



Lieu Gong, Danza Africana y Educación Somática

Valeria Borrero González

Santiago de Cali

mayo 25 2023

Lieu Gong, Danza Africana y Educación Somática

Presentado por: Valeria Borrero González

Trabajo de grado para optar al título de: Licenciada en Artes Escénicas

Asesora: Yadira Porras Alvarado

Grupo de Investigación: Educación, Pedagogía y Artes Escénicas

Línea de Investigación: Pedagogía artística teatral

INSTITUTO DEPARTAMENTAL DE BELLAS ARTES

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS

LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS

Santiago de Cali

NOTAS DE ACEPTACIÓN DE LOS JURADOS

DEDICATORIA

Para los amores de mi alma,
Ligeia, José María, Anemone,
Lila Luna Canela, Saija, José Joaquim,
Ana Belén, Liam, Theo...
y para los espíritus que están por llegar.

AGRADECIMIENTOS

En homenaje a todo cuanto me ha enseñado la danza africana, consagro todos los esfuerzos que requiere el cumplimiento de lo exigido por el programa de Profesionalización de Artistas Empíricos de la Ciudad de Cali para optar el título de Licenciada en Artes Escénicas de Bellas Artes de la Ciudad de Cali.

Mi inmensa gratitud a Maestras y Maestros provenientes del continente africano, quienes facilitan y acompañan por los caminos del conocimiento en la apropiación de una conciencia corporal totalizante, impulsora, generadora del amor individual y colectivo; y al Instituto de Bellas Artes de Cali por permitir este espacio de diálogo y convergencia entre el saber empírico y el saber académico.

Doy gracias al Maestro en Danza Africana Amede Nwatchok por iluminar mi camino de investigación en Danzas y Cultura Africana, por *darme la danza* y mi confianza en ella.

Con profundo agradecimiento, honro la presencia en mi vida de mi madre y de mi padre, Ligeia González Lozano y José M. Borrero Navia, con sus ejemplos de vida me han transmitido los valores necesarios para forjar con entusiasmo, alegría, voluntad y disciplina, el coraje suficiente para aceptar la propia humanidad que la Vida me ha dado.

RESUMEN

El presente trabajo consiste en realizar una reflexión sobre la presencia implícita y explícita de métodos y estrategias pedagógicas de tradición secular africanas en los fundamentos de la pedagogía somática planteada por Thomas Hanna, de modo especial lo relativo a la propiocepción. En ese propósito, la autora parte de percepciones y conocimientos que le han aportado sus experiencias en calidad de alumna, facilitadora y bailarina de danza africana, y de manera particular la participación en el montaje de la obra *Lieu Gong -El Combate del Tiempo-*. Las temáticas abordadas en esta reflexión constituyen una parte esencial para el desarrollo personal e integral del ser, la sensibilización artística y el fortalecimiento del arte y de la cultura local y global.

Palabras clave: *danza africana, educación somática, conciencia corporal, propiocepción, Lieu Gong.*

ABSTRACT

The present work consists of making a reflection on the implicit and explicit presence of pedagogical methods and strategies of African secular tradition in the foundations of somatic pedagogy by Thomas Hanna, especially regarding proprioception. For this purpose, the author starts from perceptions and knowledge that her experiences as a student, facilitator and dancer of African dance have contributed to her, and in the staging of the play *Lieu Gong- El Combate del Tiempo-*. The themes addressed in this reflection constitute an essential part for the personal and integral development of the being, the artistic awareness and the strengthening of art and local and global culture.

Keywords: *African dance, somatic education, body awareness, proprioception, Lieu Gong.*

Tabla de Contenido

RESUMEN	vi
ABSTRACT.....	vi
Introducción	x
Primer Capítulo.....	1
Contextualización	1
Planteamiento	1
Justificación	2
Objetivos	9
Objetivo General	9
<i>Objetivos Específicos</i>	9
Antecedentes	10
Marco Contextual	15
Marco Conceptual	18
<i>Danza Africana</i>	18
<i>Educación Somática</i>	22
<i>Propiocepción</i>	26
Marco metodológico	28
Cronograma	30
<i>Tabla 1</i>	30
<i>Cronograma de actividades para el desarrollo de la sistematización</i>	30
Segundo Capítulo.....	31
Desarrollo.....	31
Elementos Básicos en la Enseñanza de la Danza Africana y en la Educación Somática	31
<i>Danza Africana</i>	31
El Gesto	31
La improvisación	32
Unión Cuerpo-Mente	33
Educación Somática	34

<i>Sistematización de la Práctica de Danza Africana en el Montaje de Lieu Gong -</i>	
<i>El Combate del Tiempo-</i>	36
Análisis Narrativo	37
Diseño de la Producción	38
Escenario y Escenografía	38
Sonido	38
Iluminación	38
Vestuario	39
Conclusión	39
<i>Contexto y Concepción de la Obra</i>	39
Entrenamiento	40
La llamada del Djembe	41
Ejercitación Vocal en lengua Bantú y la Circularidad de la Evolución de la Conciencia	
Espiritual	42
La Atención Consciente en el Movimiento en la Narrativa Vernácula	43
Ritmo y Respiración en Movimiento	44
Movimiento del Esternón	45
Danza Africana	45
Doople	46
La Danza Bafia	48
La Danza de la Salamandra	48
<i>Similitudes y Analogías</i>	49
El concepto del Soma y el Lingüístico Bantú del Ntu	50
Funcionamiento del Sistema Sensomotor y el Círculo Cerrado	50
Palabras Guías y la Importancia de la Escucha	53
Tercer Capítulo	55
Conclusiones	55
<i>Conclusión del Objetivo General</i>	55
Conclusiones de los Objetivos Específicos	55
Hallazgos	58

Cuarto Capítulo.....	60
Bibliografía.....	60
<i>Referentes</i>	64
<i>Figura 1 Breve historia de las prácticas somáticas y la danza</i>	65
<i>Figura 2 Publicidad obra Lieu Gong -El Combate del Tiempo-</i>	66
<i>Figura 3 Compañía la Salamandra</i>	67
Apéndice A	68
Hoja de Vida.....	68
Apéndice B.....	70
Auto etnografía: El Llamado de Djembe.....	70

Introducción

La Danza Africana y la Educación Somática constituyen campos del arte y del saber con notorias similitudes y analogías entre sí, una vecindad onto-axiológica que la hegemonía global de la visión eurocéntrica niega o ignora.

El conocimiento académico occidental impuso valores, creencias, dogmas y concepciones del saber que deslegitiman la sabiduría ancestral de los pueblos originarios del continente africano (Tomoko, 2005). La visión eurocéntrica desterró los saberes africanos, expulsándoles del campo educativo como objeto de conocimiento. En esta perspectiva en el imaginario colectivo se percibe al África y, por ende, a lo africano, como un territorio primitivo, excluido, que, dada su marginalidad múltiple, no es tenido en cuenta como aportante de saberes, conocimientos y destrezas artísticas.

