
LA DANZA FOLCLÓRICA CONSTRUIDA CON BASE EN LA ORALIDAD, REFLEJO DE LA IDENTIDAD REGIONAL¹

Diana Johany Ortega Meneses²

*La música y la danza son el sentimiento más
profundo y la voz viva del pueblo.*

Mg. Luis Antonio Eraso³

Recibido: 11/12/14

Aprobado: 26/02/15

RESUMEN

La danza ha hecho parte del desarrollo del ser humano desde sus primeras manifestaciones hasta la compleja estandarización del movimiento centrado en la coreografía y, en el caso particular, de la danza folclórica que deriva de los relatos orales o del ámbito cotidiano de las personas que propician sus encuentros cercanos con el entorno. Este artículo

-
- 1 El artículo es producto de un acercamiento a la identidad regional a través de la danza folclórica realizada por la autora en el grupo de danzas de la I. U. CESMAG de la ciudad de Pasto, a partir del año 2002.
 - 2 Estudiante del programa de Sociología, Universidad de Nariño. Participante del Diplomado en Intervención Social del Departamento de Sociología, de la misma Universidad. Contacto: dijorme@gmail.com
 - 3 Magister Luis A. Eraso, director del Programa de Educación Física I.U. CESMAG de la ciudad de Pasto; cultur y bailarín.

pretende darle un enfoque diferencial a la expresión artística de la danza, al analizarla como una construcción de la identidad cultural tradicional, de sus imaginarios colectivos y de la memoria histórica, que forman el capital cultural de los pueblos, definen su identidad, la misma que se resignifica, en los escenarios, por los bailarines que se apropian de sentires, vivires y pensares de los antepasados. Este artículo es un acercamiento sociológico, cultural, histórico y artístico de las categorías que intervienen en la realización de una obra coreográfica folclórica, como los relatos orales, concepto de identidad y puesta en escena. En consecuencia, la danza folclórica es uno de los espacios interpretativos más importantes y frecuentes del discurso gestual tradicional, con una significación importante sobre la identidad y la forma de pensar y vivir el mundo.

Palabras clave: danza, folclor, identidad, memoria, oralidad.

FOLK DANCE BUILT BASED ON ORALITY, REFLECTING REGIONAL IDENTITY

ABSTRACT

The dance has been part of man's development from its primary forms to complex standardization movement focused on the choreography; and in the case of folk dance that comes from oral histories of ancestors or the everyday environment of people that encourage close encounters of the same with the environment. The article aims to give a differential artistic expression of dance, when tested as a construction of traditional cultural identity, their collective imagination and historical memory, forming the cultural capital of peoples approach, define their identity, same that is renewed on stage by the dancers who appropriate feelings, and thinkings livings of ancestors. The article developed a sociological, cultural, historical and artistic approach of the categories involved in the making of a folk choreographic work as oral histories, concept of identity and staging. Consequently, folk dance is one of the most important and frequent interpretive spaces of traditional gestural speech with great significance to the identity and way of thinking and living the world

Keywords: dance, folklore, identity, memory, orality

INTRODUCCIÓN

Las artes del movimiento parten del conocimiento del cuerpo, de los procesos de autoconciencia corporal; se promueven modos de percepción social que generan vínculos emotivos e intersubjetivos. Este artículo trata de mostrar a la danza como una dimensión creativa y cognoscitiva, que considera al cuerpo como un espacio en el que mora la identidad cultural, y no sólo que se viese superficialmente. La danza, vista como portento social, remite al análisis antropológico y sociológico de correlaciones estructuradas entre miembros de una comunidad que comparten códigos simbólicos, saberes, lenguaje, formas de comportamiento, prácticas ritualizadas y recorridos históricos que, en conjunto, permiten la reproducción de identidades culturales de la comunidad.

En efecto, la danza es uno de los espacios interpretativos más importantes y frecuentes del discurso gestual tradicional de la región, en el que el tema de la identidad ha sido relevante. En palabras de Paulina Ossona (1984):

El hombre baila por una necesidad interior, mucho más cercana al campo espiritual que al físico. Sus movimientos, que progresivamente van ordenándose en tiempo y espacio, son la válvula de liberación de una tumultuosa vida interior... En definitiva, constituyen formas de expresar los sentimientos: deseos, alegrías, pesares, gratitud, respeto, temor, poder. (p. 15)

Referido al párrafo anterior, la danza expresa el sentir del ser humano pero, para generar una propuesta escénica, se basa metodológicamente en volver a ver el pasado desde el presente histórico; observar prácticas culturales cotidianas identitarias o reavivar dichas prácticas por medio de la evocación, en la que el investigador y su subjetividad son de real importancia para el desarrollo de una escena que rememorara un tiempo ya inexistente, e induce a una nueva lectura de lo identitario. Esta metodología se soporta notablemente en la narrativa popular, puesto que la interpretación dancística es una creación y recreación de un hecho que, en muchos casos, es producto de la oralidad.

En este sentido, el registro de la historia, de las tradiciones, las costumbres, los saberes populares, a través de la oralidad de los pueblos, se encamina a conocer más detalladamente las vivencias personales de los actores que crean esta historia, con lo que se pretende tener un conocimiento integral de la sociedad, al entender la relación directa del sujeto con su entorno y con aquello que lo identifica y le genera sentido de pertenencia.

La narrativa sirve como punto de encuentro, desde donde se cuentan, se intercambian las historias; también es un lugar para compartir las experiencias y donde las personas sienten que pertenecen a un lugar y a una cultura determinada. La oralidad posibilita que la cultura de un grupo sea dinámica y creativa y que, a partir de este intercambio de relatos orales, el proceso social que se desarrolla sea una experiencia en la que se puedan crear y valorar los elementos que forman parte de ella, sin exclusión ni marginación de ningún tipo.

Darle movimiento a la palabra es el objetivo del artículo: la riqueza cultural tradicional de los pueblos, expresada por el movimiento del cuerpo, generado desde la memoria, hecha voz.

1. HISTORIA DE LA DANZA

Todo aquello que se conoce tiene movimiento, desde el majestuoso e impredecible universo, hasta la más pequeña molécula de cualquier ser viviente. El movimiento es la columna vertebral de la danza y aquello que le imprime energía para realizarlo es el ritmo.

El movimiento y la danza son inherentes a la existencia del ser humano, como forma de comunicación y expresión con sus semejantes, con su entorno natural que no puede dominar y que lo considera como parte de sus divinidades; la danza primaria era un canalizador de emociones, afectos, temores, iras, con una estructura de movimiento impuesta por el cuerpo llevado solo por el ritmo; la danza también infundía valor y ánimo a los guerreros, se utiliza como parte del cortejo amoroso y para las celebraciones de los acontecimientos importantes. Un elemento fundamental de la danza es el ritmo, que se encuentra en la propia naturaleza humana dado por su funcionamiento biológico, la respiración, los latidos del corazón que, en consonancia, son la ritmicidad externa, son el principio que hace surgir la música y que forma una unidad indisoluble con la danza.

