

*MOV-LAB*

*JUAN SEBASTIÁN ZARAZA MURILLO*

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS.

FACULTAD DE ARTES ASAB PROYECTO

CURRICULAR ARTE DANZARIO

BOGOTA DC.

2020

***MOV-LAB***

**INFORME DE CREACIÓN**

Trabajo presentado como requisito para la obtención del título Maestro en Arte  
Danzario

**DIRECTOR**

Hernando José Eljaiek Avendaño

Magíster en Estudios Artísticos.

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS.

FACULTAD DE ARTES ASAB PROYECTO

CURRICULAR ARTE DANZARIO BOGOTA

DC.

2020

## **AGRADECIMIENTOS**

*A los mejores padres del mundo, los míos.*

*A los mejores bailarines y artistas del mundo, mis amigos.*

*A los mejores músicos del mundo, mis compañeros de facultad.*

*A los mejores maestros del mundo, mis maestros.*

*Al mejor ser humano del mundo, mi amor.*

*A la mejor familia, la mía.*

BOGOTA DC.

2020

**"Mov- lab"** es una neología que hace referencia a las abreviaciones de dos palabras, la primera es "Movimiento" y la segunda es "Laboratorio"

Al unir las tres primeras letras de cada palabra se obtiene como resultado el título de este informe.

*De lo tradicional a lo contemporáneo, un primer acercamiento a la influencia de la música electro folclórica en las manifestaciones corporales de los bailarines.*

# INDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
JUSTIFICACIÓN.....	4
OBJETIVOS.....	8
Objetivo general.....	8
Objetivos específicos.....	8
CUMBIA DIGITAL.....	9
MANIFESTACIONES CORPORALES.....	144
METODOLOGIA.....	22
CARACTERISTICAS Y HALLAZGOS.....	27
CONCLUSIONES.....	30
BIBLIOGRAFIA.....	31
ANEXOS.....	33

## INTRODUCCIÓN.

Este informe propone dar cuenta de los resultados obtenidos en el laboratorio de experimentación, donde se pretende observar la relación música y movimiento, eligiendo como objeto de indagación las expresiones producidas por el género musical folclórica, tomando como base de estudio las manifestaciones corporales de los bailarines del Colectivo EL CLUB, DC.

Para poder tener concordancia, como en todas las historias, es necesario empezar por el principio, así entonces la mejor forma de hacerlo es aclarando que dichos cuestionamientos surgieron a raíz de cuestionamientos propiamente personales. En primera instancia, desde que nació mi interés por la danza, dicha inclinación iba más allá de centrar la mirada en una técnica o género específico, idea que se fue madurando con el transcurrir del tiempo.

Entendiendo después de un tiempo y conducido por una percepción personal, que el enfoque está direccionado a tener una mirada holística de la danza y la comprensión de esta, ya que la fijación de mi interés está basada en: crear, contemplar, estudiar, analizar y escribir los cuerpos en movimiento, sin importar el tipo de técnica, el lugar, la música u otros factores que componen el acto de danzar.

Es el movimiento como tal lo que cautiva mi interés, el movimiento de una falange, del cabello de un par de mujeres vistas desde atrás, de una compañía de danza trabajando al unísono o de una mirada atravesando el horizonte de norte a sur, quiero decir que no solo la producción masiva de acciones corporales es lo que llama mi atención, sino también su génesis, comprender la raíz, la motivación de su origen.

Por otro lado, también existe una fijación sobre la música y cómo esta afecta, interviene y se manifiesta en los cuerpos de los bailarines a través del movimiento.

Cabe aclarar que los estudios sobre música y movimiento en danza tienen ya bastantes años como números de escritos al respecto, es por eso que en este caso en particular se optó por acudir a un género musical emergente en la escena contemporánea latinoamericana denominado "Folctronica", género que nace de una hibridación entre la música Folclórica y Electrónica, acentuando en esta hibridación, el interés sobre los que se cimientan las que propiciaron el desarrollo de este escrito y de las múltiples inquietudes.

Puesto que al fusionar estos dos géneros musicales se propuso poner en tensión diversos lenguajes del movimiento como lo son, la danza tradicional, urbana, contemporánea, etc... Para de esta forma poder observar la forma en la que los bailarines interactuaron con la música, cómo se comportó dicha hibridación en estos cuerpos, las soluciones inmediatas que brindaron las mentes, los músculos, las emociones y las entrañas...

## **JUSTIFICACIÓN.**

El pregrado en Arte Danzario de la Universidad Distrital Francisco José De Caldas cuenta con dos líneas de investigación, una de ellas es la de interpretación de diferentes técnicas corporales tales como: la danza tradicional, la danza teatro, la danza clásica y la danza contemporánea. La segunda es la línea de investigación en creación en danza, la cual también abarca todo lo relacionado con el tras escena, vestuario, maquillaje, iluminación y escenografía. Pero no sólo éstas profundizaciones hacen parte del pensum formativo de los estudiantes, sino que paralelamente hay unas materias que deben ser cursadas por todos, en las cuales una de las mayores primicias de la carrera es generar bailarines inquietos, con cuestionamientos y con espíritu de investigadores, con una mirada amplia del multidimensional mundo de la danza.

Todos los estudiantes deben cursar unas materias que hacen parte del núcleo común, las componen diversas miradas del quehacer dancístico, después de esto, en tercer semestre se debe elegir la profundización con la que el estudiante más se sienta identificado, en la cual se va a trabajar el resto de la carrera, esto sin olvidar que hay unas materias electivas, los cuales se pueden cursar al antojo del estudiante.

Desde una perspectiva personal, es allí donde la carrera empieza a tornarse verdaderamente interesante, debido a esta flexibilidad curricular, ya que le da la oportunidad al estudiante de formarse con herramientas las cuales no corresponden a su profundización, pero que al juicio de este se consideran convenientes para su crecimiento en el ámbito académico y profesional.

Una vez más, a modo personal, dicho lo anterior se puede suponer que los estudiantes de Arte Danzario, están dotados de facultades para poder desempeñar el rol que



deseen y en el que se sienten cómodos, pues la carrera los provee de información y formación que les facilita su quehacer.

Reitero todo esto porque al llegar a este punto es donde quiero enfatizar en que aunque pertenezco a la Línea de la Profundización en Interpretación de Danza Clásica, en el transcurso de la carrera y por todas las inquietudes que fueron sembradas por mis maestros pude cursar niveles de dirección como: taller de dirección I y II, de composición como: fundamentos de la composición y taller de composición I y II, de creación como: Ensamble I y II, taller integral, improvisación I y II, y de otras técnicas de danza contemporánea como por ejemplo: principios de la danza moderna básica, Limón, Graham, Piso, Peso y desequilibrio que aunque no pertenecían a la profundización cursada estuvieron disponibles para enriquecer mis cuestionamientos.