Las expresiones culturales provenientes del continente africano continúan, hoy en día, al margen del currículo académico formal en el arte, específicamente en el área de las artes escénicas. A nivel mundial, se mantiene vigente la categorización academista de la historia del arte y de la filosofía universal, enmarca, en el vasto espacio cerrado de lo “primitivo”, todos los saberes y expresiones artísticas del continente negro.

Es una cruel paradoja que el movimiento de la Ilustración no asignó espacio al conocimiento producido en el lugar geográfico donde surgió la humanidad.

África y todo lo producido de ella, en ella y con ella, es sometido al Apartheid de la cultura dominante establecida por el colonialismo europeo y reflejada en la enciclopedia. Iniesta (1992) afirma: “El siglo de las luces para la *intelligentsia* europea fue el peor siglo de sombras para los pueblos de África” (p.45).

Cuatro capítulos constituyen el corpus de esta investigación: En el capítulo primero se define y contextualiza el proyecto: Lieu Gong, Danza Africana y Educación Somática. Inspirado en la experiencia de la investigadora durante su participación en el montaje y actuación de la obra *Lieu Gong -El Combate del Tiempo-*, pieza coreográfica de danza africana, de la compañía de danza la Salamandra, dirigida por el coreógrafo y bailarín camerunés Amede Nwatchok (Nwatchok A., 21).

En donde se expone el problema y se justifica la necesidad de realizar una investigación sobre la presencia implícita y explícita de métodos y estrategias pedagógicas secularmente africanas en las bases de la pedagogía somática expuesta por Thomas Hanna, en particular lo concerniente a la propiocepción.

En el objetivo general se enfoca en realizar una narrativa auto etnográfica que se desarrolla y consolida a través de tres objetivos específicos: la identificación de los elementos básicos de la enseñanza de la danza africana y los principios de la educación somática; la sistematización narrativa de la práctica como ejecutante de la Danza Africana a través del montaje de la obra *Lieu Gong- El Combate del Tiempo-*; y el análisis que busca señalar las similitudes existentes entre la diada danza africana / educación somática, surgidas a partir de la experiencia integral de la investigadora como aprendiz, bailarina y tallerista de danza africana.

El estado del arte revela la carencia de investigaciones y desarrollos conceptuales sobre la correlación que existe entre métodos y estrategias pedagógicas, secularmente africanas, y los fundamentos de la pedagogía somática (Thomas Hanna, 1970).

El marco conceptual basado en los resultados de una minuciosa búsqueda bibliográfica sobre los aportes realizados por teóricos imprescindibles de la danza africana y de la educación somática: A. Tierou, G. Acogny, F. Adewole, M. Lassibille, M. Tomoko, E. Wolliaaston, G. Goddreck, F. Varela, L. Margulis, M. Eddy, entre otros, lleva a sopesar las variables posibles de esta investigación.

En el marco contextual enunciado en este documento, se plantea el cómo la memoria corporal de la investigadora-participante, deviene en ser parte fundamental del contexto investigativo, ya que es un insumo primordial para el abordaje del proceso a narrar.

Los planteamientos filosóficos de la fenomenología de la percepción expuesta por Maurice Merleau- Ponty iluminan y amplían el horizonte de esta investigación aportando al marco metodológico, emergiendo como una directriz metodológica que atraviesa transversalmente esta investigación. Es decir, que es a través de la experiencia somática (unión cuerpo-mente) de la investigadora en su rol de bailarina como se puede reconstruir una experiencia que condesa diversos aspectos simbólicos, sociológicos, lingüísticos, y artísticos. Merleau- Ponty (1993): “No

puedo comprender la función del cuerpo viviente más que llevándole yo mismo a cabo y en la medida en que yo sea un cuerpo que se eleva hacia el mundo” (p.14).

En el segundo capítulo se desarrolla el objetivo de la investigación, como la exploración para definir los elementos fundamentales de la danza africana y de la educación somática. Se sistematiza y verbaliza la práctica de danza africana en el montaje de la obra Lieu Gong -*El Combate del Tiempo*-, en aras de exponer las posibles similitudes y analogías entre la danza africana y la educación somática.

En el tercer capítulo se presentan las conclusiones de la investigación a partir de los planteamientos presentados en el proyecto, y los respectivos hallazgos de múltiples naturalezas tanto conceptuales como vivenciales.

El cuarto y último capítulo está compuesto por la lista de referencias bibliográficas, apéndice A, B y tres figuras pertinentes a la investigación.

Primer Capítulo

Contextualización

Planteamiento

La danza africana constituye una enorme cantera de conocimientos que, desde la llamada conquista de América y la colonización europea de África, ha estado nutriendo las artes en su conjunto. La obra *Lieu Gong -El Combate del Tiempo-*, pieza coreográfica de danza africana, de la compañía de danza la Salamandra, dirigida por el coreógrafo y bailarín camerunés Amede Nwatchok (Nwatchok, 21), es una obra inspirada en arcaicos mitos africanos que hablan del origen de la vida y del eterno combate del ser humano con el tiempo honrado con la fugacidad de la existencia y la caducidad de lo humano, resaltando el amor como vencedor en ese eterno combate. Representada en el año 2003, en la ciudad de Barcelona, España, dentro del marco del festival Mercateatre 03, 6a Fira de Teatre i Animació de Carrer a la Vereda (Ajuntament de Barcelona, s.f.). Se constituye su vivencia en la piedra angular de este proceso documental.

Esta obra es la representación escénica de la ancestral historia sobre la relación del ser humano con el tiempo en su eterna búsqueda de categorizarlo, subyugarlo y controlarlo. La obra recrea seres sobrenaturales cargados de significados, símbolos y profundas relaciones con la identidad sagrada de las cosmogonías arcaicas del continente negro. Por medio de la recreación escénica representa la simulación del ritual sagrado original a través del cuerpo del bailarín.

Los aspectos míticos subyacentes en la narrativa vernácula de la obra *Lieu Gong -El Combate del Tiempo-* se mantienen presentes en el proceso de montaje, actuando como instrumentos para la enseñanza y el aprendizaje de las técnicas dancísticas y teatrales durante el mismo proceso de creación, otorgando un sentido totalizador al trabajo de montaje de la obra.