Los primeros en reconocer la danza como un arte fueron los griegos, quienes le asignaron en su mitología una musa: Terpsícore; su práctica se ligaba al culto del dios Dionisos y, junto con la poesía y la música, era elemento

indispensable de la tragedia griega, donde la catarsis ponía al individuo en relación con los dioses, aunque también entre los griegos cumplía la danza una función de comunicación y cohesión social.

Posteriormente, durante la Edad Media, la danza no tuvo un desarrollo amplio como las demás artes, dada la concepción cristiana ortodoxa que regía la época, que encontraba esta manifestación pecaminosa porque la consideraba cargada de connotaciones sexuales; sin embargo, esta prohibición no se consideró real ya que el pueblo y la corte realizaban bailes en sus celebraciones. Durante este periodo florece la danza popular, realizada por el vulgo, sin más interés que destacar la felicidad en sus fiestas paganas -guerra, trabajo, cortejo-; esta manifestación revela características propias de una región, de una comunidad. Lo que hoy se conoce como folclor es un conjunto de expresiones provenientes de los ritos ceremoniales tradicionales (Ossona, 1984) que provienen del mismo grupo social, y que realizaban a pesar de la prohibición eclesiástica.

Ya con el Renacimiento se cambia la percepción del mundo; el hombre pasa a ser el centro del pensamiento y, por ende, de la cultura; en esta época se da un desarrollo importante en las artes, pero, en lo relacionado con la danza, los cambios se dan en la nueva organización social. En Italia se genera un movimiento en el que los grandes señores compiten por ofrecer espectáculos para mostrar su riqueza y poder; aparecen también los primeros manuales de “práctica sobre la danza”, como el de Domenico da Piacenza (1390-1470), quien es el primero en recopilar información sobre el tema, además de que se lo considera el primer coreógrafo de la Historia.

Por esta misma época, y por influencia italiana, se produce en Francia el surgimiento del *ballet comique* que, de igual manera, lo producían los cortesanos para grandes personalidades de orden político. Al decaer el ballet en Francia, el relevo lo toma Inglaterra, con la diferencia que en el espectáculo de ballet producido por los ingleses participaba toda la corte, incluidos los reyes.

En el siglo XVII, el ballet vuelve a Francia, donde continúa su evolución hacia lo que hoy se conoce como ballet clásico y se inician las grandes academias de danza clásica. La danza se desarrolla como espectáculo con valores tan esenciales como su unidad dramática y musical (Muñoz, 2010).

2. LA DANZA FOLCLÓRICA, REFLEJO DE LA IDENTIDAD REGIONAL CONSTRUIDA A TRAVÉS DE LA ORALIDAD

Las diferentes prácticas sociales, tanto las de la liturgia de la religiosidad popular, así como las prácticas rituales de los ciclos agrícolas, abarcan, en su complejo entramado de signos y símbolos, nociones que comparten los miembros del colectivo, que se han institucionalizado con el paso del tiempo y se reconocen los diversos sujetos sociales reconocen como propias. Estos símbolos culturales se manifiestan en las artes populares en forma de lírica, música y danzas, así como en los diversos aspectos de las artes tradicionales que complementan el imaginario del grupo.

La danza es una de dichas artes que, como hecho social, remite al análisis antropológico y sociológico de relaciones estructuradas entre miembros de grupos que comparten códigos simbólicos, saberes, prácticas ritualizadas y trayectorias históricas que, en conjunto, permiten la reproducción de identidades culturales. La danza es un hecho colectivo, una actividad ineludible, en cuya realización cada participante se funde en la acción, la emoción y el deseo con el cuerpo general de la comunidad (Ossona, 1984, p. 16).

De igual manera, las prácticas sociales transmitidas históricamente y los mecanismos de auto reconocimiento grupal que operan en los individuos mediante su participación en estas prácticas -entre las cuales se destacan la música, la danza y la narrativa oral-, permiten que existan nociones de igualdad, de pertenencia y, por supuesto, de identidad grupal. La danza es un factor que contribuye a la construcción de identidades, lo que permite situarla en el terreno de las construcciones simbólicas de la cultura.

Se puede afirmar que la danza es un lenguaje que habla y dice cosas, como si se tratara de un idioma en el sentido lingüístico formal. Lo que hace el ser humano es utilizar su cuerpo para poder comunicar sus sentimientos y pensamientos. La danza es asociada con procesos identitarios que permiten la interpretación de los rasgos que caracterizan al grupo humano que la produce. (Muñoz, 2013, párr. 41)

El lenguaje de la danza hace parte de la materialización de las actividades del ser humano, de aquello que lo rodea y que depende de su desarrollo intelectual en sociedad, lo que ratifica que también tuvo diferentes etapas en las que se pueden observar cambios de valores, formas de vida, costumbres que cuentan con una

importante significación, de acuerdo a los referentes semejantes o diferentes de la comunidad; entonces, la danza sería un vehículo de comunicación y la coreografía sería el motor para transmitir esa forma de vida.

El desarrollo histórico de la danza ha sido paralelo al desarrollo cognitivo del hombre; durante el periodo paleolítico las danzas se relacionaban con los rituales colectivos; durante el feudalismo las danzas son típicas de las cortes; con el capitalismo surge el florecimiento real de las compañías de ballet. La danza representada en cada periodo conlleva un mensaje que determina la concepción del mundo (López, 1977, párr. 37).

Al continuar con el razonamiento planteado por López, para el caso de América Latina, durante el periodo de la prehistoria, las representaciones dancísticas eran tan similares a las prácticas de guerra, como al proceso de cultivo y a ceremonias religiosas; posteriormente, en la Colonia, a las danzas nativas se las persigue y se intenta desaparecerlas porque se las considera profanas a la luz de los intereses religiosos de los conquistadores; en un segundo momento, las danzas forman parte de una simbiosis cultural y tomaron una imagen del orden social establecido⁴.

Las danzas tradicionales se relacionan con los bailes populares hasta crear una nueva forma de comportamiento colectivo que, a su vez, se reproduce y convierte en tradicional. Esta relación entre lo tradicional y popular, endógeno y exógeno, lo conceptualiza García Canclini (1990, p. 64-91) con el término “hibridez”, con el que describe perfectamente la realidad evolutiva de las culturas latinoamericanas, que reconoce como múltiples por constituir el resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de diferentes tradiciones. En este artículo, se tomó este concepto, puesto que, en síntesis, distintos elementos culturales, provenientes de las sociedades amerindias, europeas y africanas, le dan sentido a la actual dinámica de identidad y representan la actual actitud frente al mundo.