Todo lo dicho hasta ahora justifica por qué la decisión de asumir este trabajo desde el ámbito de la dirección, reforzando así la idea de la flexibilidad ofertada por la carrera, permitiendo una posición dúctil a la hora de asumir el laboratorio. Al respecto conviene decir, que personalmente, la forma en la que se concibe la asignatura trabajo de grado, es un espacio en el que el individuo que la está cursando puede desarrollar todo un mundo sobre una inquietud personal que sea de su interés.

Esto sin importar el tránsito que se haya realizado al interior de la carrera, entendiendo también que hay diferentes modalidades para ejercer esta asignatura, expresando así: sus ideas, aprendizajes y motivaciones.

Cabe recalcar que dichos cuestionamientos como se ha mencionado anteriormente están dirigidos a observar el génesis del movimiento detonado por la música en los

bailarines. Debido a lo anterior es complejo dar primicias y tener que cumplirlas sin poder

observar lo que ocurre alrededor, puesto que, desde el juicio personal, es de vital importancia poder ver todo lo que ocurrió en el espacio, estando atento a la más mínima manifestación, fenómeno o acontecimiento.

Queda por aclarar que dicha posición fue adoptada por la previa meditación y conformación del ámbito metodológico, para de ese modo fuese posible alcanzar los objetivos propuestos tal como lo describe Borgdorff (2006)

Esto para decir también que en esas experiencias previas que la carrera ofertó, fue posible vivenciar la oportunidad de dirigirme a mí mismo, para una obra de mi autoría en la clase de *taller de dirección I* y concluí de esta experiencia que el trabajo se quedó corto porque la labor de dirigir e interpretar pueden convivir, pero la segunda, a criterios personales, debe siempre estar atada a un ojo externo que esté observando y direccionando lo que está ocurriendo, ya que sin la posibilidad de poder estar en dos lugares al mismo tiempo, siempre van a quedarse detalles por fuera cuando tú mismo te diriges y no puedes hacer una observación parcial del trabajo que se está realizando.

Esta exploración propone hacer un análisis del movimiento de los cuerpos expuestos al estímulo de la música *folctronica*, saber qué ocurre en el cuerpo de un danzante que ha bailado música tradicional y conoce estos ritmos y que también haciendo caso al momento en el que se encuentra escucha y ha bailado música contemporánea como la electrónica, el house, el edm, etc...

Para después con la fusión de estos tres (El folclor, la electrónica y el cuerpo) en un espacio denominado "laboratorio de movimiento" analizar qué ocurre con estos cuerpos, cómo se comportan, a qué género su cuerpo le da prevalencia a la hora de crear, de querer

responder a unas pautas, de bailar y de investigar y así poder observar si sus mentes y cuerpos tienen una forma de comportarse frente a cada género musical y dancístico.

A través de este laboratorio la tarea fue guiarlos y conducirlos a lugares en los que pudieron experimentar la relación entre sonido y movimiento, para de este modo observar los fenómenos que se presentaron y así hacer un primer acercamiento a lo que la interacción del sonido y el movimiento respecta, entendiendo que es por el momento sólo un ejercicio de observación, el cual no pretende hacer una producción de saberes o conocimiento, sino más bien quiere empezar a desdibujar esas fronteras que se han impuesto, en las que se concibe el acto de bailar como algo meramente perteneciente al sector del entretenimiento, sino que más bien el arte de la danza propicie una mirada que permita no solo querer bailarla, sino pensarla, escribirla y legitimarla.

Para cerrar este capítulo, queda por aclarar que, desde un criterio personal, es necesario hablar de este tema porque, aunque la relación de música y movimiento ha llamado la atención de unos cuantos investigadores, puedo reforzar la idea de Márquez(2016) en la que expone que, por las características que enmarcan al electro folclor y su reciente nacimiento, son muy pocos los estudios académicos realizados en torno a esta corriente musical, en ese mismo orden de ideas no hay un ejercicio de observación preciso que hable sobre la influencia de este género en las manifestaciones corporales de los bailarines.

El interrogante con el que va a estar enmarcado este trabajo, gira en torno a cuestionarse: *¿Cuáles son las manifestaciones corporales de los bailarines del Colectivo EL CLUB, DC cuando escuchan el género musical folctronica?*

## **OBJETIVOS.**

### **Objetivo general.**

Observar las manifestaciones corporales de los bailarines del colectivo "El Club, DC" al estar expuestos a la fusión de la música folclórica con la música electrónica.

### Objetivos específicos.

1. Conceptualizar los términos de Manifestaciones corporales y folctronica.
2. Describir la metodología de Mov-lab.
3. Analizar los hallazgos del laboratorio.
4. Exponer las conclusiones de Mov-lab.

## CUMBIA DIGITAL.

Para poder tener claridad sobre el concepto de Folclore se debe hacer un ejercicio de memoria remontándonos en la época hispánica de la costa caribeña colombiana, sector que es reconocido por el encuentro que propició entre distintas etnias como Africanos, Indios y Españoles, generando una amplia convergencia cultural denominada mestizaje, esta acción no solo influyó en la proliferación de los habitantes del país, sino que se caracterizó por hacer una hibridación en diversos ámbitos, entre ellos: el musical, dando así origen a diferentes ritmos folclóricos del país<sup>1</sup> como por ejemplo “La Cumbia” género que es reconocido de punta a punta en Latinoamérica como lo explica Océane (2018):

Emergieron mestizajes musicales nunca experimentados. El Caribe fue un escenario excepcional de este fenómeno, convirtiéndose en tierra fértil de nuevos géneros, como el calipso, la rumba, la guaracha o la kompa, entre otros. Estos ritmos caribeños fueron los pilares de lo que luego se conocieron como los ritmos latinos. Entre medio de esta nueva cartografía musical americana, apareció la cumbia, heredera de melodías indígenas precolombinas de la costa caribeña de Colombia y de ritmos negros africanos. Sus orígenes son discutidos, pero no existen dudas sobre su conformación híbrida. Desde su nacimiento, la cumbia inició un largo y ecléctico viaje, atravesando capas sociales y épocas, estilos y fronteras, culturas y soportes... La etimología de la palabra cumbia denota su herencia de la cultura africana esclavista, presente en esa época: provendría de cumbé, que designa las danzas negras, o de cumbiamba, antiguamente sinónimo de fiesta. (p.15)

---

<sup>1</sup> Algunos de estos son: Puya, Mapale, Porro, Gaita, Bullerengue, champeta, etc.

