

Saber hacer y hacer saber

Cuando el cuerpo desaparece Análisis de tres piezas de danza y performance en Bogotá

MARTHA DUEÑAS

En el tablado...

Un estudio sobre los procesos de aprendizaje en el baile flamenco

FRANCISCO JIMÉNEZ ROMERO

Alcaldía Mayor de Bogotá, Gerencia de Danza del IDARTES, Alambique Editores, Bogotá, 2012, 254 págs.

La danza es transmisión empática de cuerpo a cuerpo.
Hilda Islas

LOS ESTUDIOS sobre investigación en danza ganadores del premio que otorgó IDARTES en 2012, aparte de ese común denominador temáticamente nada tienen en común; por eso es un acierto hacer un diseño de doble portada, así los textos se desarrollan en sentidos contrarios y confluyen en el centro, otorgándole relevancia e independencia a ambos escritos. A diferencia de otros libros de danza publicados por esta institución como *Programa de mano. Coreografías colombianas que hicieron historia* (2008), y de *Cuerpo entre líneas* (2010), dedicados en gran medida a difundir un amplio registro fotográfico, esta publicación no tiene imágenes: salvo las portadas y un par de mapas y cuadros. En esta oportunidad nos presentan dos libros netamente teóricos.

Por un lado del libro: *Cuando el cuerpo desaparece. Análisis de tres piezas de danza y performance en Bogotá*, en el cual Martha Dueñas enfrenta el desafío de teorizar sobre los elementos escénicos que emplean estos coreógrafos y directores para representar la “desaparición” forzada de personas causada por el conflicto armado. Por el otro lado del libro, *En el tablado... Un estudio sobre los procesos de aprendizaje en el baile flamenco*, baile que aunque está presente en Colombia desde la segunda mitad del siglo XIX, según afirma Francisco Jiménez Romero, carece de un cuerpo teórico de estudio, que por lo general se ha abordado desde la danza contemporánea o la danza folclórica.

Cuando el cuerpo desaparece

Martha Dueñas analiza tres piezas escénicas: *La mirada del avestruz*, *Campo muerto* y *Homo sacer*, para abordar un fenómeno recurrente en Colombia, país que se distingue por mantener un legado de violencia extrema por parte de grupos armados que someten, masacran y desplazan poblaciones enteras, desde la colonia española hasta la actualidad, cuando cuenta con la guerrilla más antigua y numerosa de América Latina. Es tan sistemática la “desaparición” forzada de personas en la historia colombiana, que se hace urgente abordarla desde todos los ámbitos; por ello, es cada vez más latente la necesidad creativa de apropiarse de esa realidad, de prender alarmas con el fin de componer la memoria colectiva que nos permita evitar tales fatalidades.

Dueñas teoriza la danza para darle relevancia conceptual a esta rama de las artes escénicas que maneja un lenguaje ante todo corporal y simbólico. El lenguaje de la danza contemporánea y del *performance* tiene una marcada tendencia a representar conceptos de maneras que no necesariamente son de asociación o de asimilación ágil y directa por parte de los espectadores no conocedores, quienes en muchos casos perciben estas representaciones como una solidaridad impostada ante el desplazamiento forzado, o una simple locura artística sin sentido que evoca una realidad terrible. Al teorizar sobre este tema, ocurre que la ejecución o la representación de todos los elementos escénicos pasan a un segundo o tercer plano, se vuelven más importantes los conceptos y la estructura lógica que le da la autora para sustentar la importancia de estas representaciones como acto de solidaridad y como medios para comunicar el horror de la “desaparición”. Al respecto, la autora habla de un reciente *boom de la memoria* [pág. 33] y convoca a aunar las maneras de no perder de vista las profundas cicatrices sociales de las “desapariciones” forzadas y de hallar modos de resistirnos a que se repitan.

Para Dueñas “Los actos simbólicos y de homenaje se hacen necesarios en medio de la confrontación para salir de la ‘anestesia’ social en la que el tratamiento de la información nos sumerge cotidianamente” [pág. 28].

Con esa intención, presenta el término “desaparecido” como parte de una técnica habitual de represión y hace uso del concepto de Amnistía Internacional, que sugiere el uso de comillas para “hacer énfasis en el hecho de que los individuos en cuestión no han desaparecido verdaderamente [...] vivos o muertos ellos deben estar en algún lugar” [pág. 25]. La autora hace referencia al uso que se le dio al término en Argentina, Brasil, Chile y otros países que han vivido en dictadura, donde lo han convertido en una categoría estratégica para confundir y culpar a las víctimas o a sus allegados, y para fomentar la política del silencio y la omisión.