El planteamiento propuesto en la presente investigación focaliza la atención en las pedagogías y didácticas de formación en danza africana ejecutadas y vivenciadas por la investigadora como actuante de la misma, en el proceso de montaje de la obra *Lieu Gong-El Combate del Tiempo-*

En este trabajo se visibiliza que merced a su participación en el montaje de esta obra la investigadora – participante, recrea, construye, re- construye, en su cuerpo múltiples saberes y conocimientos en danza, música y teatro provenientes del continente africano.

La experiencia vivenciada durante muchos años de práctica en el campo de la educación somática, sumado a una intensa búsqueda en el vasto acervo bibliográfico existente, permiten a la investigadora seleccionar referentes teóricos imprescindibles, a saber, para la exploración y consolidación de su ethos narrativo. Entre ellos, se pueden nombrar a las técnicas de danzas africanas tradicionales descritas por Alphonse Tiérou; las técnicas de danza africana entendidas desde los aportes de Germain Acogny; la perspectiva histórica del investigador Ferran Iniesta y el legado filosófico e histórico de Cheikh Anta Diop, uno de los más grandes pensadores del África contemporánea.

Siguiendo los lineamientos que el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali ha trazado para el trabajo de grado de la Licenciatura en Artes Escénicas del Programa Especial de Profesionalización, promoción 2023, la autora se propone realizar una exploración vivencial y reflexiva sobre la presencia implícita y explícita de métodos y estrategias pedagógicas secularmente africanas, en las bases de la pedagogía somática expuesta por Thomas Hanna, en particular lo concerniente a la propiocepción.

Este proceso en la construcción de su narrativa, parte de percepciones y conocimientos adquiridos a través de su experiencia en diferentes roles, alumna, facilitadora y bailarina de danza africana, y específicamente de su experiencia en el montaje y participación en la obra *Lieu Gong -El Combate del Tiempo-*. La investigadora considera que los temas tratados en el proceso de reflexión son pieza fundamental para el desarrollo personal e integral del ser, además que fortalecen los procesos de sensibilización artística en la cultura local, regional, y nacional.

Con fundamento en lo anteriormente expuesto, la investigadora formula la siguiente pregunta:

¿Cuál es la relación entre la danza africana y la educación somática vivenciada a través de la participación como ejecutante en el montaje de la obra *Lieu Gong -El Combate del Tiempo-*?

Justificación

La investigadora ha mantenido durante más de 25 años un interés y un hacer constante de carácter personal y profesional por las diferentes manifestaciones de la cultura africana,

centrada específicamente en las expresiones dancísticas del continente negro como forma de explorar los saberes inherentes a la arcaica simbología, que se encierra en ella.

Es así, cómo ha percibido y vivenciado desde diferentes perspectivas: lo académico, lo simbiótico, lo empírico, los diferentes espacios dedicados a la danza y al arte africano, en el deseo de visibilizar la invaluable riqueza en los signos, conceptos, ideas y significados que esta expone y en la cual se haya permeado un profundo sentido de la vida, cuya manifestación artística y cultural constituye una pauta para el ser humano, en la búsqueda milenaria de la integración y convivencia en el planeta.

Esta investigación se orienta a socializar percepciones y reflexiones surgidas de la experiencia de la investigadora, en la búsqueda de incidir positivamente en un cambio de paradigma presente en el entorno académico y en el imaginario colectivo, espacios donde sigue dominando el criterio de la danza africana como expresión primitiva, proveniente de un continente desértico, habitado por gente de color negro muy pobre y que padece enfermedades, que paradójicamente cantan y bailan.

La experiencia en diferentes espacios de educación artística formal e informal, permiten a la investigadora manifestar, que, hasta hace poco tiempo en el ámbito académico dancístico colombiano, las danzas africanas se han clasificado próximas a las categorías de danzas Convulsivas Puras, como se observa en la descripción realizada por el etnomusicólogo alemán Curt Sachs (1938) en el libro Historia Universal de la Danza, afirmando:

Como una máquina de vapor, los negros resoplan, jadean y gimen... durante horas y horas, su trasero se menea como movido por resortes en sus piernas dobladas. Está brincando y está doblando. Los movimientos son hábitos africanos tales que uno se siente tentado a describir la danza de los bantúes simplemente por las palabras "danza encabritada" (p.27).

Esta Historia Universal de la Danza de Sachs, es texto guía para los estudiantes de danza en numerosas universidades del mundo occidental, considerado además en los círculos

académicos como obligado referente sobre el origen de las danzas, histórica y técnicamente explicadas.

Para la investigadora esta descripción carece del rigor científico necesario y de la objetividad que debe caracterizar un texto de estudio, ya que presenta afirmaciones del tipo:

Corresponden todos estos bailes a la descripción de las convulsiones espasmódicas, estado de forzada flexión y relajamiento de los músculos que pueden llevar al cuerpo a un paroxismo salvaje. La voluntad hasta cierto punto ha perdido el control sobre las diversas partes del cuerpo; del mismo modo, puede darse la desaparición completa de la conciencia. Tal condición no debe considerarse en concepto de actividad, sino más bien de padecimiento. Aun cuando la ejecución de esas danzas mórbidas se limita a ciertos pueblos, puede decirse, no obstante, que está muy difundida... Sabemos además que se practica entre las tribus bantúes orientales y occidentales, en el África (Sachs, 1938, p.31).

El proceso histórico aquí referenciado identifica y hace parte de la persistente negación que en distintos ámbitos se realiza sobre los aportes que la cultura africana ha hecho a la cultura occidental.

Las razones éticas, filosóficas y de justicia social que son eje de la institucionalidad educativa, obligan a develar estas zonas de penumbra y exclusión deliberada que en el siglo XXI aún continúan alimentando el imaginario impuesto por los colonizadores y neocolonizadores sobre África, sus danzas y su cultura.

Enfocada desde la visión de la educación somática sobre la pedagogía teatral y dancística aplicada en la creación y puesta en escena de la obra *Lieu Gong -El Combate del Tiempo-*, esta investigación auto etnográfica es pertinente con el programa de profesionalización 2020 en la Licenciatura en Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes, Entidad Universitaria del Valle en la Ciudad de Cali, especialmente con los módulos de Pedagogía de las Artes Escénicas, Teoría de las Artes Escénicas y Práctica de las Artes Escénicas y la asignatura Práctica Profesional Artística.

Esta reflexión se inscribe en la línea de Investigación de Pedagogía Artística Teatral. Entretanto asume los enfoques tradicionales como los nuevos en investigación teatral aplicados en investigaciones que relacionen la educación somática con la danza africana. Enfoques que permitan ampliar, articular y activar las diferentes subjetividades cognitivas y que actúen como dispositivos de diversas percepciones de la realidad en el mundo post contemporáneo, y den cuenta de la actual función psicosocial, estética y pedagógica del hacer teatro y danza.