Después de la anterior explicación descrita por Océane es necesario detenernos y enfatizar en la parte que enuncia “un viaje ecléctico” puesto que es este suceso, el que ayuda a agilizar la consolidación de los orígenes del género que pretende ser explicado, ya que su recorrido, el de la cumbia, empezó desde la costa del caribe colombiano, en primera instancia este tránsito arranca de forma local, para después y sin perder mucho tiempo, lograr extenderse hasta lugares lejanos, cambiando drásticamente este tránsito de forma regional a transnacional, desplazándose hasta la parte baja de América del norte o llegando a la punta de la Patagonia, el punto más al sur del continente, atravesando toda Latinoamérica y acentuándose en distintos lugares donde la gente la apropia y empezó a abrirle un espacio para que pudiese actuar allí, convirtiendo a la cumbia en un género pluriétnico y multicultural el cual tiene la habilidad de mutar fácilmente y acoplarse a la región que está emigrando<sup>2</sup> .

Es atravesando estas fronteras limítrofes que la cumbia logra penetrar hondamente en la idiosincrasia de diferentes países y ciudades principalmente en Perú (Lima) y Argentina (Buenos Aires), siendo este último el lugar donde tiene una aceptable acogida, adhiriéndose a la cotidianidad musical de sus habitantes y convirtiéndose en un género nacional, volviéndose tan popular como indispensable a la hora de querer amenizar una pista de baile, cabe aclarar que allí suena de una forma particular debido a que la flexibilidad de la cumbia permite cambiar el mensaje de las letras acoplándose al contexto que habita, expresando ideas distintas en comparación a con las que arrancó en sus orígenes, además de esto incorporan el Keytar, un teclado electrónico el cual tiene

---

<sup>2</sup> Existen modalidades regionales de la cumbia colombiana cumbia sampuesana, soledaña, momposina, cartagenera, banqueña, sanjacintera, etc., y variantes nacionales de la misma, cumbia peruana, argentina, chilena, mexicana, boliviana, etc.(Márquez, 2016, p. 54)

aparición de guitarra dándole así un aire genuino a la nueva sub corriente del género Caribeño colombiano, este toma como nombre Cumbia Villera, siendo solo uno de los tantos subgéneros de cumbia que se han visto nacer en Argentina y América Latina.

Generar una explicación que permita comprender el nacimiento de este género exige pensar o reunir al mismo tiempo conceptos como internet, globalización, migración digital, folclore, música electrónica, nuevas tecnologías y experimentación. Puesto que es la convergencia de estos conceptos en la primera década del siglo XXI los que dan vida a esta corriente musical emergente, ya que es la rápida forma que el internet brindó para “ciber viajar” lo que permitió conocer productos o compartirlos con un solo click, permitiendo así también la llegada de las nuevas formas de producción musical, alentando cada vez más a propiciar espacios de evolución y mutación para la cumbia como género. Así se puede apreciar en el texto “La cumbia Digital” el cual expresa

Esta evolución posmoderna de la cumbia nace entonces del encuentro entre una tradición histórica musical nacional, del auge de esta nueva era de lo digital y de la mente creativa de jóvenes argentinos, en búsqueda de un nuevo modo de expresión artística. (Océane, 2018, p.11)

Dicho lo anterior debe también decirse que en esta década se consolidaron espacios<sup>3</sup> en los que habitaba la cumbia pero también la curiosidad de artistas por empezar a fusionar este género con manifestaciones culturales posmodernas de otros hemisferios como la música electrónica, dando así origen a lo que más tarde en el tiempo sería denominado como “Cumbia Digital” una propuesta revolucionaria gestada en

---

<sup>3</sup> Estos espacios eran las fiestas Zizek gestados en la primera década del siglo XXI, las cuales con el tiempo pasaron a convertirse en un sello discográfico llamado ZZK RECORDS, para conocer más sobre este tema revisar (Márquez, 2016, p.56)



Latinoamérica, la cual con el paso del tiempo dará pie a que artistas conformen agrupaciones y empiecen a trabajar con base a este nuevo subgénero<sup>4</sup>.

El concepto de “Cumbia digital” tiene tanto de amplio como de diverso, puesto que las agrupaciones que se consolidaron bajo este género en un principio si tuvieron fuertes cercanías con la cumbia para desarrollar sus producciones musicales, pero fue con el paso del tiempo que nuevas inquietudes arribaron y con ellas la necesidad de seguir explorando, puede considerarse que la cumbia digital es una excusa para explorar y descubrir los ritmos de la región y más allá (Oceane,2018). Es por esto que deciden expandir sus fronteras y no solo experimentar con este género colombiano fusionado con beats electrónicos, sino que se dan la posibilidad de recurrir a ritmos andinos, amazónicos y folclóricos locales de diferentes países, es así como una vez más la cumbia propicia espacios creativos y transgresores proponiendo la posibilidad a los artistas de que empiecen a experimentar y ofrecer una variada gama de híbridos entre folclor latinoamericano y música electrónicas, un híbrido que fusiona la tradición y la modernidad, en ese mismo sentido se explica (Márquez, 2016) :

La cumbia digital es más que cumbia, y las propias fiestas Zizek fueron desde su origen un espacio abierto a la mezcla y experimentación de estilos musicales diversos, desde el dubstep británico hasta el reggaetón caribeño. La expresión “cumbia digital”

---

<sup>4</sup> Las principales agrupaciones que se dieron a la tarea de investigar, crear y producir con base a este género en la escena local y nacional colombiana son: Bomba Estéreo, Mitú, Cerrero, Ácido Pantera, Bio Migrant, Cero39, la payara y en la escena internacional agrupaciones como Dengue dengue dengue, chancha vía circuito, Nicola Cruz, El búho, Frikstailers, King Coya, Matanza, Rodrigo Gallardo, entre otros. Todas estas agrupaciones y más acompañaron el proceso de laboratorio de Mov-lab.

<sup>5</sup> Se le ha asignado distintos nombres a este género como: Tecno cumbia, Tropical Bass, Música Contemporánea Latinoamericana, Cumbia Digital, cumbia electrónica, cumbia trónica, Folctronic, nueva cumbia, o nu-cumbia.

fue más un instrumento de marketing y una forma de comercializar el fenómeno, que una manera clara de referirse al tipo de experimentación sonora que estos jóvenes llevaban a cabo, en la que no solo se mezclaba cumbia con música electrónica, sino con muchos otros estilos, siguiendo esa “pluralidad de lenguajes y culturas” que habitan con total naturalidad los jóvenes de hoy. (p,63)

Podemos afirmar entonces según lo anteriormente expuesto que el fenómeno de cumbia digital abarca un amplio repertorio de géneros folclóricos fusionados con diversos estilos de música electrónica y que es esta la etiqueta con la que más fuerza ha crecido y desarrollado en el entorno de la producción musical, pero eso no quiere decir que cuando nos referimos a este concepto estemos hablando solamente de cumbia, sino que debemos hacer un ejercicio de interpretación para comprender que la diversidad desde la que se enuncia es multidimensional, por eso para el desarrollo de este trabajo se ha tomado la decisión de recurrir al concepto de Folctronic<sup>6</sup> para referirnos a la cumbia digital o más precisamente a la hibridación, experimentación y exploración de la fusión de géneros folclóricos latinoamericanos con géneros pertenecientes a la familia de la música electrónica.