Esta estrategia consiste, ante todo, en establecer la noción de “enemigo interno”. La misma que aplicaron en Cuba los Estados Unidos después de la Revolución cubana, y que se acuñó en los casos de dictadura que hemos mencionado, como medio de represión para sofocar la “insurrección” y justificar “el combate antisubversivo”. De esa manera, se justifica la “desaparición” forzada de personas, que tiene por objetivo borrar los cuerpos y las huellas del crimen, hasta ocultar o desdibujar la cadena jerárquica que la comanda. Dueñas deja claro que en Colombia, a pesar de los acuerdos de desmovilización de los paramilitares, la Ley 975 de Justicia y Paz de 2005 y de los actuales diálogos con la guerrilla en La Habana, el conflicto y las “desapariciones” continúan, marcando dos realidades extremas en el país: la rural –y las periferias de las ciudades más pujantes– en perenne vulnerabilidad, y la urbana, bastante menos expuesta a esas atrocidades, pero mareada, ciega por el impacto de las cortinas mediáticas que les restan impacto.

Para esbozar la larga tradición de esta práctica del terror, y para referirse a los años de la Violencia (1946-1966), la autora cita a la antropóloga María Victoria Uribe, que los describe como “la partera de la historia reciente del país” [pág. 29]. Luego, al hacer un recuento de la historia de violencia extrema por parte de grupos armados insurgentes (FARC, ELN en los sesenta y el M-19 en los setenta), Dueñas le reconoce a la Ley 975 de Justicia y Paz y a la constitución de la Comisión