Una vez hecha esta aclaración, algunos ejemplos de este lenguaje “híbrido” son: la música, los ritos, las fiestas, las danzas, el arte y la literatura que,

4 Argüello López (1977) realiza una detallada descripción de la evolución de la danza en Ecuador, en la que se realiza un recorrido histórico a través de diferentes épocas y diferentes tipos de danza y técnicas que utilizaba cada una de ellas.

en cierta medida, se han desarrollado con el sello particular de los pueblos latinoamericanos, en los que la cultura de elite y la popular aún se constituyen en una dicotomía que no permite ver la interrelación de la producción cultural de los pueblos. El sincretismo y mestizaje de los pueblos indígenas, españoles, campesinos y afro constituyen la “hibridez” de lo que ahora se es como sociedad, una historia e identidad híbrida. Se podría decir que la identidad latinoamericana es la unidad de lo diverso.

La diversidad dancística de América Latina ha dejado una huella histórica, que fortalece el trabajo de la danza folclórica ya que representa el devenir social de la comunidad, que toma el sentido histórico simbólico de actividad social colectiva. El fenómeno artístico permite un análisis de la danza en relación con la sociedad y su realidad. La danza es producto de la praxis social y permite percibir el grado de desarrollo de una sociedad; es decir, es un lenguaje que dice de un mundo o de una realidad; la danza resume, de manera particular, un lenguaje, una simbología, una forma estética y un grado de comunicación de una determinada comunidad, tal como lo indica este autor:

La danza es una expresión natural y espontánea del ser humano, el movimiento es una forma de comunicación que devela hasta los más escondidos sentimientos, sin pronunciar una palabra, “la danza es la manifestación de una expresión espontánea individual desde sus orígenes, y antes de ser una forma de arte, fue una expresión espontánea de la vida colectiva”. (Le Boulch, 1997, p. 129)

Al estudiar la danza, sociológicamente, también se analiza la historia del hombre y su desarrollo en relación con sus pares y se encuentra, como resultado, un conglomerado de capital cultural que representa algunas de las formas de actividad humana vigentes o sobre las que se tiene información pero que ya su práctica se relegó dada la influencia de los constantes cambios de tiempo, costumbres, modos de vida y diferentes procesos evolutivos sociales y de su entorno.

Es importante subrayar el concepto de danza, que se tomó para el artículo, dado por la bailarina Hanna (1988, p. 48), quien la define como: “una conducta humana compuesta, desde la perspectiva del danzante, con secuencias no verbales de movimientos corporales culturalmente diseñadas,

intencionalmente rítmicas y culturales, con un compromiso diferente de los movimientos motores ordinarios y con valores estéticos inherentes”⁵.

Según ella, la danza es una obra artística en la que intervienen múltiples disciplinas, que le dan vida a un proceso creativo. La investigación, nutrida de los relatos, experiencias de vida, a través de la indagación de la identidad cultural y, además, la música, la escenografía, los accesorios, conforman el caldo de cultivo que se ajusta a las necesidades de la propuesta dancística planteada por el coreógrafo.

Es un desafío, para el coreógrafo y bailarín, generar un lenguaje corporal desde la identidad cultural; estos rasgos de identidad, que emergen de la investigación, son el motor creativo de las disciplinas que intervienen y consolidan el trabajo artístico de la danza tradicional. La construcción de una danza se basa, metodológicamente, en volver a ver el pasado desde el presente histórico; observar prácticas culturales cotidianas identitarias, o reavivar dichas prácticas por medio de la evocación, en la que el investigador y su subjetividad son de real importancia para el desarrollo de una escena, que rememoraré un tiempo ya inexistente, e inducirá a una nueva lectura de lo identitario. Esta metodología se soporta notablemente en la narrativa popular, puesto que la interpretación dancística es una creación y recreación de un hecho que, en muchos casos, es un producto a partir de la oralidad.

5 La danza siempre ha estado al servicio del hombre para satisfacer sus necesidades individuales y el interés de la comunidad. La danza fue, en un principio, arte de masas; en el periodo, el salvajismo tiene un carácter social y religioso, a veces mágico, otras terapéutico. Se cuenta con las danzas sagradas de Egipto y de los hebreos hasta los modernos bailes de etiqueta, que todos han servido para manifestar sentimientos religiosos, sociales y populares. En los pueblos salvajes, las tribus tenían sus danzas para empezar una guerra y para terminarla: en tiempos de paz, las ejecutaban para ir a las cacerías, pero bailaban aparte los hombres y las mujeres; los hombres bailaban imitando movimientos maravillosos, que se referían al animal apetecido en la cacería. Además, el libro explica que la danza no es sólo la emoción, pero ¿por qué y cómo es cognitivo y del lenguaje de baila? *Bailar es humano* es el primer análisis publicado en el que el conocimiento se aplica a las artes, especialmente la antropología, para iluminar aún más esta comprensión sobre la danza. Además de una síntesis, presenta la investigación de campo original y un nuevo método para el sondeo del significado en movimiento. El libro da cuerpo a los conceptos de la danza y sus significados. El concepto de la danza, no necesariamente una definición de grupo de bailarines en particular, sino intenta permitir la discusión intercultural, especialmente importante en nuestro mundo multicultural. Al describir las acciones físicas de la danza, como el habla, transcribir, es un paso inicial en el estudio de la danza; dar sentido a estos movimientos (comparables a un análisis literario) requiere más esfuerzo. *Bailar es humano* presenta una rejilla semántica como una herramienta para provocar la lectura y la interpretación del sentido de movimiento de la danza.

Como soporte de lo anterior, los estudiosos de la tradición -folclorólogos, etnólogos, antropólogos, entre otros- se han dedicado, entonces, al análisis y recolección de leyendas, historias o cuentos, a documentar fiestas y carnavales, describir vestidos, comidas y sabores, que muchas veces se han transmitido de una voz a otra, a falta de un saber escrito por parte de sus protagonistas y que encuentran, en el lenguaje oral y en la memoria, las formas de reconstruir sus vivencias.

Es innegable que la narrativa permanece asociada a los pobladores y tiene el propósito de recuperación histórica, recomposición de universos simbólicos y de experiencias de vida orientadas a la reconstrucción de la memoria colectiva. La memoria cumple una función racional que permite codificar, almacenar y recuperar la información del pasado de manera colectiva o individual, y que una comunidad o individuo aún la recuerda, por características particulares que el suceso haya marcado. La memoria juega un rol fundamental en este proceso de cimentar la identidad como una actividad consciente y esencialmente humana; evoca un entorno, un lugar, una imagen; o aspectos diferentes a los visuales, como los olores, o lo apreciado por el tacto, de los que muchas veces no se encuentra una descripción gráfica que represente el evento recordado.

La memoria encuentra su continuación en la oralidad; lo importante de la memoria no solo es recordar, sino poder transmitir estos recuerdos para poder perpetuar aquellos hechos importantes; uno de los recursos por el que se puede transmitir estas memorias es la voz. La memoria es la raíz de la historia oral, puesto que esta última se construye desde el pasado a través de los recuerdos, para convertirlos en una sucesión dinámica atemporal de intercambio comunicativo, que se enriquece de manera continua con elementos suscitados por los mismos sujetos.