A través de su experiencia por el mundo de la danza africana y de la educación somática, la investigadora logra acopiar técnicas y saberes sobre estos campos. Profundizando y explorando en estos temas, logra identifica analogías, vasos comunicantes, y similitudes en las narrativas pedagógicas y en las técnicas corporales en la dancística africana, un saber hacer arte que se sintetizan y emergen en la percepción del cuerpo como la unidad-sinérgica cuerpo-mente.

El concepto de cuerpo-mente expuesto por los diferentes precursores del movimiento de la educación somática: Georg Groddeck (2011) expone:

(...) No llegue al psicoanálisis tratando las dolencias nerviosas, como la mayor parte de los discípulos de Freud, sino que, a partir de mi propia actividad terapéutica, desarrollada con pacientes con dolencias orgánicas crónicas, fui obligado a recurrir al tratamiento psicológico y posteriormente, el psicoanalítico. Los éxitos del post hoc ergo propter hoc¹ me enseñaron que es igualmente valido imaginar un cuerpo dependiendo del alma-y actuar de forma correspondiente- como lo contrario (p.18).

Su aporte está en considerar la dualidad del cuerpo y mente como fuente de la disfunción orgánica y a su vez como creador del concepto de la psicosomática, expone las múltiples relaciones que se gestan en los individuos entre sus síntomas y la manifestación de sus enfermedades.

De allí, sé visibiliza el carácter terapéutico que señala también la danza africana en cuanto a que su puesta en escena también manifiesta pulsiones orgánicas, somas del bailarín que se traducen en su gestualidad e improvisación como bien se señala en este documento, son factores esenciales en la danza Bantú.

Milton Trager, fue un precursor en el manejo del tacto como experiencia del cuerpo. Su trabajo y metodología en cuanto a la ejecución de masajes se centra en la noción del cuerpo como algo muy personal, cercano a una autopercepción que se halla implícita en la cultura de la danza africana.

El saber que el bailarín baila desde y en su cuerpo, y no puede desarrollar un proceso de imitación que surja desde el afuera. Tal vez allí, se halla un punto de encuentro en la experiencia narrada por la investigadora y este método que hace prevalecer el tacto, como parte esencial para desarrollar una terapia de cura.

Ida Rolf, desde su propio método terapéutico el Rolfing aporta una técnica corporal que consiste en colocar el cuerpo con relación a las fuerzas gravitacionales, este concepto también se halla presente en los movimientos dancísticos africanos en cuya práctica el ejecutante busca conectarse a través de su cuerpo con las fuerzas físicas que regulan su corporeidad: “Es un proceso y una técnica de manipulación del tejido conectivo, que pretende preparar el cuerpo para que sea capaz de aceptar la fuerza gravitatoria y conseguir que los segmentos corporales estén alineados verticalmente con dicha fuerza” (Escuela de Rolfing, 2023).

El método denominado de “Autoconciencia por el movimiento” de Moshe Feldenkrais está centrado en que el aprendizaje surge de la relación entre el movimiento corporal y el pensar, generando con ello un sistema de educación somática que busca expandir la autoconciencia, y cuya relación con los postulados de este documento son casi directos en tanto que para el ethos africano en la danza se concibe como una forma de aprehender el mundo, como una forma de conocimiento y saber ancestral que vive mediado por la corporeidad, como una estrategia de aprendizaje, cuyo fin último es la expansión de la conciencia como es la esencia de la danza y el arte africano.

Irmgard Bartenieff, fue la creadora de una escuela que nutre el devenir de la danza contemporánea, y cuyo enfoque está en el movimiento como pieza fundamental de la expresividad y funcionalidad del cuerpo. Su nexos con el proceso que se expone, radica en la importancia y valoración del movimiento y su interacción con el entorno. Es decir, que también

el juego escénico de la danza resalta el medio ambiente donde el cuerpo se construye como lenguaje, que emerge de su esatr en un determinado espacio.

Se puede destacar de los múltiples aportes psicoanalíticos de Wilhelm Reich, el referido a la memoria muscular en donde enfatiza que es en el cuerpo donde se guardan los conflictos y los incidentes de la infancia, y que es necesario develarlos a través del mismo cuerpo.

Esta idea está en concordancia con la noción de cuerpo que presentan las danzas Bantú, y cuya fuerza radica en que el cuerpo funciona como un almacenador de pensamientos, de estados pre cognitivos y cognitivos, y por tanto a través del ejercicio dancístico se puede desde la ejecución de la vivencia misma, liberar al cuerpo, esto también resulta un objetivo de la danza africana.

Thomas Hanna dice al respecto: “El concepto de soma postula que ni el cuerpo ni la mente está separada de la otra, ambos son parte de un proceso vivo. En la somaticá el enfoque holístico que armoniza cuerpo-mente es, un objetivo común” (Hanna, *The Field of Somatics*, 1976).

Este es el autor fundamental del presente documento, y es a través de sus postulados como se puede realizar una lectura desde una perspectiva amplia y explorar los posibles nexos, afinidades, analogías, entre lo sugerido y argumentado por el autor y la danza, y específicamente en el montaje reseñado. Es posible, que a partir de la visión enunciada por Hanna, se halle como mucho antes de él como teórico, la danza africana, el arte dancístico africano, ya concebía una somática que le era inherente a los postulados de su cultura sobre la noción y visión del cuerpo tanto en su materialización en la vida cotidiana, en su ambiente, como en la forma en que se re-construye desde el arte para poder servir de escenario a los lenguajes ancestrales.

Los autores citados y brevemente reseñados desde sus particularidades y específicas teorías convergen en la concepción de la unidad sinérgica cuerpo-mente en movimiento como el lugar de la experiencia primordial para el autoconocimiento a través de los procesos del cuerpo vivo, las funciones del cuerpo presente, la estructura del cuerpo consciente.

Esta investigación tiene su fuente de saberes y sus raíces conceptuales en la formación interdisciplinaria de la investigadora en el campo de la educación somática; a cuyo escenario como objeto de conocimiento se allegó la investigadora desde su temprana infancia, acercamiento de carácter intuitivo y también canalizado por sus tutoras y tutores en su primera formación dancística.

El profundo interés de la investigadora en su rol de bailarina por los diferentes lenguajes del cuerpo, y las formas en que la corporeidad se construye y de- construye en aras de activar al cuerpo creativo, la llevan a experimentar diferentes modelos y acciones artísticas que le permitieran ampliar sus primeras nociones del arte de la danza.

Por ello, logra integrar diversas propuestas artísticas que exploren desde y en el cuerpo la multiplicidad de lenguajes implícitos en el movimiento como experiencia y conocimiento, privilegiando las siguientes áreas: teatro, trabajo corporal, expresión y comunicación, danzas étnicas y tribales, danza tradicional africana, danza contemporánea, danzas del Caribe, jazz, escenografía y maquinaria teatral, historia del arte, medicina celular, micro nutrición y dieta terapia.