---

<sup>6</sup> Si tomamos las primeras cuatro letras de la palabra folclor y desde la cuarta letra hasta la séptima de la palabra Electrónica para después fusionarlas da como resultado la palabra Folctronic un neologismo que utilizaremos en el desarrollo de este texto.

## **MANIFESTACIONES CORPORALES.**

El padre de la filosofía moderna Rene Descartes, propuso diversas ideas, las cuales han predominado a través del tiempo, definiendo así la historia y el pensamiento occidental en los últimos 300 años. Estas propuestas alentaron el uso de la mente como único validador de la realidad, dándole potencia a la duda, el racionalismo y el método, radicando en ellos todo el peso sobre la producción de conocimiento y desarrollo de las ciencias.

Es así pues como la revolución mecanicista brinda unos lentes que hacen ver las ciencias, los organismos vivos y el mundo desde una estructura matematizada, racional, basada en la observación y la experimentación. A raíz de esta estructura, Descartes implanto una teoría en la que disecciona el alma del cuerpo, considerándolos de la siguiente manera, el alma como el ente encargado de la inteligencia, facultada para pensar, discernir, dotado de conciencia y voluntad, siendo esta última, la que permite afirmar o negar una experiencia.

Mientras que al cuerpo se le define como la extensión, el lugar que habita el alma, así pues, queda entredicho que este solo es un ensamble de partes, una maquina funcional, desechable pero funcional, proponiendo así su idea del hombre máquina, desvirtuando por completo al cuerpo y quitándole toda la validez que lo compone.

Tal como lo expone García (2013) quien explica que Descartes con su célebre frase "Pienso, luego existo" da todo el peso de la validez al pensamiento, a la razón, ignorando el cuerpo, anulándolo, exponiéndolo sólo como el vehículo del alma, dándole una relevancia significativa a la mente, poniendo en duda incluso la existencia propia, dejando claro que la única certeza real es la duda, menospreciando la corporalidad y lo sensible.

Esta frase ha marcado el destino como se ha dicho antes del pensamiento occidental y de oficios como por ejemplo la medicina y el modelo Bio médico, quien dio origen a la teoría biológica de la enfermedad la cual como se expone en el texto Reflexiones en torno al movimiento corporal humano explica que:

...Fue vista como un defecto de la máquina biológica. Por medio del reduccionismo físico-químico, experimental, los biólogos constituyeron la biología como una disciplina tan científica como la física y la química, considerando al organismo humano como una máquina compleja cuyo estudio se realiza mediante el aislamiento de sus partes. (García Puello, 2013, p.81)

Analizando este ejemplo podemos ver como el pensamiento cartesiano dualista ha acobijado fuertemente la percepción que tienen las ciencias en general sobre el cuerpo humano y la importancia que le han prestado al pensamiento y a la mente.

Es por esto que comprender la mente humana, ha sido sin duda, uno de los más grandes retos y cuestionamientos que han surgido en diferentes campos del conocimiento, como la neurociencia, ciencias humanas, sociales, naturales, las cuales han unido esfuerzos para emprender estudios sobre dicha comprensión, generando diferentes debates sobre cómo funciona, clasificándola en aspectos categóricos e incluso comparativos.

Pero no es sino hasta el año 1940 que los expertos en ciencias conciben una nueva rama, denominada las Ciencias Cognitivas (CC), la cual como especifica Varela "es el nombre con el que se designa el análisis científico moderno del conocimiento" (Varela, 1988, p.11)

En palabras textuales la palabra cognición hace alusión a la capacidad que tienen los seres de obtener información de su entorno, en la cual a través de procesos

neurólogos complejos interpretan y le dan un significado, esto quiere decir que es la ciencia de la mente o la teoría del conocimiento, la cual, en sus principios, fue concebida como el procesamiento de información, haciendo una similitud entre el cerebro y las computadoras, afirmando que los procesos cognitivos se llevaban sólo en la mente, creando metáforas que llevaron a extremos la idea de Descartes sobre el hombre, ya que no solo era el cuerpo una máquina, sino el cerebro también, el cual sólo recibe información, la procesa, analiza y categoriza. Es así como dan pie al nacimiento de nuevas tecnologías como la inteligencia artificial.

Las CC ha pasado por distintas etapas como pensadores, los cuales han brindado enfoques de la misma tales como la cibernética, el cognitivismo, el simbolismo, la emergencia<sup>7</sup> y uno de los más recientes, el enactivismo. Este último enfoque es una idea defendida y expresada por Francisco Varela, quien con su descontento por las anteriores propuestas de las CC expone "que la principal insatisfacción del enfoque enactivo es simplemente la ausencia de sentido común que hay en la definición de cognición".(Varela, 1988, p. 89)

El enfoque enactivo habla sobre como nuestra mente y nuestro cuerpo se adaptan-acoplan al mundo natural y al mundo social, el neologismo "enacción" traduce el neologismo inglés enaction, derivado de enact, "representar", en el sentido de "desempeñar un papel, actuar", perteneciente a las ciencias cognitivas corporeizadas.

---

<sup>7</sup> Para más información leer el libro Conocer, de Varela 1988.

<sup>8</sup> Biólogo chileno, investigador en el ámbito de las neurociencias y ciencias cognitivas.

Este enfoque divulga que los procesos que se llevan a cabo en nuestra mente están corporeizados en la actividad sensorio motora del organismo en interacción con el contexto en el que se encuentra inmerso. Además Paolo (2016) explica por ejemplo:

Para el enactivismo la cognición es una actividad continúa moldeada por procesos de participación activa en los contextos concretos del mundo. Su carácter definitorio es la relación de significado que emerge entre agente cognitivo y entorno (incluyendo otros agentes de la misma o de diferentes especies) a través de la experiencia subjetiva del cuerpo animado. El cuerpo vivido, que se mueve y se afecta a sí mismo, crea un mundo de significados en su ser y su actuar (enaction o enactment en inglés) y no recibe pasivamente información neutra a la cual luego debe "agregarle" un significado. Para el enactivismo todo acto cognitivo, cualquiera sea su nivel de abstracción y sofisticación, pasa siempre por el cuerpo vivido y su relación con el mundo. La experiencia corporal pre-reflexiva (en sentido del cuerpo como vivido, susceptible de afectividad y como poseedor de capacidades y límites) es, de esta manera, constitutiva de la cognición en su totalidad, incluidas la experiencia perceptiva, el accionar, el pensar y las habilidades que subyacen a las interacciones sociales. El enactivismo articula propuestas que permiten entender estas relaciones (causales y constitutivas) entre mundo, cuerpo y cognición(p,4)

Esto quiere decir que la propuesta del enfoque de la cognición corporeizada o enactivismo formulan qué el agente sujeto<sup>9</sup> está en constante aprendizaje, el cual es permeado por su activa participación en el contexto en el que se encuentre sumergido y es en la detonación de su cuerpo vivido y la relación con el entorno, a lo que se le denomina

---

<sup>9</sup> En este caso el sujeto es el bailarín.

enacción, además, cuando el agente está realizando el proceso de cognición no se pueden separar los procesos de percepción-acción.