RESEÑAS		ARTES ESCÉNICAS
<p>Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) el hecho de hacer aún más visibles estos episodios de violencia, que responden a problemáticas de distribución y explotación de la tierra e injusticias sociales por parte del Estado.</p> <p>Al establecerse los enemigos internos, el Estado halla los motivos que justifican instalar “el negocio” de la guerra interna, al cual posteriormente se suman los conflictos con los carteles de la droga de Medellín y de Cali, que se desplegaron entre la población durante más de dos decenios con un impactante poderío y una capacidad devastadora de destrucción en su lucha contra políticos y militares. La historia colombiana parece una larga caravana de fenómenos exterminadores con un enorme repertorio de actores que nutren esas tecnologías del terror y con las cuales todos estos grupos arremeten contra la población civil; las víctimas fundan en 1982 la Asociación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos (ASFADDES), que lleva un registro de masacres y desplazamientos desde 1977 [pág. 31].</p> <p>Ante estos sucesos, Dueñas se cuestiona: “¿Qué modela la percepción de un pueblo que parece ‘acostumbrado’ a estas imágenes?” [pág. 17]. Es común que en los países en los que se habla de muertos por miles durante tanto tiempo, la muerte se vuelva abstracta y pierda su impacto real. Un legado tan largo de atropellos, de maltratos y muertes estandariza una reacción de indolencia ante el conflicto. De acuerdo con la autora, hay que reconocer, ante todo, que “Somos un país paradójico, capaz de presentarse como el más feliz del mundo y ser la misma Colombia donde la muerte es una presencia frecuente” [pág. 16]. De esa paradoja surge la reflexión sobre la “desaparición” forzada que se aborda desde el cuerpo y su vulnerabilidad, para enaltecerlo como el último lugar de resistencia.</p> <p>El sentido paradójico se traslada al ámbito escénico, obviamente porque estas piezas de danza y <i>performance</i> representan el vacío de la ausencia y la desaparición, lo cual lleva a la autora a considerar algunos referentes de interés en las estrategias de representación de la “desaparición” en las artes visuales, y lo hace a partir de algunas obras</p>	<p>expuestas por la curadora Laurel Reuter en su proyecto <i>Los desaparecidos</i>, presentado en Bogotá en 2008. Entre las veinticinco obras, Dueñas selecciona solo cuatro: <i>El siluetazo</i>, una intervención del espacio público en la cual se realizaron treinta mil siluetas a escala natural, ubicadas en la Plaza de Mayo en Buenos Aires (1983), para protestar contra la ley de autoamnistía proclamada por el gobierno después de la dictadura de Jorge Rafael Videla. Dueñas luego se refiere a la instalación <i>Identidad</i> (1998), creada por trece artistas argentinos y organizada por la Asociación Abuelas de la Plaza de Mayo como “un llamado a la identificación de estos niños y niñas desaparecidos durante la dictadura” [pág. 56]. De Argentina también es la intervención de Fernando Traverso efectuada en Rosario, <i>Las bicis de la resistencia</i>, en la cual se usa la bicicleta como símbolo para hacer evidente la ausencia de los cuerpos arrancados de la ciudad. Por último, forma parte de esta selección la excelente videoinstalación del artista colombiano Óscar Muñoz, que consiste en hacer retratos dibujados con agua sobre una piedra caliente, donde los trazos se evaporan e imposibilitan la composición perdurable del rostro.</p> <p>Dueñas también tiene muy presente a la artista bogotana Doris Salcedo (1958), con su obra <i>Artibilados</i>, en la que aparece el símbolo de los zapatos solitarios como un elemento identitario de las víctimas. Del impacto de esta obra, la artista dice: “Cada vez que vemos un acto violento quedan los zapatos [...] son terriblemente personales, son fuente de información sobre sus dueños” [pág. 45]. Al emplear estos objetos personales como testimonios, “en algunos casos donados directamente a la artista por parte de los familiares de las personas desaparecidas”, Salcedo los convierte en un recurso eficaz para transmitir un mensaje de reflexión y sensibilización, mediante intervenciones y exposiciones artísticas nacionales e internacionales, que evocan lo que desaparece y lo traen de regreso por medio de imágenes.</p> <p><i>Cuando el cuerpo desaparece</i> desarrolla una perspectiva ética, estética y política para encontrar los elementos de representación dentro</p>	<p>de estos montajes escénicos: <i>La mirada del avestruz</i> (incluida entre las coreografías que hicieron historia en el libro <i>Programa de mano</i>), <i>Campo muerto</i> y <i>Homo sacer</i>, que citan, evocan y convocan al cuerpo desvestido, perpetrado y confundido entre un montón de cuerpos violentados, para de alguna manera “re-tejer los lazos rotos de nuestro tejido social” [pág. 113]. En la investigación se distingue detalladamente entre las huellas, los indicios o las improntas que pueden encontrarse en los lugares de la desaparición, convertidos en espacios liminales entre la violencia y el olvido. En el apartado “Los sustratos de la desaparición”, se destaca la tierra y el agua como elementos reiterativos, acerca de lo cual la autora comenta: “Esta guerra sucia en la que vivimos ha transformado la tierra y los ríos, convirtiéndolos en los testigos mudos de un gran sufrimiento” [pág. 83].</p> <p>Dueñas perfila los modos de representación que emplean estas piezas escénicas para aludir a los fantasmas y a los testigos, que permiten dar con los testimonios, con los retratos, con las geografías del cuerpo que pudieran identificarlo. El simple hecho de recuperar los nombres se presenta como una manera de atenuar o disipar las sombras de la ausencia del cuerpo desaparecido “mediante una reconstrucción simbólica” [pág. 113], como un recurso que nos haga tomar conciencia de “los ausentes, de los invisibles, para luchar contra el olvido y devolverles, por lo menos, su identidad y su humanidad” (<i>ibidem</i>). Este análisis estético de <i>La mirada del avestruz</i>, <i>Campo muerto</i> y <i>Homo sacer</i> ofrece un compendio de expresiones en las que “La dimensión sagrada del homenaje o de la ceremonia está también presente, como un vínculo simbólico entre ausentes y presentes” [pág. 114] que le permite concluir a la autora que “La danza insiste de esta manera en que nuestro cuerpo nos pertenece, en que nosotros somos cuerpo, lugar de vida, último refugio de nuestra resistencia y también el lugar de la memoria, de la reparación y de la reconciliación” [pág. 115].</p> <p>Ante tanta simbología desplegada por los artistas, cabe preguntarse: ¿realmente está llegando un mensaje de resistencia y solidaridad con los</p>

Saber hacer y hacer saber

Cuando el cuerpo desaparece Análisis de tres piezas de danza y performance en Bogotá

MARTHA DUEÑAS

En el tablado...