Todos estos procesos vivenciados por ella, le han permitido construir un acervo emocional y cognoscitivo frente a las diversas expresiones de una poética del cuerpo, desde donde siente y piensa en las infinitas realidades y conexiones que el cuerpo establece consigo mismo, con los imaginarios corporales, con lo ancestral, lo didáctico, la ética, lo ambiental y lo cultural-artístico, dejando entrever para su proceso como investigadora-bailarina, la posibilidad de desarrollar una narrativa de su rol de ejecutante, espectadora, y compiladora de su propia historia.

Esta búsqueda de su propia realidad, de la percepción que tiene de sí misma, en un proceso de formación autodidacta, la ha conectado a múltiples teorías y haceres corporales que la han “adiestrado” en esa toma de conciencia de la realidad de su propia corporeidad en relación con hacer de esta, un proceso artístico.

En los procesos formales de su formación ha obtenido títulos de Diplomado, Especialista y Máster; y se ha desempeñado como entrenadora, facilitadora, tallerista y profesora, en las

ciudades de Cali (Colombia), Barcelona (España) y Florencia (Italia). Para ampliar ver apéndice A; experiencias que han reforzado su papel de formadora de formadores, contribuyendo con ello a que sus saberes puedan replicarse, estudiarse, y proyectarse como nuevos paradigmas en las prácticas dancísticas de la ciudad, la región y el país.

Las consideraciones precedentes justifican la pertinencia institucional y académica de este trabajo de investigación auto etnográfica que parte del reconocimiento vivencial y conceptual de la danza africana, comprendida como - madre de todas las danzas del mundo- como arte, poesía, conocimiento, filosofía y vehículo de expresión somática.

Es propósito de la investigadora realizar una reflexión aplicando la metodología auto etnográfica desde la perspectiva de la pedagogía somática sobre sus aprendizajes a raíz de su participación en el montaje y actuación en la obra *Lieu Gong -El Combate del Tiempo-*, referidos a la presencia implícita y explícita de métodos y estrategias pedagógicas secularmente africanas en las bases de la pedagogía somática expuesta por Thomas Hanna, en particular lo concerniente a la propiocepción y desde esta perspectiva busca contribuir a ampliar el horizonte del conocimiento en el campo de la danza africana y de la educación somática y propiciar un diálogo sobre esta relación en el contexto pedagógico teatral y dancístico.

Objetivos

Objetivo General

Desarrollar una auto etnográfica, por parte de la investigadora, sobre la relación existente entre la danza africana y la educación somática percibida y vivenciada durante la participación del montaje y actuación en la obra de danza africana *Lieu Gong - El Combate del Tiempo-* de Amede Nwatchok.

Objetivos Específicos

1. Identificar los elementos básicos de la enseñanza de la danza africana y los principios de la educación somática.
2. Visibilizar la práctica de la Danza Africana a través del montaje de la obra *Lieu Gong- El Combate del Tiempo-*.

3. Analizar las similitudes existentes entre la diada danza africana / educación somática a partir de la experiencia de la investigadora como aprendiz, bailarina y tallerista de danza africana.

Antecedentes

La búsqueda bibliográfica revela que el estado del arte en las dos variables conceptuales de esta investigación: danza africana y educación somática, son de notable interés y objeto de investigaciones de alto nivel académico en diversos campos del conocimiento artístico, científico y filosófico, y de sus conceptos, hallazgos, y proyecciones pueden nutrirse diversas actividades.

En el campo estrictamente académico, puede pensarse que hay un vacío en cuanto a una investigación que compile de manera similar los elementos que subyacen en la auto etnografía que es la base de este documento.

Sin embargo, hay diversas experiencias de distinta índole que conectan las temáticas citadas en la exposición documental de un modo tangencial, directo, indirectamente, pero en ninguna de las experiencias se habla de dicha fusión que se halla argumentada en el presente texto.

Aun así, se puede mencionar la experiencia de Martha Eddy como creadora de una escuela somática en donde apela a la búsqueda del movimiento y se construye un modelo de pautas corporales que tiendan al bienestar integral del individuo, que practique la danza desde esta perspectiva. En esta escuela somática, el cuerpo adquiere una relevancia vital y puede ser asumido como esa fuerza que rige y regula el organismo en general.

Cabe anotar que bajo estas premisas se realizó un encuentro taller de la autora con la bailarina Sandra Golding de Jamaica, en donde la intención de la última era el poder hacer un despliegue de la danza africana con relación al trabajo corporal desarrollado por Eddy. El resultado, deja entrever que se hicieron manifiestas diversas conexiones entre ambos tópicos, y que el acervo de la danza africana estaba en plena concordancia con el corpus teórico planteado por la creadora de la escuela del movimiento somático.

Sin embargo, la única fuente de este proceso es de orden visual (video), y no hay una compilación escrita como un documento académico que pueda ser leído en los términos que aquí como ejercicio académico concierne.

Pero vale la pena resaltar, que en muchas ocasiones el hecho mismo de la experiencia corporal, la interacción del soma y la danza, hacen que sus resultados, sus hallazgos sean evidentes en el mismo proceso, y no se lleguen a consignar por escrito y bajo una perspectiva de hacer un nuevo conocimiento con la experiencia vivida.

Aun así, se puede reseñar el trabajo: *La búsqueda interior a través del movimiento. Un estudio de caso en danza de raíz afro* de Sofia Burry (2013).

En este trabajo que busca hallar en un grupo de danza afro en Argentina específicamente en la ciudad de la Plata, las pautas del grupo en cuanto a mostrar como construyen, y que desean visibilizar sus nociones sobre el cuerpo, sobre la danza dada su ancestralidad negra.

Es igual un trabajo etnográfico, con la investigadora como participante del proceso como bailarina, que hace que dicho proceso sea muy similar al vivido con el montaje y puesta en escena de *Lieu Gong- El Combate del Tiempo-*.

Es un trabajo en donde la investigadora se sumerge paulatinamente en el proceso grupal para vivenciar de primera mano los pormenores del montaje y los saberes que se manifiestan en la comunidad afro, y como desde aquella ancestralidad pervive en su ejecución como bailarines. Burry, como investigadora busca cuales son los sentidos del cuerpo que se manifiestan en los participantes, las razones del porque bailan.

En este sentido la investigación referida, encuentra elementos de cohesión afro relacionadas con el movimiento y la búsqueda interior del propio cuerpo, que es base primordial de los postulados de la somática en Hanna.