De ahí que la oralidad ha sido la exteriorización primigenia de la comunicación entre los hombres, al convertirse en un requerimiento imprescindible para la vida, lo que ha facilitado las relaciones entre los sujetos de una sociedad. Posterior al período de aprendizaje, aparece la etapa de utilización del lenguaje oral, que se manifiesta en cantos, alabanzas, cuentos, leyendas, salmos, que expresaban las tradiciones de una comunidad y que, además, constituían una forma de socializar al individuo; de igual manera, también fijaron parámetros de comportamientos éticos, de acuerdo al modo de vida de la comunidad.

Desde los poemas homéricos⁶ hasta las historias cotidianas de las calles de las grandes metrópolis, la oralidad ha tenido un desarrollo importante; aun con la aparición de nuevas tendencias comunicativas como la escritura, la imprenta, los medios masivos de comunicación y las nuevas herramientas informáticas, el habla es el signo característico de los hombres y que no necesita mayor instrucción para su uso que la interacción con sus pares. La producción oral, manifestada en ritos, cuentos, leyendas, historias reales, proverbios, refranes populares, anécdotas, formas de discutir, agradecer, impartir justicia, hacer invitaciones, constituyen la tradición cultural de un grupo o un pueblo que, mediante la trasmisión oral, conforman y reconstruyen su memoria colectiva de manera dinámica e inacabada.

Por consiguiente, el realizar el ejercicio del lenguaje verbal permite que aquella producción cultural se convierta en imágenes mentales, que son símbolos culturales compartidos que crean cercanía, que se pueden propagar, se amplían y relacionan interpersonalmente, es decir, que la gente se vincula e intercambia sus vivencias mediante sus relatos. En palabras de Walter Ong (1987): “en una cultura oral, el pensamiento sostenido está vinculado con la comunicación” (p. 40).

El concepto de oralidad más adecuado para este análisis lo proporciona el autor mencionado, que la define así: “en su constitución física como sonido, la palabra hablada proviene del interior humano y hace que los seres humanos se comuniquen entre sí como interiores conscientes, como personas, la palabra hablada hace que los seres humanos formen grupos estrechamente unidos” (p. 77)⁷, y lo complementa con el siguiente enunciado:

La palabra en su ambiente oral natural forma parte de un presente existencial real. La articulación hablada es dirigida por una persona real y con vida a otra persona real y con vida a otras personas reales y con

6 La declamación de los poemas, como arte de decir los textos y, al mismo tiempo, como un exceso en ese decir. “Declamación”, arte de la dición expresiva de un texto recitado por un actor. Boito, M. (2000). La importancia de la oralidad en la cultura contemporánea. *Revista Latina de Comunicación Social*, 35 Recuperado en: http://www.ull.es/publicaciones/latina/Argentina2000/21_boito.htm

7 Ong también se refiere al ejercicio humano de realizar sonidos para comunicarse.

vida, en un momento específico dentro de un marco real, que siempre incluye más que las meras palabras (p. 102).⁸

Por lo tanto, la tradición oral es el material para reconstruir la Historia de sociedades iletradas transmitida de generación a generación que puede aprenderse de memoria, como la poesía, las canciones, las fórmulas, los refranes, en la que se pueden reconocer datos similares en versiones de distintos informantes. Las narraciones, las historias, son diferentes maneras de oralidad, que no se aprenden de memoria, por lo que las versiones pueden ser tan diversas como sus relatores. Los relatos personales también hacen parte de este acervo que, al depender de su magnitud, pueden vincularse en una reconstrucción social. El anonimato hace parte de este apartado; muchas de las composiciones realizadas en tiempos lejanos, y que ahora se conocen, han perdido información acerca de sus autores, no porque se desconozcan, sino porque a través del tiempo han sufrido modificaciones de diferentes intérpretes, que han enriquecido a la obra como tal y a su divulgación.

La visión sociológica de la oralidad la determinan las interacciones sociales dadas por la vía lingüística de carácter oral y por el sentido de pertenencia que tienen los sujetos a un determinado grupo social, en el que se establecen las reglas de juego que definen a la comunidad.

La comunicación oral se carga de una serie de rituales; en este contexto, el interaccionismo simbólico (Blumer, 1982)⁹ es una de las corrientes que más se ha preocupado por los rituales de la comunicación, dado que los actores le dan sentido a la acción y, en el caso particular, la palabra, de acuerdo a los códigos simbólicos generados por la colectividad que se aceptan socialmente y los comprenden los mismos integrantes del grupo. La característica principal

8 Según Ong, la oralidad debe verse como una relación personal, en un contexto establecido que le da sentido y significado a las palabras.

9 La Interacción Simbólica se refiere a un proceso en el que los humanos interactúan con símbolos para construir significados. Mediante las interacciones simbólicas se adquiere información e ideas, se entienden las propias experiencias y las de los otros, se comparten sentimientos y conoce a los demás. Sin símbolos, nada de lo anterior podría ocurrir. El pensamiento y acción se restringirían totalmente. Tres son las ideas en las que Blumer fundamenta el Interaccionismo simbólico: 1) las conductas de los individuos se sujetan al significado que le otorguen a los objetos de su mundo de vida; 2) lo que signifiquen las cosas para el sujeto depende de su interacción social con otros actores de su entorno; y 3) los significados dependen de la experiencia social del sujeto.

de la oralidad se relaciona con la fugacidad del sonido, con la ritmicidad de la voz, con la mística que tienen los relatos, que atrae para que los sentidos estuviesen prestos a este ejercicio de concentración, que une a los receptores con el emisor. Las conversaciones cotidianas, en situaciones naturales, con un lenguaje común y corriente, se convierten en un fenómeno que le atañe a la etnometodología¹⁰. Umberto Eco (1986) también se refiere a la comunicación entre dos personas -ya sea lingüística o gestual-, comunicación a la que determina una serie de reglas, que hacen que el signo fuese comprensible, reglas que se apoyan en lo que Eco denomina “convención cultural”, dada por la participación espontánea del sujeto en el ámbito social.

Este modo natural de comunicarse lo utiliza la humanidad de manera usual; tal vez sin darse cuenta y sin conocer su nombre técnico, pone en funcionamiento la trama discursiva y el dinamismo social, la capacidad de interacción y de encuentro entre los sujetos. Al tomar parte de la amplia teoría semiótica¹¹ de Eco (1986), para quien la cultura es un fenómeno de significación y de comunicación, tiene como principal consecuencia que tanto sujeto y sociedad existieran sólo cuando se establecen relaciones de significación y procesos de comunicación, lo que cubre con amplitud el campo cultural y toda la producción humana, ya sean signos verbales o, como el autor los llama, “códigos y mensajes estéticos”¹².