Un estudio sobre los procesos de aprendizaje en el baile flamenco

FRANCISCO JIMÉNEZ ROMERO

Alcaldía Mayor de Bogotá, Gerencia de Danza del IDARTES, Alambique Editores, Bogotá, 2012, 254 págs.

La danza es transmisión empática de cuerpo a cuerpo.
Hilda Islas

LOS ESTUDIOS sobre investigación en danza ganadores del premio que otorgó IDARTES en 2012, aparte de ese común denominador temáticamente nada tienen en común; por eso es un acierto hacer un diseño de doble portada, así los textos se desarrollan en sentidos contrarios y confluyen en el centro, otorgándole relevancia e independencia a ambos escritos. A diferencia de otros libros de danza publicados por esta institución como *Programa de mano. Coreografías colombianas que hicieron historia* (2008), y de *Cuerpo entre líneas* (2010), dedicados en gran medida a difundir un amplio registro fotográfico, esta publicación no tiene imágenes: salvo las portadas y un par de mapas y cuadros. En esta oportunidad nos presentan dos libros netamente teóricos.

Por un lado del libro: *Cuando el cuerpo desaparece. Análisis de tres piezas de danza y performance en Bogotá*, en el cual Martha Dueñas enfrenta el desafío de teorizar sobre los elementos escénicos que emplean estos coreógrafos y directores para representar la “desaparición” forzada de personas causada por el conflicto armado. Por el otro lado del libro, *En el tablado... Un estudio sobre los procesos de aprendizaje en el baile flamenco*, baile que aunque está presente en Colombia desde la segunda mitad del siglo XIX, según afirma Francisco Jiménez Romero, carece de un cuerpo teórico de estudio, que por lo general se ha abordado desde la danza contemporánea o la danza folclórica.

Cuando el cuerpo desaparece

Martha Dueñas analiza tres piezas escénicas: *La mirada del avestruz*, *Campo muerto* y *Homo sacer*, para abordar un fenómeno recurrente en Colombia, país que se distingue por mantener un legado de violencia extrema por parte de grupos armados que someten, masacran y desplazan poblaciones enteras, desde la colonia española hasta la actualidad, cuando cuenta con la guerrilla más antigua y numerosa de América Latina. Es tan sistemática la “desaparición” forzada de personas en la historia colombiana, que se hace urgente abordarla desde todos los ámbitos; por ello, es cada vez más latente la necesidad creativa de apropiarse de esa realidad, de prender alarmas con el fin de componer la memoria colectiva que nos permita evitar tales fatalidades.

Dueñas teoriza la danza para darle relevancia conceptual a esta rama de las artes escénicas que maneja un lenguaje ante todo corporal y simbólico. El lenguaje de la danza contemporánea y del *performance* tiene una marcada tendencia a representar conceptos de maneras que no necesariamente son de asociación o de asimilación ágil y directa por parte de los espectadores no conocedores, quienes en muchos casos perciben estas representaciones como una solidaridad impostada ante el desplazamiento forzado, o una simple locura artística sin sentido que evoca una realidad terrible. Al teorizar sobre este tema, ocurre que la ejecución o la representación de todos los elementos escénicos pasan a un segundo o tercer plano, se vuelven más importantes los conceptos y la estructura lógica que le da la autora para sustentar la importancia de estas representaciones como acto de solidaridad y como medios para comunicar el horror de la “desaparición”. Al respecto, la autora habla de un reciente *boom de la memoria* [pág. 33] y convoca a aunar las maneras de no perder de vista las profundas cicatrices sociales de las “desapariciones” forzadas y de hallar modos de resistirnos a que se repitan.

Para Dueñas “Los actos simbólicos y de homenaje se hacen necesarios en medio de la confrontación para salir de la ‘anestesia’ social en la que el tratamiento de la información nos sumerge cotidianamente” [pág. 28].

Con esa intención, presenta el término “desaparecido” como parte de una técnica habitual de represión y hace uso del concepto de Amnistía Internacional, que sugiere el uso de comillas para “hacer énfasis en el hecho de que los individuos en cuestión no han desaparecido verdaderamente [...] vivos o muertos ellos deben estar en algún lugar” [pág. 25]. La autora hace referencia al uso que se le dio al término en Argentina, Brasil, Chile y otros países que han vivido en dictadura, donde lo han convertido en una categoría estratégica para confundir y culpar a las víctimas o a sus allegados, y para fomentar la política del silencio y la omisión.