Fuera de ello, en los participantes y a través de la lectura del diario de campo de la investigadora, se filtran los saberes y conocimientos ancestrales de origen africano, que si bien no están en el territorio exclusivo de África, perviven como memoria en ellos y emergen a medida que interiorizan la danza.

Estas realidades se conectan con el sentido y objetivo de la etnografía expuesta por la investigadora de este documento en cuanto a la participación en el montaje de la obra *Lieu Gong-El Combate del Tiempo-*, de donde surge la necesidad de trabajar este documento escrito como memoria y testimonio de un hacer cultural que trasciende fronteras como lo es la danza africana.

Por su parte Carola Inchaurregui, (Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, 2020) realiza una investigación en la Plata Argentina, retoma el proceso investigativo realizado por Burry pero ahondando en otra perspectiva, a partir del método etnográfico la autora se propone una narrativa que exponga cuales son las incidencias de los afro en la localidad, y como se ha ido gestando la red de danzantes afro en la localidad.

Si bien el carácter etnográfico de la investigación permite incluir a la autora, este no está centrado exclusivamente en la danza como acción desde la propiocepción o la somática, aunque la autora encuentra esos referentes en el trabajo de los grupos afro de danza, su mirada intenta también explicarse el fenómeno afro en el territorio argentino y las diversas connotaciones que tienen las migraciones de africanos en las últimas décadas.

En el tercer capítulo, hace claras referencias al mundo dancístico afro, y en especial a las nociones de lo corporal que surgen en los diversos contextos en que los grupos de artistas se mueven y construyen sus montajes.

Prevalece de igual forma, interrogantes sobre las funciones del movimiento, lo corporal, desde el ámbito de la educación física lo que hace que el sentido de la etnografía difiera del propuesto en este documento.

De acuerdo con Ladino y Rosero (2017) en su investigación: *Cartografía de la danzas de matriz africana en Bogotá*, no se da desde un contexto etnográfico sino que asume la danza que ha arribado a Colombia traída por los africanos, se mimetiza, resiste y se manifiesta a través de diversos grupos en Bogotá. Si bien, esta investigación se enfoca en discernir una posible cartografía que narre el origen, la génesis de la danza desde la perspectiva de sus bailarines.

Es una búsqueda a través de los protagonistas de la diáspora en Bogotá, y la manera en que los grupos se han re-conectado con sus raíces africanas a través de las danzas, de su saber y sus prácticas.

Aunque no hay una conexión directa con lo propuesto en el presente documento, puede mirarse hasta que punto se teje una red invisible entre la danza africana y los movimientos de resistencias culturales por parte de los afros.

En este sentido, si bien el foco se centra en construir un mapa de las acciones afro en Bogotá y referidas a la danza, subyace un hilo conductor frente al sentido que la danza africana evoca, produce, y genera en sus actúes. Es como un yo territorial perdido que se recupera a través de las puestas en escena, junto con los distintos sentidos y significados que encierran los lenguajes narrados con el cuerpo.

Invaluable para esta investigación resultan: participación en el Workshop 100% Sabar, Ecole des Sables, Toubab Dialaw; Senegal, 2022 reconfirmando la atención en la experiencia primordial como camino de aprendizaje, la confianza en la propia danza interior, desde la escucha del propio ritmo interior, la improvisación de tu propia danza interior, en un estado de sinceridad con el propio cuerpo formación en danza africana desde la metodología de la técnica Acogny en el centro de investigación entrenamiento y práctica de las técnicas de Susan Klein y sus estudios sobre la musculatura profunda del cuerpo humano, trabajada en Workshops, seminarios y talleres de danza de expresión africana, dirigidos por Elsa Wollaston, Florencia, Italia 1996-2002; participación como Performer en la Obra Estudio Laboratorio CorpoSterminato de Giancarlo Cauteruccio, Florencia, Italia, 1997.

Lecturas que acompañan a la investigadora en el camino de su experiencia con estos temas y que anteceden esta investigación: planteamientos aportados por el enfoque multidisciplinario plasmados en la obra *Atenea Negra* (1993), del profesor Martin Bernal; sistematización de la danza africana realizada por el investigador, bailarín y coreógrafo de origen senegalés Alphonse Tierou (1989), recopilada en el libro *Doople La Ley eterna de la Danza Africana*; importancia de las articulaciones óseas del cuerpo humano para la cosmología

Dogon, transferidas en las conversaciones del etnógrafo Marcel Graulie (Encyclopedia.com, 2019) con el sabio Ogotemmel, sistematizadas en el libro *Dios de Agua*; las narrativas vernáculas compiladas en el libro *Kebra Nagast* del siglo XIV; estudio sobre la aproximación sociológica, lingüística, económica, antropológica e histórica a las culturas africanas del profesor Ferran Iniesta (1992) en su libro *El Planeta Negro*; teorías sobre la historia y el origen del antiguo Egipto, expuestas por el erudito historiador, antropólogo, físico y político senegalés Cheikh Anta Diop (1981); La visión sobre interculturalidad y multiculturalidad del politólogo, filósofo, historiador y profesor Samir Nair (2021); *Antistoria degli Italiani* de Giordano Bruno Guerri (2018); concepto del Daisen expuesto por Martin Heidegger en su obra *El ser y el tiempo* (2012).

Relevante para esta investigación, las lecturas realizadas en desarrollo del Máster en Trabajo Corporal Integrativo, TCI, Asociación para la Expresión y la Comunicación, AEC, Barcelona, España, 2006, donde se estudiaron en su pormenor los conceptos sobre el estar, la existencia, la percepción y la conciencia de la fenomenología de Edmund Husserl; *La fenomenología de la percepción* de Maurice Merleau-Ponty; *Los postulados de la Doctrina Gestalt* de Kurt Lewin, Max Wertheimer y Kurt Koffka anunciados en las *Leyes de semejanza, pregnancia, proximidad y Ley de cierre*, donde otorgan importancia a la acción de la percepción y al acervo de la memoria. Los postulados de educación somática expuestos por Thomas Hanna y Stanley Keleman sobre la complejidad individual de la experiencia somática y la emergencia de un nuevo campo terapéutico que aborda esta problemática.

Como experiencia fenomenológica de la tesista en lo concerniente a esta investigación se señala:

El impacto estético y pedagógico recibido como espectadora ante la potencia expresiva de los cuerpos en movimiento del ballet de Alvin Ailey y su American Dance Theater, Teatro del Liceo, Barcelona, 2002; El interés mantenido en torno a diversas expresiones musicales provenientes del continente africano manifestadas en los iconos de: Fela y Femi Kuti, Manu Dibango, Guem, Rokia Traore, Richard Bona, entre otras y otros; Los sabores, perfumes, aromas, colores y el refinado sincretismo cultural presente en la gastronomía del continente negro, particularmente en la alta cocina etíope; Las enseñanzas recibidas como fruto de

conversaciones con Maestras y Maestros oriundos del continente africano sobre danza, arte, religión, política, teología, filosofía, economía e historia y aquellas discusiones sostenidas con Ligeia González, sobre reflexiones en torno a la historia de la humanidad y su influencia en la condición humana y sobre el profundo sentido de la vida.

