen I: Del renacimiento a la ilustración Volumen II: De la revolución francesa a la gran guerra* Madrid. Editorial Taurus.

CSORDAS, Thomas. (1999) *Embodiment and cultural phenomenology*. Gail Weiss y Honi Feru Haber (eds.) *Perspectives on embodiment*. Routledge. Nueva York. pp.143-162

DALLAL, Alberto. (1999) Exploraciones sobre construcción y reconstrucción coreográficas. *Anales del instituto de investigaciones estéticas, primavera año/vol XXI numero 74-74 universidad nacional autónoma de México Distrito Federal México pp.235-253*

DALLAL, Alberto. (1988) *Cómo acercarse a la danza*, Plaza y Valdés-Gobierno del Estado de Querétaro-Secretaría de Educación Pública.

DÍAZ, Carlos. (2001) El pueblo: de sujeto dado a sujeto político por construir. Apuntes sobre la década del treinta. In: HERRERA, M.C.; DÍAZ, C.J. (Comp.). *Educación y cultura política: una mirada multidisciplinaria*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, p. 143-158.

DIAZ GOMEZ Alvaro (2011) *Familia y subjetividad perspectivas y abordajes*. Artes y letras Itagüí Colombia p. 5.

DOUGLAS, Mary (1998 [1970]) *La elección entre lo somático y lo espiritual: algunas referencias médicas*. Gedisa Barcelona.

DE LA TORRE, Rene., GUTIÉRREZ, Cristina & AGUILAR, Alejandra. (coords.)(2008) *Raíces en movimiento. Prácticas religiosas tradicionales en contextos translocales México Col jal, cemca, ird, cieras, iteso*.

DROPSY Jacques (1997) *Expresión Corporal y relaciones humanas*. Barcelona, editorial Paidós

DUVERGER Christian. (1990 [1989]). *El sentido del sacrificio*. En M. Feher (comp.) en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano, v. 3*. Madrid: Taurus. p.p 366-385

EFRON David (1970 [1941]) *Gesto Raza y Cultura*. Madrid Alianza Editorial.

ELIADE Mircea. [1960 (2009)] *El Chamanismo y las Técnicas Arcaicas del éxtasis*. México. Fondo de Cultura Económica.

ELIAS Norbert (1994 [1939]) *El proceso de la civilización: Investigaciones socio genéticas y psicogenéticas*. Fondo de cultura económica. México.

FOUCAULT Michell. (1993 [1986]) Historia de la Sexualidad 2 El uso de los placeres: Bogotá. Siglo XXI Editores.

FOUCAULT, Michell. (1987) [1984] Historia de la sexualidad 3. La inquietud de sí. Bogotá. Siglo XXI Editores.

FOUCAULT, Michell. (1990) Las tecnologías del yo y otros textos afines. Universidad Autónoma de Barcelona. Ediciones Paidós Iberica S.A I.C.E

FOUCAULT, Michell. (1999) Estética, ética y hermenéutica: Obras esenciales, Volumen III (Barcelona: Paidós Básica). Traducción y edición a cargo de Ángel Gabilondo.

GARCIA, JORBA Juan. (2000) Diarios de Campo en Colección cuadernos metodológicos Numero 31. Madrid. Centro de Investigaciones Sociológicas.

GEERTZ, Clifford. (1987) [1973] La interpretación de las culturas. México, Gedisa.

GOFFMAN Erving 1994 1959 La presentación de la persona en la vida cotidiana Amorrortu Buenos aires Argentina.

GOFFMAN Erving 1998 Estigma, La identidad deteriorada Amorrortu Buenos Aires

GRUSINSKI, Serge. (1991) La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México Español S.XVI-XVIII. México D.F. Fondo de Cultura Económica.

GRUSINSKI, Serge. (2000) El Pensamiento Mestizo "Culturas Amerindias y civilización del renacimiento. Barcelona. Editorial Paidós.

GUATTARI, Felix. (1996) Las tres Ecologías Valencia España. Editorial Pre-textos.