Esta estrategia consiste, ante todo, en establecer la noción de “enemigo interno”. La misma que aplicaron en Cuba los Estados Unidos después de la Revolución cubana, y que se acuñó en los casos de dictadura que hemos mencionado, como medio de represión para sofocar la “insurrección” y justificar “el combate antisubversivo”. De esa manera, se justifica la “desaparición” forzada de personas, que tiene por objetivo borrar los cuerpos y las huellas del crimen, hasta ocultar o desdibujar la cadena jerárquica que la comanda. Dueñas deja claro que en Colombia, a pesar de los acuerdos de desmovilización de los paramilitares, la Ley 975 de Justicia y Paz de 2005 y de los actuales diálogos con la guerrilla en La Habana, el conflicto y las “desapariciones” continúan, marcando dos realidades extremas en el país: la rural –y las periferias de las ciudades más pujantes– en perenne vulnerabilidad, y la urbana, bastante menos expuesta a esas atrocidades, pero mareada, ciega por el impacto de las cortinas mediáticas que les restan impacto.

Para esbozar la larga tradición de esta práctica del terror, y para referirse a los años de la Violencia (1946-1966), la autora cita a la antropóloga María Victoria Uribe, que los describe como “la partera de la historia reciente del país” [pág. 29]. Luego, al hacer un recuento de la historia de violencia extrema por parte de grupos armados insurgentes (FARC, ELN en los sesenta y el M-19 en los setenta), Dueñas le reconoce a la Ley 975 de Justicia y Paz y a la constitución de la Comisión