Marco Contextual

Educación somática y danza africana son los temas tratados en esta investigación. El criterio que le inspira se nutre de la experiencia del cuerpo vivida por la tesista en el campo de la danza africana. Desde la concepción fenomenológica del cuerpo, ubicado en el espacio de la memoria de la experiencia vivida, el concepto de cuerpo es abordado quedando implícito transversalmente en todos los pasos de esta investigación.

La noción de cuerpo expresado en este documento se construye a partir de la experiencia de propiocepción fenomenológica de la tesista y desde luego de los diferentes aportes teóricos y lecturas relacionadas con la idea de cuerpo. Como resultado de esta hipótesis de trabajo, la memoria corporal de la estudiante deviene parte del contexto de esta investigación. La idea del proyecto es abordar no sólo la simbología implícita en las coreografías de danza africana presentes en la obra *Lieu Gong -El Combate del Tiempo-*, sino también trabajar sobre la narrativa vernácula asociada a él, transmitida en el proceso de enseñanza recibido durante el montaje de la obra.

Desde el medioevo las tradiciones espirituales regidas por la visión judeocristiana impusieron una escisión maniquea del cuerpo y el alma. El alma debía unirse con Dios mientras el cuerpo era silenciado totalmente para alcanzar la gracia divina. Es dable afirmar, sin temor a equívocos, que esta percepción del cuerpo influyó totalmente en el pensamiento occidental y directamente sobre la estética y filosofía de las artes de la danza y el teatro. Muchos autores entre ellos Adewole (2003) y Tiérou (1989) coinciden en afirmar que desde la época de Luis XIV (1643-1715) la historia de la danza occidental se ha identificado con el ballet clásico creado por Charles-Louis Pierre de Beauchamp en Francia durante la corte del Rey Sol. Al respecto Tiérou (1989) plantea:

La danza clásica es la interpretación perfecta de una cultura impregnada a lo largo de los siglos por la moral cristiana. La danza clásica inscribe dogmas cristianos en el cuerpo. La disciplina impuesta sobre el cuerpo representa un ascetismo cuyo objeto es arrancar al hombre de la tierra y de la gravedad. Siempre más alto en demi-pointe y en la punta del pie, el bailarín está en una lucha gloriosa con los efectos de la gravedad. La danza clásica diseñó la vertical. Sigue siendo una imagen viva del ideal del alma judeo cristiana simbolizada por las agujas de la catedral que se elevan verticalmente a través del espacio hacia el cielo, la sede de Dios, según las religiones establecidas. Esto se muestra manteniendo el cuerpo en una postura erguida: el pie está arqueado, las rodillas están hiperextendidas, la parte posterior está estirada hacia adentro, el estómago está plano, el pecho retenido, la columna vertebral rectilínea, el cuello estirado hacia arriba (p.8).

Hasta hace muy poco tiempo, el conocimiento de la conciencia de sí mismo a través de la experiencia corporal representaba una completa herejía. Estas ideas negativas relacionadas con la escucha del propio cuerpo se pueden distinguir en las páginas dedicadas al conocimiento de sí mismo de un Carmelita descalzo, en el libro *Árbol Místico* (Apostolado, 1953).

Conocimiento de sí mismo:

Supuesto ya sosegada la casa interior por la práctica de la virtud del santo silencio, tanto externo como interno, conviene que os entréis dentro de vosotras mismas, para revisar las cavernas más recónditas del amor propio, sin dejar de hacer un estudio serio y formal sobre la anatomía de vuestro corazón, hasta descubrir la médula de donde arrancan todas vuestras aficiones, pasiones y apetitos, ya para conocer a fondo vuestra poquedad y miseria, ya para sofocar y estrangular esa venenosa culebra del yo, que atosiga vuestra vida espiritual. El haber dominado la lengua y el pensamiento malicioso es tener como labradas las piedras que han de emplearse en el edificio de vuestra perfección. (p.59).

La negación del cuerpo y la escisión maniquea cuerpo- mente impuesta desde la visión judeocristiana ha influido negativamente en el diálogo en primera persona con el propio cuerpo

físico conformando un ejercicio antagónico al proceso propioceptivo. Gesto pronunciado en las ideas y palabras de las figuras medievales, cuerpos a los que les confiscaron no solo la relación con los pensamientos de la propia mente y también la relación con el propio cuerpo. Todo lo referido al cuerpo quedó enclaustrado en el ocultismo. Labor continuada y fortalecida durante la guerra oculta impuesta a los dialectos en el periodo de la ilustración. Una desconexión con el inconsciente personal interno se impuso.

Fruto de percepciones signadas por la búsqueda de la verdad y justicia estéticas emerge esta investigación con un telón de fondo geopolítico donde confluyen escenarios sombríos marcados por incertidumbre, desolación, injusticia social, censura, pérdida de derechos adquiridos, opresión, desigualdades, poniendo al descubierto la existencia de estados profundos, guerras, hambres, genocidios, contaminación ambiental y erosión cultural, donde la lógica de los sucesos sociopolíticos parece orquestada por un cruel exterminador de la diversidad cultural y de las conciencias de los pueblos originarios del maravilloso Planeta Azul que se habita.

Vale la pena mencionar que la autora de esta tesis reconoce que las condiciones políticas y culturales a nivel local, durante el desarrollo de este proyecto de grado, hacen del ejercicio de la escritura sobre la realidad artística en tiempos del COVID 19 una tarea ardua, compleja y arriesgada. El contexto actual es un momento histórico sin precedentes en la historia de la humanidad, pues muchos paradigmas y modelos que fueron la base para el desarrollo de las actuales sociedades se disuelven como huellas en la arena.

Los grandes y rápidos cambios culturales, estéticos y poéticos de la cotidianidad de la postmodernidad, en la que se es simultáneamente espectador y actor de un espectáculo propio del teatro de la crueldad y de la realidad aumentada, hacen explícito el manifiesto de Antoine Artaud (2011), crítico de la cultura occidental y de cómo ésta ha instrumentalizado al hombre, arrancándole de la idea misma de hombre, y haciéndolo esclavo de sus propios deseos y miedos, además de sumido en la perpetua ignorancia de sí mismo, huérfano de referentes simbólicos que lo identifiquen con su propia humanidad.