Entonces pues es necesario suscitar inquietudes tales como... ¿Por qué estamos aquí, en el mundo y no somos indiferentes a él? Es a estos cuestionamientos que surgen teorías como el Embodiment<sup>10</sup>, las cuales nos explican la forma en la que pensadores han concebido epistemológicamente la forma en la que interactuamos como agentes del mundo.

Entonces el sistema nervioso va a ir más allá del cerebro, no podemos seguir pensando que solo el cerebro cognice, sino que el cerebro tiene una medula, que estamos llenos de nervios por todo el cuerpo, además este sistema nervioso no lo podemos poner como el único regulador ya que contamos con sistema inmunológico, sistema musculoesquelético, sistema óseo, siendo así como se pone al proceso que hace la mente en interacción con el resto de procesos vivos del ser humano y el contexto que habita.

Para poder tener un poco de comprensión sobre lo que se quiere dar a entender es que abordaremos dicha visión de la cognición corporeizada propuesta por Varela y explicado por (Eyssartier & Lozada, 2014, p. 2)

La cognición depende de las experiencias que provienen de tener un cuerpo con capacidades sensorio-motrices, en íntimo acoplamiento con el ambiente. De acuerdo con este enfoque enactivo, la percepción modula la acción, así como la acción transforma la percepción; es decir, el que percibe guía sus acciones en situaciones locales, y a su vez, estas situaciones locales cambian constantemente como resultado

---

<sup>10</sup> Es una palabra que traduce "Encarnación", una de las tantas formas de denominar el enfoque cognitivo corporeizado o enactivismo, para más información leer el libro "Embodiment" o su versión en español "De cuerpo Presente", Varela, Thompson y Rosch, 1997.



de su acción. De este modo, el mundo emerge a partir de cómo nos movemos, caminamos, respiramos, comemos, etc.

Cuando Cecilia y Mariana (2014) exponen que “La cognición depende de las experiencias que provienen de tener un cuerpo con capacidades sensorio-motrices” (p,2). Es prudente aclarar que al hablar de estas *capacidades* se hace referencia a ramas de la ciencia que estudian el movimiento con teorías como la cinestesia o la propiocepción. La cinestesia es un proceso sensorio motor vital, a partir del cual las dinámicas nerviosas se coordinan para hacer familiar el mundo al agente, porque es el que hace reconocernos a nosotros mismos, compuesto por la visión, el olfato, el tacto. En pocas palabras se podría comprender la cinestesia como el paso previo a la reflexión ya que es el primer choque, colisión o interacción que el agente tiene con el mundo. (González, mayo del 2016)

Del mismo modo cuando se refieren a que *la percepción modula la acción, así como la acción transforma la percepción* es necesario invitar entonces al lector a que por un momento piense en algo tan sencillo como es el hecho de estar vivos, dicha acción nos da la capacidad de experimentar o interactuar con todo nuestro entorno, de ese mismo modo las interacciones nos van a llevar a sentir y pensar lo que la situación determine.

Por ejemplo: Qué se suscita en la mente de las personas cuando les pedimos que imaginen su corporalidad cuando están en una montaña rusa a punto de caer al vacío, cuando están sentados avistando el atardecer en una hermosa playa o en una fiesta donde la música que suena es su favorita y no pueden soportar la necesidad de bailar hasta el cansancio.

O por ejemplo hay estudios que dicen que una persona en estado de depresión puede poner un lápiz en su boca, esto para generar una risa forzada, pero que al cabo de 10

minutos será posible notar un cambio en su estado de ánimo y así mismo en su corporalidad.

Podemos traer a colación esos imaginarios y ver que el cuerpo responde a su entorno, que está conectado a sus pensamientos, emociones, sensaciones y que le es necesario expresarlo, que cada situación por cotidiana que parezca le genera la necesidad de actuar y poner en acción todo lo que le ocurre internamente. Por ende, esto hace que se pueda expresar. Estas expresiones son a domo personal, consideradas como manifestaciones, debido a que son múltiples las cosas que provocan expresiones en los seres humanos.

Para lograr tener una comprensión más a fondo se considera prudente abordar lo dicho por Toro(2007) y citado por García( 2013) quien expreso que:

Estudiar el ser humano en movimiento requiere, así, de una visión holística que lo entienda como un ser Bio-psico-antropo-socio-cultural. Esta visión holística pone fin a la mirada mecanicista, fragmentaria, separatista y especialista newtoniana-cartesiana del modelo biomédico... Desde ella, el movimiento corporal humano además de movimiento es intención, instrumento de crecimiento, de maduración y de aprendizaje y por esto resulta tan importante para el desarrollo y la evolución humana. El cuerpo se asume como un referente social, un centro de atracción por la diversidad de las manifestaciones y la amplitud de los contextos en los cuales se desenvuelve. (p, 80)

Todo lo anterior nos lleva a concluir entonces que la enacción es el aprendizaje a través de la interacción del sujeto con su contexto y a esto le agregamos el enfoque de la cognición corporeizada el cual propone que no solamente los sentimientos y pensamientos

repercuten en la manera de actuar, sino que también la manera de actuar modifica los sentimientos y pensamientos.

Si pensamos la palabra separada *EN - ACCIÓN*, con referencia al sujeto, nos habla de un cuerpo que está en constante actividad, alerta, dispuesto, perceptivo y receptivo, pero en definitiva la acción no es solo controlar nuestro cuerpo sino es entrar en interacción con nuestro mundo.

Aclaro todo esto ya que para este marco teórico se decidió acudir a las ciencias cognitivas corporeizadas y al enfoque enactivista, porque fue desde allí que se encontró sentido para poder conceptualizar el término "Manifestaciones corporales", diciendo entonces que están dadas por la interacción que tiene el sujeto con el mundo, teniendo muy en cuenta el contexto, los estímulos del entorno y sus capacidades sensorio motores, afirmando la teoría que propone francisco Varela en la cual expone que la cognición o el aprendizaje se produce por el acto de moverse desvirtuando así la propuesta del dualismo cartesiano.