Este proceso comunicativo sucede en las urbes, en los pueblos más cercanos y más lejanos, cuando se produce el contacto cara a cara, en la conversación callejera o el diálogo entre amigos y ahí se pone en funcionamiento la memoria colectiva, la Historia, la tradición, las historias personales, los sueños, las esperanzas que se presentan mediante la oralidad y que configuran la cultura, la identidad de un grupo que vive y se construye.

10 Para Garfinkel, la etnometodología se define como la búsqueda empírica de los métodos empleados por los individuos para dar sentido y, al mismo tiempo, realizar sus acciones diarias cotidianas. La etnometodología es la corriente que se especializa en el análisis de la conversación, con el fin de documentar el carácter empírico del “visto pero inadvertido” conocimiento y razonamiento de sentido común del actor.

11 Eco define a la semiótica como el “estudio de todos los procesos culturales (es decir, aquellos en los que entran en juego agentes humanos que se ponen en contacto sirviéndose de convenciones sociales) como procesos de comunicación”. De ahí que el autor la considere como “una teoría general de la cultura y un sustituto de la antropología cultural”.

12 Estética Semiótica, es decir una estética que quiere ser un estudio del arte como proceso comunicativo.

A su vez, en el campo de la cultura, proporcionado por Bourdieu (1995), el capital lingüístico juega un papel importante y, como él mismo menciona: “Los discursos no son únicamente signos destinados a ser comprendidos, descifrados; son también signos de riqueza destinados a ser valorados, apreciados, y signos de autoridad destinados a ser creídos y obedecidos” (p. 40).

Al seguir con el planteamiento de Bourdieu, cuando se hace palpable el capital lingüístico a través del ejercicio del habla, es necesario apropiarse de un estilo que pone de manifiesto la presencia de lazos afectivos y de pertenencia a una región o lugar, y también puede expresar diferenciación de clases sociales y de entornos. En el caso en particular, la riqueza lingüística que se trabaja es la tradicional campesina e indígena del sector rural, donde se genera gran parte de la riqueza narrativa que se plantea en escenarios alternos.

La cultura popular o tradicional es una producción realizada por sujetos sociales, que se define como el “pueblo” que, en muchas ocasiones, como lo menciona García Canclini (1990):

No hace parte del mercado de bienes simbólicos “legítimos”, los espectadores de los medios masivos que quedan fuera de las universidades y los museos, “incapaces” de leer y mirar la alta cultura porque desconocen la historia de los saberes y los estilos. (1990, p. 191)

Según García Canclini, es posible caer en el reduccionismo de cifrar algunos tipos o formas de cultura, por ejemplo cultura dominante y dominada, hegemónica y subalterna, masiva y popular o, más radicalmente, la cultura de elite y la cultura de las masas; para el autor, no existen tales posiciones: lo deja claro en su apartado de Culturas híbridas, cuando describe este proceso:

Así como no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos. Es necesario deconstruir esa división en tres pisos, esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura, y averiguar si su hibridación puede leerse con las herramientas de las disciplinas que lo estudian por separado: la Historia del arte y de la literatura, que se ocupan de “lo culto”; el folklore y la antropología, consagrados a lo popular; los trabajos sobre comunicación, especializados en la cultura masiva. Necesitamos ciencias sociales nómadas, capaces de circular por las escaleras que comunican esos pisos. O, mejor: que rediseñen los planos y comuniquen horizontalmente los niveles. (1990, pp. 14-15).

Ahora bien, es necesario precisar que, dentro de la danza, se encuentran diferentes manifestaciones establecidas ya sea por su técnica o por el género; la danza a la que se refiere el artículo es la que procede de lo que se denomina folclor que, indudablemente, es un elemento del patrimonio cultural de una nación y en lo que encuentra su génesis la danza tradicional; es decir, las múltiples fiestas, festividades, carnavales representativos de una comunidad y que tienen cabida dentro del término tradicional y popular.

Pueblo, identidad y tradición subyacen, entonces, en el concepto de folclor; así, se supone que las expresiones folclóricas se definen en estos tres aspectos, cuya producción se da en el marco general de la construcción de la nación. En este último proceso surge el interés por identificar expresiones culturales que representen su sentir y su carácter.

En palabras de Páez (1993), consiste en dar cuenta de:

Ese sentimiento, ese espíritu común que puede atribuirse indistintamente a innumerables personas de diferentes estratos sociales y nivel intelectual. Desde esta óptica, fácil nos será observar cómo ante una determinada creencia algunas personas reaccionan de manera similar, al igual que lo hacen ante un refrán, la mención de un hecho funesto o determinado fenómeno meteorológico. Es, pues, este sentimiento compartido que suele manifestarse con variadas intensidades, lo que nos indica que allí existe un Espíritu popular, un hecho de procedimiento intelectual específico que afecta a las personas como consecuencia de influencias atávicas transmitidas, básicamente, por vía no letrada. (p. 186)

Como se puede apreciar, según el autor, el folclor busca dar cuenta de los sentimientos comunes de los individuos; piensa la cultura en términos de rasgos discretos que pueden aislarse de sus lugares de producción para insertarse o ponerse en circulación en otros espacios. En este sentido, las expresiones folclóricas -danza- deben verse, por un lado, como referentes inmutables en la construcción de la identidad, los que van aprehenderse mediante puestas en escena que ocuparán el tiempo de actividades lúdicas en las escuelas, y el de ocio de los habitantes de la nación; es decir, re-significación de la identidad ancestral.

Ahora bien, para crear la re-significación de identidad se recurre a diversas expresiones, que muestren una relación con la idea del pueblo tradicional,

y que, a su vez, se asocia con la ausencia de elementos modernizantes. Así, la imagen ideal de los festivales folclóricos la ofrece Tolosa (1993), cuando escribe:

[Estos] son eventos que tienen como principal objetivo la difusión de hechos y entes folclóricos, en cualquiera de las diversas manifestaciones que presentan. Aquella se hace mediante las presentaciones públicas de música, canto, copla, danza, al igual que la muestra de los artículos que ejecuta el hombre con su capacidad de creación manual, pero sin que en ellos intervenga el aspecto mecánico, tal es el caso de las artesanías. De la clasificación de lo folclórico tampoco se pueden separar las comidas típicas, la vivienda, los festejos religiosos y profanos, los mitos, las supersticiones y los agüeros. (p. 250)

Como es evidente, la compleja realidad social y cultural que la humanidad ha desarrollado permite generar un sinnúmero de propuestas para comprenderla, explicarla, o bien, transformarla. La disciplina artística permite objetivar los relatos, historias, modos de vida que se transmiten de generación a generación y que utilizan el medio de voz a voz. La pintura, la música, el teatro y la danza, entre otros, proporcionan un espacio de interpretación de ese acervo cultural que tienen las comunidades, y que permite observar, re-significar, en el tiempo de ahora, aquellas experiencias vividas en otra época, con otros actores y en un contexto diferente, pero que le dio soporte al estado actual de identidad.