GUATTARI, Felix. (1995) Chaosmosis: An ethico-aesthetic paradigm / félix Guattari; translated by Paul Bains and Julian Pefanis. Indiana University Press.

GUBER, Rosana. 2001 La Etnografía, Método de campo y reflexividad. Bogotá. Grupo editorial Norma

GUBER, Rosana 2004 El Salvaje Metropolitano reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo. Argentina editorial Paidós.

HERRERA, Martha. (2001) Debates sobre raza, nación y educación: ¿hacia la construcción de un "hombre nacional"?, In: HERRERA, M.C.; DÍAZ, C.J. (Comp.). Educación y cultura política: una mirada multidisciplinaria. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional. p. 117-142.

ISLAS, Hilda. (2001) *Compiladora De la Historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: Elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*. Consejo nacional para la cultura y las artes. México.

JARAMILLO, Guillermo & YANZA, Pedro (2005) *Perspectivas de un diseño curricular fundamentado en la motricidad y el desarrollo humano en: Cuerpo y movimiento perspectivas*. Universidad del Rosario.

KAEPLER, Arienne. (2003) *La danza y el concepto de estilo*. Revista Desacatos Distrito Federal, México. Centro de Investigaciones y estudios superiores en Antropología Social. pp. 93-40

KRAUZE, Enrique. (2005) *La presencia del pasado*. México: Tusquets editores

KURATH, Gertrude (1960) "Panorama of dance Ethnology", *Current Anthropology* p.p 233-245

LA VALLE, Josefina. (2002) *En busca de la danza moderna mexicana. Dos ensayos Mexico*. UNAM

LE BRETON David (1985) *La sociología de los cuerpos*. *Current Sociology*

LEVI, STRAUSS Claude 1981 (1979) *La vía de las máscaras*. Edición revisada, aumentada y prolongada por tres excursiones. México, Siglo XXI Editores.

LOPEZ, AUSTIN Alfredo. (1980) *Cuerpo Humano e Ideología las concepciones de los antiguos nahuas vol 1 y 2* Instituto de Investigaciones Antropológicas UNAM

MAUSS, Marcel. (1971) [1929] *Técnicas y movimientos corporales en Sociología y Antropología*. Madrid, Editorial Técnos S.A pp. 337-356.

MÁRQUEZ, Jorge CASAS, Alvaro y ESTRADA Victor (2004) *Higienizar, medicar, gobernar. Historia, medicina y sociedad en Colombia*, Universidad Nacional de Colombia

MEAD, Margaret. & RHODA Metarux. (1953) *The study of culture at a distance*, Chicago. University of Chicago Press.

MENELLY Yohana (2010) *El carnaval de cuadrillas en Humahuaca: consideraciones en torno de sus sentidos sociales*". Ponencia presentada en las Vº Jornadas Nacionales". Mar del Plata, 5 al 7 de junio.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1994 [1945]) *Fenomenología de la percepción*. Planeta-Agostini, Barcelona.

NARANJO Sandra (2005) Concepciones que giran en torno al movimiento desde diversas posturas teóricas en: *Cuerpo y movimiento perspectivas*. Universidad del Rosario.

PEDRAZA, Zandra (2007) *Políticas y estéticas del cuerpo en América Latina*. Zandra Pedraza Gomez compiladora. Universidad de los andes. CESO

PEDRAZA Zandra (2005) *Cuerpo y movimiento sobre reconciliación corpórea de la vida en: Cuerpo y movimiento perspectivas*. Universidad del Rosario.

PINZON, Carlos y SUAREZ Rosa (1992) *Las mujeres lechuzas: historia cuerpo y brujería en Boyacá*. Bogotá: Ican/Colcultura-Cerec. Bogotá.

PINZÓN Carlos y GARAY Gloria (1997) *Las nuevas construcciones simbólicas en América Latina. Entre lo local y lo global*. Bogotá equipo de cultura y salud.