## **METODOLOGIA.**

Este laboratorio se ejecutó en los estudios de la Casona de la Danza en el segundo semestre del año 2019 con el colectivo "El club, DC", conformado por Ángela Mesías, Julián Forero, Natalia Pulido y Alejandra Leaña, egresados del Proyecto Arte Danzario de la Universidad Distrital Francisco José De Caldas, quienes pensaron el colectivo como un lugar de encuentro y desarrollo artístico experimental, alrededor del cuerpo, la música y el movimiento.

Este es un colectivo emergente de intérpretes-creadores, en la ciudad de Bogotá, Colombia, con un interés común por el estudio corporal en danza contemporánea, influenciados también por otras expresiones artísticas como el teatro, el performance y la video danza.

Mov-lab es el nombre que se le da al laboratorio de movimiento, en el que se experimenta desde diferentes lugares, cuáles son las expresiones del cuerpo cuando se enfrenta a un estímulo sonoro, en este caso la folctronica.

Para describir este laboratorio y su metodología lo primero por decir es que no hay un método exacto para poder llegar a los resultados intuidos, ni tampoco un camino trazado para transitar por él, no, más bien son múltiples caminos, que conducen a diversos destinos, exigiendo ser transitados.

Con búsquedas en algunos instantes; personales y empíricas, en otros, acudiendo a las herramientas brindadas en el transcurso de la carrera de Arte Danzario, la cual oferta una amplia variedad de conocimientos. Recurriendo a estos, para dotar el laboratorio de

búsquedas corporales, entendiendo el papel del cuerpo como herramienta investigativa y experimental.

Así pues, el trabajo colectivo va a ser fundamental en el desarrollo del laboratorio, ya que no es sino con el cuerpo y las ideas emergentes que se propone enriquecer las búsquedas, generando un encuentro de corporalidades y pensamientos a través de la danza.

Entre esos múltiples caminos se acudió a los parámetros concebidos por la investigación cualitativa<sup>11</sup>, en el cual se indago en diferentes perspectivas y después de una ardua clasificación, para brindar horizontes, dos de estas pasaron a formar la columna vertebral del laboratorio.

Cabe aclarar que esta es una metodología inédita, la cual se gestó con el día a día, se es honesto al decir que está compuesta por una genética multidimensional puesto que son diversas las ramas del conocimiento las que intervinieron en ella.

La primera perspectiva a la que se hará referencia es a la etnográfica, tomando de allí la observación participación como una de las herramientas con mayor presencia dentro del espacio de experimentación. Esto debido a la flexibilidad con la que favorece al investigador, puesto que le permite elegir qué y cómo observar, desde el punto de vista de Vasilachis (2006) la autora afirma:

La diferencia entre el «ver» y el «mirar» se traduce en la existencia de una actitud «sensible» y «atenta» a la realidad, capaz de posarse sobre las cosas más que de pasar sobre ellas, de descubrir lo que las singulariza, más que contabilizar lo que las uniformiza. Un aprendizaje que nos lleva a pasar de una mirada indiferente o

---

<sup>11</sup> Para más información leer "Estrategias de la investigación cualitativa" (Vasilachis, 2006)

inquisidora a una mirada interesada y convocante, en la que el desafío del descubrimiento posibilita nuevas interpelaciones y en la que la ingenuidad de la mirada es el requisito desde el cual el investigador comienza a desarrollar el recorrido visual con el que construye su apreciación de la realidad. (P,119)

Partiendo de lo anterior, cabe entonces preguntarse: ¿Qué mirada habitó en el espacio cuando las manifestaciones corporales tenían lugar? ¿De qué forma se estudió el movimiento? ¿Con qué criterios y juicios se evaluaron esos movimientos? Estas y muchas más inquietudes surgieron a lo largo del desarrollo del laboratorio, enriqueciendo el campo de acción y brindando puntos de vista que no habían sido contemplados anteriormente.

Por otro lado, la segunda perspectiva adoptada para hacer parte del laboratorio, proviene de la investigación artística y se denomina práctica como investigación en la que Contreras(2013) , Jones(2009) y Haseman(2006) explican las características distintivas de este método:

Esta metodología emergente se caracteriza por establecer que existe un tipo de conocimiento que surge desde los cuerpos y sus transformaciones(...) La investigación tendría lugar en y a través de los cuerpos. Podría transmitir y proliferar entre los cuerpos, cuyas transformaciones podrían ser irreductibles, literalmente incomparables, eternamente singulares e irrevocable, no susceptibles de escritura(...)

La predominancia de la práctica no implica que todo lo que sucede en el curso de la investigación sea exclusivamente práctico, sino que más bien se favorece una triangulación entre tres tipos distintos de conocimiento: el conocimiento del investigador (que incluye conocimiento corporizado, experiencia fenomenológica, el saber hacer), la reflexión crítica (investigación acción, conocimiento explícito) y conocimiento conceptual (entendidos como marcos teóricos). (Contreras, 2013, p. 75)

Es entonces la práctica como investigación un lugar en el que los cuestionamientos sólo pueden hallar respuesta a través de la práctica.

Eso quiere decir, por ejemplo, que la pregunta en la que está enmarcada este trabajo puede hallar conclusiones sólo, a través de la interacción con los bailarines en el espacio de trabajo. Además, otra de las afirmaciones por las que se acudió a la práctica artística como investigación es que ésta “no busca solo estudiar la corporalidad sino también la validación política de los conocimientos generados por y a través del cuerpo” (Contreras, 2013, p. 74)

Con lo anterior en mente, sumado a la conceptualización de manifestaciones corporales desde la concepción enactivista, es posible evidenciar la similitud de la línea de pensamiento que coexisten entre manifestaciones corporales y la práctica metodológica, brindando una perspectiva que comulga entre lo que se piensa, se dice y se hace, dotada de coherencia para el laboratorio.

También es importante recalcar que en esta práctica el diseño metodológico es fuertemente emergente, lo que quiere decir que es en el día a día que se va construyendo, teniendo la posibilidad de ser variable y moldeable para las necesidades del investigador.

Lo interesante de estas dos propuestas y la decisión de hibridarlas para trabajar también se debe a sus semejanzas en afirmaciones en las que por ejemplo Vasilachis(2006) aconseja que “Se debería optar por un sabio punto medio entre la metodolatría –excesivo apego a técnicas– y la metodofobia –desapego total de cualquier procedimiento, en pos de la creatividad absoluta”(p,87)

Y Contreras(2013) nos recomienda “Tener un delicado equilibrio entre tener siempre en mente las preguntas de la investigación (que funcionan como timón del trabajo),



pero a la vez tener la suficiente flexibilidad para acoger aquello que surge desde la práctica.”(p,78)

Todo lo dicho hasta aquí sirvió para delimitar a Mov-lab, a su observador y a sus intérpretes en un espacio, el cual promueve una perspectiva de indagación por reconocer mediante la observación y análisis en el otro, qué ocurre cuando se está expuesto a la folctronica desde la sensibilidad o percepción del cuerpo.