Si bien, la interpretación de la sociedad se puede fundar en el análisis de la cultura y lo simbólico, para comprender las relaciones que posibilitan la reproducción social y cultural, y entender las relaciones y las diferencias sociales, en este sentido, Bourdieu (1995) plantea en sus estudios que la cultura ocupa un lugar preponderante; la asume como indispensable para entender esas relaciones y diferencias sociales, porque explica el proceso de transmisión de los bienes culturales y simbólicos, así como el proceso de reproducción de las relaciones sociales en la totalidad del sistema social. La identidad cultural y todas las micro-esferas que la enriquecen, son parte del capital que envuelve a las sociedades y que facilita su comprensión y análisis. En los últimos años, se ha introducido el estudio de la sociología de la cultura, que ha arrojado importantes resultados, centrados en la identidad, desde la perspectiva del papel protagónico asumido por los sujetos que la producen.

Por otro lado, es conveniente señalar que la globalización ha penetrado todos los ámbitos del desarrollo humano, donde la cultura y la identidad no son ajenos a este proceso: “cualquier tipo de producción debe estar ajustada a los estándares globales” (García Canclini, 1993, p. 259). Frente a este proceso acelerado de la vida, los conocimientos tradicionales y formas de vida se han visto alterados, y generan una dinámica de resignificación de la identidad, de tal manera que no se encuentren en oposición con las nuevas formas de vida o, como lo explica más claramente Martín-Barbero (1991):

El Folklore capta ante todo un movimiento de separación y coexistencia entre dos “mundos” culturales: el rural, configurado por la oralidad, las creencias y el arte ingenuo, y el urbano, configurado por la escritura, la secularización y el arte refinado; es decir, nombra la dimensión del tiempo en la cultura, la relación en el orden de las prácticas entre tradición y modernidad, su oposición y a veces su mezcla. (p. 19)

Tanto para García Canclini como para Martín-Barbero, la dinámica globalizante no separa lo tradicional de lo moderno; por el contrario, este fenómeno pone estos criterios en juego de forma simultánea, de tal manera que ofrece una nueva perspectiva de creación e inspiración para los investigadores y coreógrafos que crean sus obras a partir de la “hibridación”.

Como se mencionó en los primeros párrafos del documento, la conceptualización de la identidad, en especial de la latinoamericana, es compleja, dado el nivel de incertidumbre proporcionado por la mezcla de diversas identidades. Como lo menciona Gissi (1982): “El problema de la identidad es siempre de las identidades. De este modo, se puede concebir la identidad cultural como una trama de niveles, no siempre concordantes, por lo que se producirían “conflictos de identidad” (p. 158).

Habitualmente, a la identidad se la interpreta como algo ya dado y constituido, que define al sujeto; sin embargo, a la identidad se la debe ver como un proceso dinámico, abierto, nunca terminado y en constante transformación, pero es cierto que la identidad proviene de la tradición y la costumbre, al ser una construcción social e histórica de las comunidades.

La identidad se constituye en los procesos de comunicación e integración, y se reafirma por la existencia de otras identidades, entendida como el reconocimiento del otro. La dinámica en la identidad lleva a encontrar

lo igual y lo distinto, la alteridad y la misma identidad en una dialéctica de identidades diferentes. (Hegel, 1960, p. 259)¹³

Como resultado de la yuxtaposición de esas otras identidades, la identidad de América Latina tiene un carácter paradójico de influencias endógenas y exógenas, donde la cultura europea se le impuso a ultranza a la cultura indígena, en apariencia de “civilización”, pero, también, se indica que Latinoamérica tiene una identidad hispánica, puesto que la civilización llega a este territorio, en el que los pobladores fueron parte integrante de España, de la que se hereda un orden social, que es el pilar de la institucionalidad, sobre la que se rigen las actuales naciones.

En síntesis, la identidad cultural es un proceso de diferenciación de carácter intersubjetivo, mediado interactiva y comunicativamente, que permite el autorreconocimiento y la autonomía; se construye desde la tradición, pero mantiene con ella una relación crítica; no se refiere únicamente al pasado, sino también al presente y al futuro, a lo que se quiere ser (Habermas, 1989)¹⁴.

3. MOVIMIENTO DE LA PALABRA

La danza permite llegar a la cotidianidad urbana y volver a la oralidad un aspecto eminentemente visual, donde las narraciones se conforman mediante movimientos corporales, acompañados de melodías que transportan a otras atmósferas, las que iniciaron en los relatos y las memorias, para establecer así una forma diferente de reconocerse a sí mismos.

Con respecto a este punto, los espacios que permiten un desarrollo artístico desde una perspectiva tradicional son los centros de educación, como las universidades, colegios y escuelas, ya sea como parte del *pensum* académico o como espacio lúdico y de utilización del tiempo libre. En estos lugares se inicia el reconocimiento de la identidad con un territorio, costumbres y cultura; de

13 La identidad no es evidente en sí, se afirma por la existencia del otro. La identidad contiene dentro de sí diferencia. La nueva lógica que propone Hegel no se basa, sin embargo, en el principio de identidad, sino en el principio de contradicción.

14 Habermas ha intentado una articulación del proyecto constructivo de una identidad social como intersubjetiva, donde la ética y la política entrecruzan la categoría que articula estas dimensiones de la vida social, que es la formación racional de la voluntad.

igual manera, se reconoce la existencia del *alter ego* que reafirma la identidad personal.

A pesar de que en el ámbito universitario el tiempo libre es escaso, las manifestaciones artísticas tienen gran acogida entre los estudiantes, de ahí que gran parte de los grupos de danza con mayor proyección artística se encuentran en este nivel, punto que favorece la creación de nuevos grupos y la continuidad de los ya existentes. Conviene señalar que en los centros universitarios no solo se recibe instrucción académica; también coexisten los diálogos de diferentes lenguajes, conocimientos y lógicas; como lo menciona García Canclini, de esto se puede inferir que las universidades son centros de “hibridación” en los que confluyen diferentes culturas que entran en consonancia o contraste con la renovación de estos mismos conceptos.

Este acervo cultural promueve la producción artística de los grupos que derivan de los mismos integrantes, y que genera un estilo particular que caracteriza a cada agrupación. En la región, uno de los grupos más destacados es el grupo de danzas de la Institución Universitaria CESMAG que, a lo largo de 32 años de experiencia artística, tiene en su haber un repertorio de danzas tradicionales aproximadamente de 40 coreografías de orden regional, nacional e internacional; el mayor aporte de esta agrupación se enfatiza en la investigación de danza regional nariñense, que promueve en diferentes escenarios, en los que se ha visto su propuesta, tanto dentro del país como fuera de él, para posicionar el folclor y la cultura colombiana como una de las más ricas y variadas, además de dar a conocer el folclor regional.