RESEÑAS		ARTES ESCÉNICAS
<p>Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) el hecho de hacer aún más visibles estos episodios de violencia, que responden a problemáticas de distribución y explotación de la tierra e injusticias sociales por parte del Estado.</p> <p>Al establecerse los enemigos internos, el Estado halla los motivos que justifican instalar “el negocio” de la guerra interna, al cual posteriormente se suman los conflictos con los carteles de la droga de Medellín y de Cali, que se desplegaron entre la población durante más de dos decenios con un impactante poderío y una capacidad devastadora de destrucción en su lucha contra políticos y militares. La historia colombiana parece una larga caravana de fenómenos exterminadores con un enorme repertorio de actores que nutren esas tecnologías del terror y con las cuales todos estos grupos arremeten contra la población civil; las víctimas fundan en 1982 la Asociación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos (ASFADDES), que lleva un registro de masacres y desplazamientos desde 1977 [pág. 31].</p> <p>Ante estos sucesos, Dueñas se cuestiona: “¿Qué modela la percepción de un pueblo que parece ‘acostumbrado’ a estas imágenes?” [pág. 17]. Es común que en los países en los que se habla de muertos por miles durante tanto tiempo, la muerte se vuelva abstracta y pierda su impacto real. Un legado tan largo de atropellos, de maltratos y muertes estandariza una reacción de indolencia ante el conflicto. De acuerdo con la autora, hay que reconocer, ante todo, que “Somos un país paradójico, capaz de presentarse como el más feliz del mundo y ser la misma Colombia donde la muerte es una presencia frecuente” [pág. 16]. De esa paradoja surge la reflexión sobre la “desaparición” forzada que se aborda desde el cuerpo y su vulnerabilidad, para enaltecerlo como el último lugar de resistencia.</p> <p>El sentido paradójico se traslada al ámbito escénico, obviamente porque estas piezas de danza y <i>performance</i> representan el vacío de la ausencia y la desaparición, lo cual lleva a la autora a considerar algunos referentes de interés en las estrategias de representación de la “desaparición” en las artes visuales, y lo hace a partir de algunas obras</p>	<p>expuestas por la curadora Laurel Reuter en su proyecto <i>Los desaparecidos</i>, presentado en Bogotá en 2008. Entre las veinticinco obras, Dueñas selecciona solo cuatro: <i>El siluetazo</i>, una intervención del espacio público en la cual se realizaron treinta mil siluetas a escala natural, ubicadas en la Plaza de Mayo en Buenos Aires (1983), para protestar contra la ley de autoamnistía proclamada por el gobierno después de la dictadura de Jorge Rafael Videla. Dueñas luego se refiere a la instalación <i>Identidad</i> (1998), creada por trece artistas argentinos y organizada por la Asociación Abuelas de la Plaza de Mayo como “un llamado a la identificación de estos niños y niñas desaparecidos durante la dictadura” [pág. 56]. De Argentina también es la intervención de Fernando Traverso efectuada en Rosario, <i>Las bicis de la resistencia</i>, en la cual se usa la bicicleta como símbolo para hacer evidente la ausencia de los cuerpos arrancados de la ciudad. Por último, forma parte de esta selección la excelente videoinstalación del artista colombiano Óscar Muñoz, que consiste en hacer retratos dibujados con agua sobre una piedra caliente, donde los trazos se evaporan e imposibilitan la composición perdurable del rostro.</p> <p>Dueñas también tiene muy presente a la artista bogotana Doris Salcedo (1958), con su obra <i>Artibilados</i>, en la que aparece el símbolo de los zapatos solitarios como un elemento identitario de las víctimas. Del impacto de esta obra, la artista dice: “Cada vez que vemos un acto violento quedan los zapatos [...] son terriblemente personales, son fuente de información sobre sus dueños” [pág. 45]. Al emplear estos objetos personales como testimonios, “en algunos casos donados directamente a la artista por parte de los familiares de las personas desaparecidas”, Salcedo los convierte en un recurso eficaz para transmitir un mensaje de reflexión y sensibilización, mediante intervenciones y exposiciones artísticas nacionales e internacionales, que evocan lo que desaparece y lo traen de regreso por medio de imágenes.</p> <p><i>Cuando el cuerpo desaparece</i> desarrolla una perspectiva ética, estética y política para encontrar los elementos de representación dentro</p>	<p>de estos montajes escénicos: <i>La mirada del avestruz</i> (incluida entre las coreografías que hicieron historia en el libro <i>Programa de mano</i>), <i>Campo muerto</i> y <i>Homo sacer</i>, que citan, evocan y convocan al cuerpo desvestido, perpetrado y confundido entre un montón de cuerpos violentados, para de alguna manera “re-tejer los lazos rotos de nuestro tejido social” [pág. 113]. En la investigación se distingue detalladamente entre las huellas, los indicios o las improntas que pueden encontrarse en los lugares de la desaparición, convertidos en espacios liminales entre la violencia y el olvido. En el apartado “Los sustratos de la desaparición”, se destaca la tierra y el agua como elementos reiterativos, acerca de lo cual la autora comenta: “Esta guerra sucia en la que vivimos ha transformado la tierra y los ríos, convirtiéndolos en los testigos mudos de un gran sufrimiento” [pág. 83].</p> <p>Dueñas perfila los modos de representación que emplean estas piezas escénicas para aludir a los fantasmas y a los testigos, que permiten dar con los testimonios, con los retratos, con las geografías del cuerpo que pudieran identificarlo. El simple hecho de recuperar los nombres se presenta como una manera de atenuar o disipar las sombras de la ausencia del cuerpo desaparecido “mediante una reconstrucción simbólica” [pág. 113], como un recurso que nos haga tomar conciencia de “los ausentes, de los invisibles, para luchar contra el olvido y devolverles, por lo menos, su identidad y su humanidad” (<i>ibidem</i>). Este análisis estético de <i>La mirada del avestruz</i>, <i>Campo muerto</i> y <i>Homo sacer</i> ofrece un compendio de expresiones en las que “La dimensión sagrada del homenaje o de la ceremonia está también presente, como un vínculo simbólico entre ausentes y presentes” [pág. 114] que le permite concluir a la autora que “La danza insiste de esta manera en que nuestro cuerpo nos pertenece, en que nosotros somos cuerpo, lugar de vida, último refugio de nuestra resistencia y también el lugar de la memoria, de la reparación y de la reconciliación” [pág. 115].</p> <p>Ante tanta simbología desplegada por los artistas, cabe preguntarse: ¿realmente está llegando un mensaje de resistencia y solidaridad con los</p>

indígenas y campesinos sobrevivientes que están en las calles de las principales ciudades por desplazamientos forzados de sus territorios?, ¿cómo podemos con imágenes alcanzar reconciliación, aceptación y convivencia? Sería deseable que este tipo de representaciones lograran con el tiempo desarmar, ante todo, el miedo, la intolerancia y la indolencia, con los cuales nos expresamos hacia las víctimas –en general e inconscientemente–, transmitiendo un marcado rechazo y profundizando aún más los daños del conflicto.