PINZÓN Carlos y GARAY Gloria (1997) *Violencia cuerpo y persona; capitalismo multisubjetividad y cultura popular*: Bogotá equipo de Cultura y salud

PINZON Carlos (1988) *Violencia y brujería en Bogotá*. Boletín Cultural y Bibliográfico Vol 25 No 16

PRIETO Antonio (2002) *Ritualidad Intercultural en el espacio urbano: los Powwows y la negociación de fronteras étnicas*. Colegio de la Frontera Norte. Tijuana México

PRIETO RODRIGUEZ Adriana (2005) *El movimiento corporal la actividad física y la salud. Realidades teóricas para el fisioterapeuta*. en: *Cuerpo y movimiento perspectivas*. Universidad del Rosario.

PODHAJECER, Adil (2007) Lo "autóctono" en "la ciudad": una aproximación a las performances de "música y danza andina" en Buenos Aires. *Jornadas Rosarinas de Antropología Sociocultural*. "Reconocimiento y encubrimiento en las políticas neoliberales. Debates sobre la diversidad cultural y la desigualdad social". Universidad del Rosario.

PORRUA, Miguel. (1989) *Lecciones de historia del derecho hispano-indiano* Crónicas de Fernandez O & Valdes, G. 1851 *Historia General y Natural de las Indias, islas y Tierra Firme del Mar Océano*. México pp 52-75

QUIJANO, Anibal (2000) *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. En libro: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Edgardo Lander (comp) CLACSO. Buenos Aires, Argentina.

SAHAGÚN, Bernardino fray. (1988) *Historia General de las Cosas de la nueva España*, 1 Primera versión íntegra del texto castellano del manuscrito conocido como Códice Florentino. Sociedad Quinto Centenario. Madrid. Alianza Editorial S.A

SEGALA, Amos. (1990) *Literatura Nahuatl Fuentes Identidades y Representaciones* por Editorial Grijalbo S.A

SOICH, Darío (2009) *Intersubjetividad, poder y bio-resistencias en el trabajo de campo entre los mocoví del Chaco austral*. Reunión de Antropología del Mercosur (RAM), Universidad Nacional de San Martín. Buenos Aires

SUAREZ, Rosa., PINZON, Carlos & GARAY, Gloria. (2008) *Explorando la diversidad de los jóvenes en Para Cartografiar la diversidad de los Jóvenes: Grupo subjetividades contemporáneas en América Latina*. Unibiblos Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá. p.p 189-259

TURNER, Victor (1999) *La selva de los símbolos, aspectos del ritual ndembu: siglo XXI*, México

URIBE Carlos (2002) *El yajé como sistema emergente: Discusiones y controversias*. Documentos Cesó N°33. Departamento de Antropología. Universidad de los Andes. Bogotá.

URRETA, Pilar. (2006) *Reflexiones sobre la creación de danza para la luz primigenia*. En el proceso creativo: XXVI Coloquio Internacional de Historia del arte. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de investigaciones estéticas pp 226-236.

YOLLOTL, GONZALES Gloria. (2006) *Danza tu palabra. La danza de los concheros*. Mexico: Conaculta INHA Plaza y Valdes.

WALLERSTEIN, Immanuel (2006 [1996]) *Abrir las ciencias sociales*. Informe de la comisión Gubelkian para la reestructuración de las ciencias sociales. Coord. Immanuel Wallertain. Siglo XXI. México.

DOCUMENTOS EN LÍNEA CONSULTADOS

DE LA PEÑA, Francisco (1999) *El movimiento mexicanista imaginario prehispánico, nativismo y neotradicionalismo en el México contemporáneo*. <http://www.naya.org.ar/religion/XJornadas/pdf/8/8-pena.pdf> Consultado el 10 Sep. 2011.

LA VALLE, Josefina. (2002) *En busca de la danza moderna Mexicana (dos ensayos)* México Unam documento en línea http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/efemerides/efe_lavalle.html Consultado en Agosto 20 de 2010

LEON PORTILLA, Miguel. *Cuicatl y Tlahtolli (1983) las formas de expresión en Nahuatl*. Estudios de Cultura Náhuatl, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, v. 16, p. 13-108. Documento en línea

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn16/245.pdf>

Consultada en Marzo de 2011

LÉVI-STRAUSS, Claude. (1995) Antropología Estructural Barcelona. Paidós. Documento en línea http://www.bsolot.info/wpcontent/uploads/2011/02/Levi_Strauss_Claude-Antropologia_estructural.pdf Consultado en Octubre 19 de 2010.