Como se mencionó antes, la riqueza cultural de Colombia es vasta, y el Departamento de Nariño goza de una rica influencia indígena, africana y campesina, dada su ubicación geográfica; sonidos, sabores, historias, mitos, leyendas, entre otros, son la génesis de diversas creaciones artísticas, como, por ejemplo, la investigación realizada por el Maestro Luis Antonio Eraso, en calidad de Director del Grupo de danzas de la I.U.CESMAG, al crear la obra: “El duende y la lavandera del Chorro Alto”.

El maestro, con esta obra, ejemplifica perfectamente el recorrido que realiza un investigador y coreógrafo para montar una danza tradicional. En palabras del maestro, “cada danza es un hijo”; “El duende y la lavandera del Chorro Alto” surgió así:

La danza de “El duende y la lavandera del Chorro Alto” surge a partir de los relatos de nuestros abuelos y de nuestros padres, cuando nos comentaban qué tipo de historias y vivencias se daban en el municipio del cual soy originario, el municipio de Ancuya -Nariño-. En el municipio existen dos puntos geográficos, que son “Chorro Alto” y “El Pescadillo”, que son dos ojos de agua, lugares con bastante vegetación. Estos lugares son utilizados aún para algunos de los oficios domésticos, como recoger agua o lavar la ropa. Lo que se cuenta es que habían personas que tenían relaciones afectivas con las señoras que lavaban la ropa; siempre se ha creído que el “duende” es uno de esos seres enamoradizos que busca conquistar a estas mujeres. A partir de estas narraciones se empieza a realizar representaciones escénicas y artísticas del duende, donde este personaje empieza a ser parte de la cotidianidad del pueblo, un duende que lo invitaban a las fiestas, que brindaban con él, le daban de tomar, porque la gente decía que el duende tenía riquezas, tesoros, y que era mejor tenerlo de buen lado, para que les diera ofrendas o regalos, o les indicara dónde se encontraban estas riquezas. (Testimonio, Luis Eraso, 2014)

Como se manifiesta a lo largo del artículo, los imaginarios colectivos hacen parte de la cotidianidad de las comunidades y, en cierta medida, le proporcionan formas corpóreas para su mayor credibilidad y aceptación; la leyenda del “duende” no es una creación exclusiva de esta región y particularmente de dicho municipio; cada comunidad cuenta con una versión diferente de este relato, de acuerdo a sus imaginarios y a su entorno natural, pero cabe resaltar que, a pesar de que las historias sobre un mismo personaje pueden ser diversas, se encuentra un común denominador, y es la forma cómo se transmiten estas leyendas, por medio de la voz: a través de ella se comunica, se informa y se recrean los imaginarios sociales.

Al retomar la entrevista, el maestro aclara que, para efectos de la danza, se adoptó la versión romántica de la historia, en la que se toma al personaje enamorado que juguetea con la mujer:

Viene la parte amorosa, la parte afectiva, como algo de la historia real de la propuesta escénica, en donde hay desaires, hay desplantes, pero, a la vez, el duende trata mágicamente de llamar la atención de la mujer independientemente de que sea su pretendiente, su enamorado. Esto es lo que se pretende reflejar dentro de uno de estos montajes: hay parte de la historia, del relato, y de lo que se buscó frente a esta propuesta.

Esta danza, en sus orígenes, fue presentada en épocas de carnaval en el municipio de Ancuya, de donde es originaria, y allá causó una gran sensación el hecho de reconocer al duende como un personaje cercano a su identidad; la gente no lo miró como algo ajeno o extraño, sino como un personaje del que daban cuenta y que existía en sus imaginarios; al verlo reflejado, representado escénicamente, causó sonrisas, miradas indiscretas. Con esta propuesta, lo que se quiere buscar es una relación entre el hombre y el mito, por tal razón se lo viste como campesino. (Testimonio, Luis Eraso, 2014)

Al realizar la representación escénica de la leyenda, entran en juego conceptos como la cinésica y proxémica, que menciona Eco (1986), entendidas como: “disciplinas del comportamiento simbólico: los gestos, las posturas del cuerpo, la posición recíproca de los cuerpos en el espacio, pasan a ser elementos de un sistema de significaciones” (pp. 27-28), de tal manera que se objetivaban los imaginarios y generan en el espectador reconocimiento de esa realidad vivida, sentida, de la que da cuenta y que construye a diario.

Las reseñas que dan cuenta de la procedencia de una danza son de real importancia para clarificar o dar a conocer lugares, vivencias, historias, que referencian a una comunidad. La reseña de “El duende y la lavandera del Chorro Alto” cuenta lo siguiente:

Ritmo: Bambuco sonsureño.

Tema Musical: Pila de agua.

Autor: Anónimo.

Intérprete: Grupo de música “Tierra Nueva”.

Coreógrafo: Luis Antonio Eraso.

Este montaje coreográfico representa al personaje más singular de la mitología andina en el sur Colombia, donde la tradición oral ha llegado incluso a personificarlo como un apuesto galán que enamora por las buenas o por las malas a las muchachas del pueblo. Uno de los sitios predilectos para sus apariciones tiene lugar ante las lavanderas del Chorro Alto y de El Pescadillo, en el municipio de Ancuya (Nariño), donde más de una mujer se ha dejado cautivar por sus halagos; y otras, gracias al poder divino, logran

reaccionar a tiempo y alejarse de las pretensiones amorosas del duende blanco¹⁵.

4. CONCLUSIONES

La identidad es un concepto tan amplio y complejo que una forma de objetivarla y entenderla de manera práctica es a través de la danza, arte que hace visuales los pensamientos, las creencias, las costumbres, los conocimientos, que se manifiestan entre los sujetos de una comunidad en su cotidianidad; esta disciplina manifiesta aquello que muchas veces es imperceptible por la rutinización de las acciones y que el investigador y coreógrafo descubre desde la precepción artística para crear su obra y resignificar una identidad.

El cuerpo del bailarín es un instrumento de trabajo por el que se proyecta una realidad, ya sea subjetiva, física o corpórea, que inspira la realización de una danza. El movimiento, el gesto, el ritmo y la parafernalia¹⁶ tornan real y vivo un relato. Se destacan las habilidades del bailarín por el dominio en la representación de las emociones y vivencias del otro; dibuja en el escenario una historia; la naturalidad de la interpretación da como resultado una puesta en escena creíble que resignifique la identidad en el espectador.

Las ideas y palabras bien o mal elegidas solo alcanzan existencia cuando la voz las expresa, y tienen trascendencia cuando se escuchan, difunden y transmiten, quizá con algunos cambios más o menos inteligibles, o quizá al ser más hermosas y convincentes.