En el tablao...

Tal vez sea su naturaleza romántica, esa pasión contagiosa, lo que ha mantenido vigente la distinción del flamenco dentro de la danza universal, al punto de representar una expresión muy local de la danza, la música y el canto, que a la vez se manifiesta de muchas maneras en un sentido internacional y global. España siempre será la Meca del flamenco, pero al hablar de este baile tenemos que hacerlo con conciencia de que es una expresión artística que tiene arraigo en una cantidad increíble de países en el mundo, que nutren “un fenómeno híbrido y en constante evolución, que hoy más que nunca se mantiene heterogéneo” [pág.127]. *En el tablao...* es el estudio de un bailarín quien, al buscar herramientas teóricas en su profesionalización del baile flamenco, presenta aportes sobre la evolución histórica de sus procesos de aprendizaje, y reflexiona sobre la estructura de su aprendizaje en centros de enseñanza y sobre las relaciones que se establecen en ese ámbito.

El flamenco es una disciplina generosa desde lo más elemental, ofrece a sus aficionados varias maneras de expresión. Francisco Jiménez Romero habla de la universalidad y de la diversidad del flamenco como bailaor, teniendo en cuenta investigaciones históricas, tratados de baile, y mencionando investigaciones recientes en el área de la salud corporal profesional de los bailarines, e incluso habla de proyectos sobre la enseñanza de esta danza como parte de la formación escolar, dando así una idea de la amplitud de este tema.

El autor manifiesta su inquietud

sobre las carencias que siente en la codificación y estructuración de los métodos de aprendizaje del flamenco: “Estos estudios apuntan a presentar factores tales como el surgimiento del baile y sus diferentes etapas, aportando, en algunos casos, datos relativos a las biografías de los profesionales más destacados y, en otras ocasiones, se hace un recorrido por las principales obras que se han escenificado” [pág. 20]. Acerca de los métodos de transmisión de los tratados de baile, el autor encuentra fuentes bibliográficas, “sin que esto implique un estudio de los procesos de aprendizaje en sí mismos” (*ibidem*). Entonces, con la idea de suplir esa necesidad, Jiménez indaga en su propio entrenamiento, en su experiencia de aproximación a esta danza, así como en sus relaciones sociales entre profesores y compañeros, teniendo siempre presente que su estudio ronda la idea de que “la práctica del baile y la práctica de la enseñanza del baile se ven casi como sinónimos y gran parte de los profesionales del baile flamenco ejercen en algún momento la labor docente” [pág. 114].

En la actualidad, al referirse a la enseñanza del flamenco, se habla de Cursos Internacionales de Arte Flamenco, organizados por una Cátedra de Flamencología desde los años sesenta [pág. 53], y de planes de estudio con asignaturas de orden práctico y teórico, con especializaciones académicas en pedagogía, coreografía y para intérpretes. Este baile es un fenómeno híbrido donde confluyen “El *ballet* clásico europeo, la danza española, los ritmos afroamericanos o la estética taurina, están presentes en el nacimiento de una manifestación artística que nació en pleno romanticismo con un espíritu universal, atrayendo a personas de muy diversos lugares del mundo [...] se ha enriquecido con otros saberes como la danza contemporánea, el claqué, etc., y se ha complejizado al máximo” [pág. 126]. Pero un detalle complica aún más el panorama cuando se busca cierta metodología para su enseñanza, que es precisamente una de las características primordiales del baile flamenco: el hecho esencial de su transmisión a través de la mimesis, porque “En el baile flamenco el profesor no muestra una forma estandarizada de realizar

un ejercicio, sino *su* forma particular de hacerlo, es decir *su* forma de bailar” [pág. 103].

Ante las dificultades de lidiar con un objeto de estudio que evoluciona entre lo meramente práctico, envuelto aún con un halo místico que atribuye la pertenencia a determinados territorios o etnias, que por tradición es transmitido visualmente de padres a hijos en fiestas flamencas, y con una complejidad de ejecución que ha conducido a que se haya academizado desarrollando seis áreas de conocimiento, y que ha ampliado su espectro a tal punto que “Desde Sudáfrica hasta Suecia y de México a Japón, las escuelas se pueden contar por miles” [pág. 54] –sólo en Japón se pueden contar ochenta mil personas que estudian flamenco en seiscientos cincuenta academias–, son perfectamente comprensibles las búsquedas de este bailaor colombiano. En los últimos años, la interpretación y la docencia del baile flamenco ha pasado de ser algo eminentemente empírico a convertirse en una disciplina de carácter universitario cada vez más estructurada, sin afectar del todo lo informal que puede ser la trayectoria de un bailaor.