Relatar los sucesos del día a día sería una locura ya que fueron más de seis meses de laboratorio, pero para brindar nociones de claridad al lector y si en algún punto este texto sirve como referencia para futuros inquietos del movimiento, se especificarán algunas pautas, las cuales alentaron la configuración genética de este espacio creativo, acogiéndose a las características descritas de las propuestas metodológicas escogidas.

Cabe señalar que dichas pautas no son estrictamente un compendio de pasos que deben ser seguidos para elaborar dicho laboratorio, ya que como se indicó, este apenas es un ejercicio de reconocimiento del espacio, de experimentación y de observación. Así entonces el investigador puede acoplarlo a lo que su instinto le demande.

## **CARACTERISTICAS Y HALLAZGOS.**

Como se menciona anteriormente, el trabajo colectivo fue fundamenta, es así como el espacio se planteó como un lugar de fronteras abiertas en el que los bailarines contaron con voz, ya que, por medio de estas particularidades fue posible aportar herramientas para el proceso experimental y creativo.

Es oportuno aclarar que la experimentación de este laboratorio no pretendió ajustarse o someterse propiamente a una técnica específica de danza, sino que por el contrario y más allá de lo establecido en los cánones que enmarcan los lenguajes del movimiento, esta búsqueda desea excavar en la genuinidad del movimiento de los intérpretes, siendo la naturaleza de cada uno su medio de expresión, puesto que fue desde la emergencia genuina, espontánea y natural que se daba inicio a la experimentación.

Sumado a lo anterior, también a raíz del supuesto de que el sonido tiene la capacidad de activar el dominio del movimiento corporal, fue que se adoptaron paralelamente preguntas como: “¿En qué medida los movimientos suscitados por la música se basan en la música? O ¿De qué modo se construye la relación entre el movimiento y la música?” (Isabel Cecilia Martínez & Epele, 2008, p. 2)”.

Desde este ángulo, dichos cuestionamientos sumados a otros como pensar o percibir los diversos patrones rítmicos de la música, las imágenes que transitan por el movimiento o viceversa, la fijación en acciones cotidianas traspasadas a la danza, la fusión de pasos tradicionales, urbanos y contemporáneos, la disociación de acciones corporales y demás, sirvieron en diversas ocasiones como punto de partida en ejercicios de diferente índole como la improvisación, la interpretación, la sensibilización y la creación.

En ese contexto es necesario recalcar que cuando se hace alusión a que una pauta está “bien” ejecutada, es porque esta pauta requiere que el intérprete la solucione con conciencia, atención, en un estado de alerta frente a cualquier brote de lo que puede ser un posible hallazgo, seriedad y una creencia profunda en entender que aquella pauta que se está solucionando puede servir como fuente de respuestas o de preguntas.

Lo interesante de este laboratorio no fueron las respuestas que surgieron, no, por el contrario, aquí lo verdaderamente valioso fueron las preguntas que se suscitaban a diario y las emergencias, puesto que estas reflejaron que había una mirada sensible y atenta tal como lo manifiesta Vasilachis, en la cual fue posible estar atento.

En esta revisión tan somera como inevitablemente personal, es necesario expresar que las respuestas conseguidas en muchas ocasiones fueron las mismas preguntas emergentes en el transcurso del laboratorio, puesto que desde allí se evidenció un cambio de concepción sobre la realidad y la forma en la que sería prudente abordar en próximas ocasiones un espacio que cuente con las mismas características parecidas a las que tiene Mov-lab.

Ya que a través de las preguntas fue que se pudo encaminar y sobre todo direccionar los fundamentos del laboratorio. Las preguntas construyeron la perspectiva y no las respuestas. Es prudente entonces aquí suscitar ¿si el plantear un problema y hallar una respuesta es la forma correcta de solucionarlo? Puede que, en el ámbito cuantitativo, ¿pero funciona igual para el cualitativo?

Mirar con otros ojos puede ayudar a cambiar la forma en la que “la producción de conocimiento” está concebida, planteando así una flexibilidad en la que se conciben las

preguntas emergentes como posibles respuestas o por lo menos en el ámbito de la investigación en las artes.

En paralelo al laboratorio se construyó una pieza inspirada en la obra fotográfica de Jesús Abad Colorado "El testigo", la cual sirvió como excusa creativa en la cual basarse, construida a partir de acciones y manifestaciones resultantes de Mov-lab. Esta obra lleva por nombre "Mapiripán" no es en su totalidad la máxima expresión de los hallazgos del laboratorio.

Pero sin duda alguna es posible afirmar que ésta obra constituye parte fundamental del ADN formativo de la principal inquietud que antecede este trabajo sobre como se ven afectados los cuerpos ante el estímulo sonoro folclórico y sirve como evidencia de la labor realizada.

## CONCLUSIONES

Estas conclusiones están sustentadas bajo la experiencia personal vivida en el laboratorio con los interpretes del colectivo EL CLUB, son percepciones e ideas que tomaron forma y fuerza allí.

1. El pensamiento y la percepción son una manifestación corporal.
2. La activación de los sentidos es una manifestación corporal, escuchar, ver, tocar, oler, degustar.
3. Es casi imposible verbalizar o de alguna manera querer textualizar algún tipo de movimiento ejecutado en el laboratorio y mucho menos organizarlos de forma sistematizada ya que esa no fue la principal motivación por la que se desarrolló Mov-lab, puede que, en un futuro, con las conclusiones personales obtenidas de este trabajo sea posible emprender una investigación, que en ese caso sea más profunda, contundente.
4. El cuerpo es un lugar cultural, que recibe y produce conocimiento.
5. Fue posible percibir durante el proceso que dichas expresiones con el transcurrir de los días, lograron ser extraídas desde un lugar genuino de cada interprete, pensando en la hibridación musical.
6. Lo primero que hay por decir sobre este género musical es que, debido a su reciente nacimiento, cuenta con poca atención académica y fue un reto poder estructurar un concepto con validez científica.
7. También es posible acudir a la folclore como sugerencia para que prudentemente se proponga este ejercicio de hibridación como un acto heroico por mantener vigente en las nuevas generaciones la cumbia, dotándola de un aire más fresco y moderno.