La composición de una coreografía, al igual que un texto, requiere de unos conocimientos, habilidades específicas, lo que incluye términos como: técnica, coreografía, estereometría, parafernalia, ritmo, tiempo, proyección, entre otros, que aparecen en el contexto artístico; estos elementos garantizan una adecuada ejecución de la danza, acorde a la composición de la realidad investigada. En consecuencia, el auditorio percibirá un relato oral de manera

15 Reseña de la danza: “El duende y la lavandera del Chorro Alto”; archivo Grupo de danzas IUCESMAG.

16 Conjunto de usos habituales en determinados actos o ceremonias, y de objetos que en ellos se emplean. (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, 2014).

visual y auditiva, que referencia un mensaje de identidad, de diferenciación y/o de reconocimiento.

Acentos, formas de hablar, sonidos, enfatizan la importancia de la voz en la resignificación de la identidad, ya que estos aspectos determinan la pertenencia a un grupo o región con los que se han creado lazos afectivos. Estas condiciones también generan diferenciación entre los grupos y comunidades.

Plazas, calles, teatros, entre otros, son espacios alternos a los reales, en los cuales se puede recrear una danza, que entra en relación con los imaginarios tradicional, rural o ancestral, y nuevos espacios urbanos que se prestan para la recuperación de la memoria, y hasta de la Historia, ya sea de manera individual o colectiva.

La vida social del hombre se enmarca por diferentes acontecimientos, que van desde la instrucción de los niños para la adecuada vinculación en la comunidad, de paso por la resolución de conflictos, los arreglos matrimoniales, los rituales a las deidades, la curación de enfermos, los ofrecimientos amorosos, los tratos comerciales, los juegos de lenguaje, como los acertijos, entre otros, que le dan cabida a las formas particulares de habla y ponen de relieve que hablar es solo una facultad humana.

El desarrollo de la tecnología y su accesibilidad han consentido que la comunicación trascienda en tiempo y espacio, además de su contribución para recuperar y almacenar la información obtenida de los relatos orales, lo que se convierte en elemento importante y necesario en el registro de y recurso a las tradiciones orales, dado su aporte a la construcción de la humanidad.

La dinámica urbana también se fundamenta en términos de oralidad e hibridación, porque en ella confluyen diferentes sujetos, con diferentes rasgos distintivos culturales en constante comunicación oral, que enriquece sus imaginarios, crea otros y da a conocer los propios, y que componen otras formas de existencia.

Desde una perspectiva personal, como bailarina, la danza es la realización de movimientos de manera reflexiva, consciente del cuerpo, de la Historia y del espacio donde se desarrolla una danza; es darle vida de manera fugaz a un hecho que, de algún modo, identifica a una comunidad y que me identifica. El

reconocimiento que tiene el artista es el aplauso, la ovación, el elogio, dirigidos no solo al bailarín por su interpretación, sino también a la investigación que produjo la danza, y a la cultura que la originó. Nada más gratificante que oír el aplauso al esfuerzo, a la identidad, a la cultura.

FUENTES

Primarias

Eraso, L. (noviembre 16 de 2014). Entrevista de Diana Ortega [cinta de audio]. Director programa educación física, IUCESMAG. Archivo, Pasto.

Referencias

Argüello López, C. (1977). *Sociología del arte. Notas para una sociología la danza en el Ecuador*. Recuperado de: <http://repositorio.espe.edu.ec/bitstream/21000/4523/1/L-ESPE-000611.pdf>.

Boito, M. E. (2000). La importancia de la oralidad en la cultura contemporánea: El caso de “El caldero de los cuenteros en Córdoba”. [*Revista latina de comunicación social*, 35]. Recuperado de: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/Argentina2000/21boito.htm>

Blumer, H. (1982). *El interaccionismo simbólico. Perspectiva y método*. Barcelona, España: Hora.

Bourdieu, P. (1985). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Madrid, España: Akal.

Bourdieu, P. & Wacquant, L. J. D. (1995). *Respuestas por una antropología reflexiva*. [Barcelona: Grijalbo]. Recuperado de: http://www.academia.edu/5350933/Pierre_Bordieu._Respuestas_-Antropolog%C3%ADa_Reflexiva

Eco, U. (1986). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. [3ª ed. Barcelona: Lumen]. Recuperado de: http://www.maraserrano.com/MS/articulos/eco_estructura_ausente_OCT_11.pdf

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

García Castro, M. (en.-ab. 1993). Nacionalismo y globalización, el debate multicultural: entrevista con Néstor García Canclini. [Revista *Sociológica*, 8(21)]. Recuperado de: <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/2115.pdf>

Garfinkel, H. (2006). *Estudios en etnometodología*. [Barcelona: Anthropos]. Recuperado de: http://www.pueg.unam.mx/images/seminarios2015_1/identidad/c_u_4/gar_har.pdf

Gissi, J. (1982). Identidad, carácter social y cultura latinoamericana. *Anthropos. Boletín de información y documentación*. Madrid, España.

Habermas, J. (1989). *Identidades nacionales y post-nacionales*. Madrid, España: Tecnos.

Hanna, J. L. (1987). *La danza es humana: Una teoría de la comunicación no verbal*. Chicago: Universidad de Chicago.

Hegel, W. (1960). *La dialéctica del amo y el esclavo. La fenomenología del espíritu*. México: Fondo de cultura económica.

Le Boulch, J. (1997). *El movimiento en el desarrollo de la persona*. Barcelona: Paidotribo.

Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones*. [Nezahualcoyotl, México: GG MassMedia]. Recuperado de: http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/de_los_medios_a_las_mediaciones.pdf

Muñoz, A. (dic., 2013). Música e identidad sociocultural. Aproximación antropológica. [*Tecsisotecatl* 5(15). Universidad Autónoma de San Luís Potosí, México]. Recuperado de: <http://www.eumed.net/rev/tecsisotecatl/n15/identidad.html>

Muñoz, F. (oct., 2010). Historia de la danza 1: Los orígenes. Recuperado de: <https://arteescenicas.wordpress.com/2010/10/03/historia-de-la-danza-1/>

Ong, W. J. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ossona, P. (1984). *La educación por la danza, enfoque metodológico*. Buenos Aires: Paidós.

Páez, L. (1993). La creencia como factor de identidad cultural. En: J. Morales, & E. Villa (eds.). *El folclor en la construcción de las Américas*. Bogotá: Universidad de los Andes. Recuperado de: <http://www.cultura-recreacionydeporte.gov.co/portal/sites/default/files/5.%20Del%20folclor%20y%20el%20patrimonio%20cultural.pdf>

Tolosa, A. (1993). Los festivales folclóricos y la difusión del folclor. En: J. Morales, & E. Villa (eds.) *El folclor en la construcción de las Américas*. Bogotá: Universidad de los Andes. Recuperado de: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/sites/default/files/5.%20Del%20folclor%20y%20el%20patrimonio%20cultural.pdf>