Estas condiciones han conducido al autor a elaborar un marco teórico en el que contempla datos históricos, el estado actual de este arte, su aprendizaje corporal, sus lugares y formas de aprendizaje, teniendo en cuenta el aprendizaje no formal y el realizado en centros de enseñanza, los lugares de trabajo, los espacios familiares y otras formas de conocimiento accesibles en la actualidad, como los videos. Su investigación profundiza en la tipología actual de los centros de enseñanza, las materias de estudio, los métodos de transmisión explícita e implícita que ayudan a la adquisición de esquemas corporales, y culmina su estudio refiriéndose a los actores y las relaciones sociales en los procesos de aprendizaje entre profesores, alumnos, y las relaciones entre pares como parte fundamental de su formación.

Entre tanta información acerca del inconmensurable universo del baile flamenco, llama la atención que en sus reflexiones finales Jiménez Romero afirme: “Es verdad que algunos profesores experimentan con nuevas formas de transmisión, a través de ejercicios

más o menos codificados. No obstante, lo esencial del saber flamenco se transmite bailando” [pág. 128]. En este sentido, aparte de los muchos aportes que da este libro sobre los centros de enseñanza y sus estructuras de transmisión del conocimiento, reúne y comparte una gran cantidad de fuentes de información, quedando irresuelto el asunto de la codificación del baile, como una tautología, sobre la cual Jiménez concluye: “Ello nos obliga a preguntarnos por qué no se desarrolló la formalización académica en el baile flamenco con más fuerza, creando su aparato teórico, su teoría plástica. Posiblemente se deba a las connotaciones peyorativas con las que se ha entendido el flamenco en la sociedad española, bien por gitanismo, bien por populismo, precisamente las fuentes de su atracción” [pág. 129].

Ante tal conclusión, y a propósito de uno de los principales objetivos de este estudio, que es “generar desde aquí la inquietud hacia nuevas líneas de investigación que favorezcan un mayor desarrollo de la danza en Colombia” [pág. 15], sería interesante imaginar qué podrían decir profesores o instructores de disciplinas como la capoeira o el tango, bailes latinoamericanos que podrían atribuir su éxito –en cuanto a cautivar público y lograr establecer centros de enseñanza en todas partes del mundo–, a la codificación de los métodos de enseñanza que tanto el tango como la capoeira establecen de manera estandarizada, cada una muy a su modo, despertando una pasión y una entrega admirable por parte de aficionados y profesionales de esas disciplinas. Este asunto de la codificación de los métodos de aprendizaje podría quedar desmentido o ser percibido de otra manera, dependiendo siempre de con qué se compare, como lo hace Jiménez Romero con “las formas altamente codificadas del arte oriental” [pág. 33] o en Occidente con el *ballet* clásico.

De ambos textos

Estos Premios de investigación en danza del IDARTES exponen aportes valiosos en el campo de la reflexión de la danza y la expresión artística. Cada autor se dedica a su objeto de estudio con fervor, en aras de presentar la pertinencia de sus trabajos, mani-

festando la importancia de analizar y profundizar de manera teórica en las necesidades que se presentan en cada manifestación cultural, sea que se trate de algo tan eminentemente práctico como la danza, o de un legado foráneo, como el caso del baile flamenco. A propósito, llama la atención un comentario de Jiménez Romero sobre la bailarina y coreógrafa mexicana Hilda Islas, quien apuntaba que “los bailarines colombianos eran muy reflexivos” [pág. 14]. Ciertamente, *En el tablao...* se orienta a hallar las herramientas de trabajo idóneas para el autor como profesional, quien obtiene como resultado dar un aporte que de forma clara amplía su campo de estudio. En el caso de Martha Dueñas, la pertinencia de su búsqueda se debe a que la práctica escalofriante de la “desaparición” forzada sigue en vigor, aunque exista “una barrera de protección para no sentir el impacto real del fenómeno” [pág. 90]. Ambos textos destacan la importancia de profundizar en el saber hacer y el hacer saber como parte de la maestría en cualquier oficio.

Liliana Rojas