FOUCAULT, Michell. (1991) [1983] "sujeto y poder" Documento <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Foucault/EI%20sujeto%20y%20el%20poder.pdf> consultado en Marzo 23 de 2008

MOTOLINIA Toribio [2009 (2007)] La visión de la danza indígena ofrecida por Fray Toribio de Benaventura *Motolinia*. la Etnodanza Mexicana y sus antecedentes al inicio de la época colonial. Documento en línea.

<http://www.ciberjob.org/etnohistoria/danza.htm> Consultado en Agosto 18 de 2010.

PEDRAZA, Zandra (2004) El régimen biopolítico en América Latina. Cuerpo y pensamiento Social. En Revista Iberoamericana, IV, pag 7-19 Documento en línea http://antropologia.uniandes.edu.co/zpedraza/EI_rgimen_biopol_tico_en_Am.pdf Consultado Mayo de 2010

PEDRAZA, Zandra (2009) Derivas estéticas del cuerpo Desacatos, Núm. 30, mayo-agosto, 2009, pp. 75-88 Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social México <http://scielo.unam.mx/pdf/desacatos/n30/n30a6.pdf> . Consultado en Febrero de 2011.

PIÑA GARZA. Eduardo (1999) Aritmética del Tonalpohualli y el Xihupohualli Estudios de Cultura Náhuatl, No. 030, Documento en línea <http://www.ejournal.unam.mx/ecn/ecnahuatl30/ECN03012.pdf> Consultado en Marzo 05 de 2010.

TAYLOR, Diana (2001) Hacia un definición del performace Documento en línea <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html> Consultado en Septiembre 2010.

PÁGINAS WEB CONSULTADAS

http://www.famsi.org/spanish/research/graz/fejervary_mayer/img_page01.html consultada en 02 de Febrero de 2011.

<http://geopolicraticus.wordpress.com/2009/02/22/algorithms-of-ecstasy/> consultada en Enero de 2010

<http://www.myspace.com/tepeyolotli> consultado en Agosto de 2008.

<http://red.antropologiadelcuerpo.com/> Consultada en Junio de 2010

<http://www.freewebs.com/movimientosextosol/danzaazteca.htm>. Consultada en Febrero de 2010

<http://www.barraganzone.com/danzasmexicanas/azteca/index.php>. Consultada en Octubre 2011.

alonkritik.net/10-11/2012/05/hacia_un_nuevo_paradigma_estet.php consultado en marzo de 2013

<http://www.annualreviews.org/action/doSearch?pageSize=20&searchText=dance&type=thesisJournal&publication=1432>

ENTREVISTAS REALIZADAS

Entrevista Realizada por Gloria Torres a Mario Mejía en Marzo de 2009.

Entrevista a Mauricio Beltrán realizada en Octubre 9 de 2009.

Entrevista a Julián Ramírez realizada en Octubre 9 de 2009.

Entrevista realizada a Sihua Kuikani en Octubre 13 de 2009.

Entrevista a Mazatl realizada en Marzo 19 de 2010.

Entrevista a Gloria Torres realizada en Mayo 18 de 2010.

Entrevista a Ingrid realizada en Mayo 18 de 2010.

Entrevista a Giovanni Hernández realizada en Junio 22 de 2010.

Entrevista a Mauricio Rojas realizada en Julio 17 de 2010.

Entrevista con Gisel Bulboa, Octubre 9 de 2010.

Entrevista a Marcela Vallejo realizada en Noviembre 15 de 2010.

Entrevista a Alonso Parra hecha en Noviembre 21 2010.

Entrevista realizada a Emilse Cortes en Noviembre 15 de 2010.

Entrevista a Gina realizada en enero 20 de 2011.

Entrevista a Nicolasa Díaz realizada el 07 Junio de 2011.