## BIBLIOGRAFIA

- Alvarez, I. (2012). *Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI*.
- Andrés, B., & Molina, M. (2014). *Acción y cognición : una educación física de la acción presente*. 16.
- Artista, E., Herrera, P., & Antonio, M. (2014). El Bullerengue la génesis de la música de la Costa Caribe colombiana. *El Artista*, 11, 30–52.
- Baquero Castellanos, S., & Segovia Cuéllar, A. (2018). Cognición corporizada y comprensión semántica. *Pensamiento Psicológico*, 16(2).  
<https://doi.org/10.11144/javerianacali.ppsi16-2.cccs>
- Bertherat, T., & Bernstein, C. (2006). *El cuerpo tiene sus razones : autocura y antigimnasia*. 171.
- Borgdorff, H. (2006). *El debate sobre la investigación en las artes*.
- Castoriadis, C. (1979). La experiencia del movimiento obrero. In *Proletariado y Organización*.
- Contreras, M. J. (2013). La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Poiésis*, 72(21–22), 71–86.
- Díaz-Collao, L., & Peñalba, A. (2019). Cognición, experiencia musical y conciencias alteradas: la influencia de las ciencias cognitivas en el estudio sobre la música y el trance. *El Oído Pensante*, 7, 24–46.
- Dominguez Rojas, A. L. (2018). Aproximación al concepto de atención desde la perspectiva del Enactivismo. *Revista Iberoamericana de Psicología*, 11(2), 9–18.  
<https://doi.org/10.33881/2027-1786.rip.11202>
- Eyssartier, C., & Lozada, M. (2014). *un estudio de caso de acuerdo con la perspectiva de la cognición corporizada (embodiment)*.
- Ezequiel, D. P. (2016). *Enactivismo*. 1–22. <http://dia.austral.edu.ar/Enactivismo%0A%0A>
- Ezequiel, D. P., Thomas, B., & Xabier, B. (2017). *Sensorimotor life*.
- Fernando, L., & Ossa, C. (2010). *HACIA UNA TEORÍA DE LA MENTE CORPORIZADA : La influencia de los mecanismos sensomotores TOWARDS A THEORY OF CORPOREAL MIND : The Influence of Sensomotor Mechanisms in the*.
- Flórez, C. M., & Torres, A. (2008). La danza contemporánea en el transmilenio: Tendencia y técnica. *Revista Científica Guillermo de Ockham*, 6(1), 119–125.  
<https://doi.org/10.21500/22563202.2501>
- García Puello, F. (2013). Reflexiones en Torno al Movimiento Corporal Humano desde una Perspectiva Multidimensional y Compleja. *Ciencia e Innovación En Salud*, 1(1), 78–91. <https://doi.org/10.17081/innosa.1.1.88>

- González Gaita, M. E., Mojica Matus, V., & Torres Contreras, O. J. (2010). Cuerpo Y Movimiento Humano: Perspectiva Histórica Desde El Conocimiento. *Movimiento Científico*, 4(1), 73–79. <https://doi.org/10.33881/2011-7191.mct.04109>
- Gonzales, X (Extensión IFICC) (2016,05,16) Autopoiesis y cognición corporeizada de alto nivel (Archivo de video) Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KQuCl0aHNQU&t=1406s>
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Notes and Queries*, 190(4), 81–82. <https://doi.org/10.1093/nq/190.4.81-e>
- Herrera, S. (2000). Ver la música, escuchar el movimiento. *Revista de La Lista Electrónica Europea de Música En La Educación*, unknown(5), 1–4. <https://doi.org/10.7203/LEEME.5.9693>
- López, Ó. (1998). El paradigma de la complejidad en Edgar Morin. *Revista Departamento de Ciencias. Universidad Nacional de Colombia*, 7, 98–115. <http://www.bdigital.unal.edu.co/11086/1/01235591.1998.pdf>
- Marchiano, M. (2016). Un modelo corporeizado de interacción expresiva con la música. *Epistemus. Revista de Estudios En Música, Cognición y Cultura*, 4(2), 113. <https://doi.org/10.21932/epistemus.4.3575.2>
- Marchiano, M., & Martínez, I. (2017). Música y movimiento. La experiencia musical del oyente. *Arte e Investigación*, 13, 154–165. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
- María González Correa, A., & Helena González Correa, C. (2010). *Educación Física Desde La Corporeidad Y La Motricidad*. 15(2), 173–187.
- Márquez, I. (2016). Cumbia digital: Tradición y postmodernidad. *Revista Musical Chilena*, 70(226), 53–67. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902016000200003>
- Martínez, I C, & Pereira Ghiena, A. (2011). La experiencia de la música como forma vital. Perfil dinámico temporal, corporalidad y forma sónica en movimiento. *Actas Del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de La Música. Musicalidad Humana: Debates Actuales En Evolución, Desarrollo y Cognición e Implicancias Socio-Culturales*, 521–530.
- Martínez, Isabel Cecilia, & Epele, J. (2008). *MÚSICA Y CORPORALIDAD Relaciones de coherencia entre danza y música en coreografías de ballet y de movimiento libre*. *Shifres*, 339–346. <https://www.aacademica.org/martinez.isabel.cecilia/109>
- Martínez, Isabel Cecilia, & Epele, J. (2012). ¿como se construye la experiencia intermodal del movimiento y la música en la danza? Relaciones de coherencia en la performance y en la recepcion de frases de música y de movimiento. *Cuadernos de Musica, Artes Visuales y Artes Escenicas*, 7(2), 65–82.
- Meschini, F., & Payri, Y. B. (n.d.). *en la coreografía : movimiento y espacio*. 13–52.

- Océane Ferrer, N. (2018). *La cumbia digital*.  
<https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Pérez Herón. (2009). *Cuerpo humano, campo de conocimiento*.
- Pfeiffer, M. L. (2008). *Cuerpo y finitud. Una cuestión decisiva en la filosofía de Merleau-Ponty y Nietzsche*. 2, 47-72.
- Río, C., Diego, C. De, & Signorelli, M. (2015). *La función poética del material sonoro en la danza contemporánea*. 21, 81-94.
- Rodr, D. E., & Asab, A. (2017). *INMERSIÓN*.
- Shifres, F. (2007). *Poniéndole el cuerpo a la*.
- Silva Flores, V. (2015). *Práctica artística como Investigación: Aproximaciones a un debate*. 664-670. <https://doi.org/10.4995/aniav.2015.1075>
- Varela, F. J. (1988). *Conocer las ciencias cognitivas tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales*.
- Varela, F. J., Thompson, E., & Rosch, E. (1993). *The embodied mind*. Varela, F. J., Thompson, E., & Rosch, E. (1997). *De cuerpo presente*. Vasilachis, I. (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. (Vol. 1, Issue 9).

## ANEXOS

Video obra "Mapiripán"  
<https://www.youtube.com/watch?v=rbmvroX8h2w&t=2664s>