Marco Conceptual

La idea del proyecto es abordar no sólo la simbología implícita en las coreografías de danza africana presentes en la obra *Lieu Gong -El Combate del Tiempo-*, además trabajar sobre la narrativa vernácula asociada a él, transmitida en el proceso de enseñanza recibido durante el montaje de la obra.

La hipótesis en esta investigación se alimenta de diferentes visiones de relevantes investigadores sobre danza africana y educación somática. Igualmente, del marco histórico, filosófico y político del científico senegalés Cheikh Anta Diop (2012) como fundamento teórico del saber y del conocimiento africano. No menos relevancia merece la caracterización de las danzas africanas sistematizada por A. Tierou (1989) en su obra *Doople. Loi éternelle de la danse africaine*, donde presenta las bases y postulados que constituyen el ABC de la danza africana para el mundo. Los referentes sobre la pedagogía de la danza africana que aporta Germaine Acogny (1994) y su proyección en el contexto del actual panorama dancístico global. Los aportes de Ferran Iniesta (1992) proveen una visión actual de la realidad sociopolítica africana.

En el plano de la educación somática, esta investigación se basa en los conceptos del investigador y profesor de filosofía Thomas Hanna, quien en 1970, inspirado por el libro de Mabel Todd (1937), *The Thinking Body* (El Cuerpo Pensante), reintroduce en el ámbito académico el concepto griego de *Soma* como cuerpo-vivo, definiendo la somática como el campo de estudio del soma en su libro *Bodies in Revolt* [La Rebelión de los Cuerpos]; además, publica la revista *Somatics* 1976, buscando llevar a sus lectores claridad sobre la diferencia entre los conceptos somático y psicosomático.

Las tres variables adoptadas son:

Danza Africana

Históricamente, desde la llamada diáspora africana, la danza africana ha sido clasificada como la manifestación de una búsqueda de las expresiones reprimidas de los cuerpos de los negros maltratados durante el periodo de la esclavitud. Para la gran mayoría de personas fuera de

África, la danza africana es una expresión primitiva, sin desarrollos conceptuales, carente de técnica y de evolución. Mahila Lassabille (2016), reconocida antropóloga, investigadora y maestra, especializada en danza africana y en las expresiones identitarias contemporáneas, reconoce la categorización negativa en la que han situado las expresiones dancísticas del continente negro: “Situadas en la parte inferior de la escala evolutiva de danzas por científicos a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, las danzas de África han sido consideradas como las más primitivas” (p.35).

Las variadas y diversas categorías conceptuales, que fuera del continente negro se le adjudican a la danza africana, dificultan identificarla en una única categoría universal. En general la danza africana ha quedado relegada a un territorio con referencias raciales. Dentro del imaginario colectivo la "danza africana" usualmente se refiere a las danzas del África negra, diferenciadas de la “danza oriental” del Magreb y Medio Oriente. Como afirma Amselle (2005): “El color ébano y la tinta de la sangre son mezcladas con la imaginación europea para formar el caldo de cultivo para una caracterización que, a finales del siglo XIX y principios del XX, fue particularmente despectivo” (p.36).

La historia de las artes en la antigüedad revela la milenaria tradición dancística presente en todo el continente africano; prueba de ello permanece plasmado en las pinturas que dejaron los artistas del antiguo Egipto en los tiempos de los grandes faraones.

Sobre el origen de la danza en el continente negro, Tiérou (1989) afirma: “Cualquiera que sea la motivación de la danza siempre fue la expresión espontánea del sentimiento humano con las aspiraciones más elevadas del hombre para comunicarse con el cosmos” (p.6). Las danzas tradicionales en África representan actualmente la memoria viva de esas milenarias expresiones. El arcaico y profundo significado espiritual que se le otorga al cuerpo y al conocimiento de sí mismo a través de la danza como expresión de la sinergia cuerpo-mente, hace de la danza africana una práctica excepcional, refleja el sentido de pertenencia al cosmos y la visión holística del ser humano, en una interacción permanente con el entorno, establece analogías con las leyes fundamentales del antiguo hermetismo egipcio, en la visión del cuerpo como puente de conexión entre los mundos y su conexión con el universo. Con relación a esto (Tiérou, 1989, pág. 19) expone:

La peculiaridad de la tradición africana es que nunca hace una abstracción de las leyes naturales y cósmicas, le da prioridad al cuerpo, el intermediario necesario sin el cual la vida espiritual sería una abstracción. La espiritualidad africana comienza desde el principio de que sólo a través del cuerpo se consigue el acercamiento a la realidad y del redescubrimiento de éste. Uno redescubre su propia identidad en medio de la humanidad y regresa a su lugar legítimo en el macrocosmos. En efecto, este ascenso hacia el centro del macrocosmos solamente puede efectuarse por el descenso hacia el microcosmos, representado por el cuerpo. La inteligencia humana reconoce las causas directas de las cosas, pero no admite la existencia de fuerzas más allá de su comprensión. Mientras el “Yo” es dominante y no abdica ante la grandiosidad y majestuosidad del cosmos, los seres humanos nunca experimentarán sentimientos religiosos sinceros, no serán capaces de reconocer una gran experiencia mística, no serán capaces de hacer una experiencia de esas emociones que le dan significado a la vida. Meditación trascendental, la conciencia del universo, las experiencias de los santos y los grandes místicos no pueden conseguirse fuera del cuerpo. La fuerza de la tradición africana es que extrae sus recursos del universo y no del estrecho culto de la razón.

La danza en África está íntimamente relacionada con el animismo, una de las religiones más antiguas del mundo, identificada con las leyes de la naturaleza que desde el campo espiritual regula las relaciones individuales y colectivas de los integrantes de las sociedades de ese continente con el universo fenomenológico y mágico.

El animismo implícito en todas las expresiones de danza africana le otorga profundas significaciones espirituales de libertad y conciencia. (Tiérou, 1989, pág. 12) dice al respecto:

(...) Libertad y conciencia son las dos condiciones esenciales para la visión africana de la danza: libertad, porque el bailarín debe ser libre de bailar o no, y cualquier danza realizada bajo coacción no es considerada como tal por los africanos. Conciencia, porque cada baile real es una expresión, dice algo y habla

al corazón del espectador. La danza conlleva algo inexpresable; es otra forma de expresión. Es el enlace entre el cuerpo, la tierra y el cielo. La danza es la prueba tangible de los repetidos esfuerzos del hombre por trascenderse a sí mismo.

La danza es una expresión mágica y divina que une al ser humano con el cosmos. Según Tiérou (1989), “Bailar de la manera africana es reconocer que el hombre es inseparable del universo y que es fundamentalmente una chispa divina” (p.39).

El profundo respeto al cuerpo como intermediario entre el cielo y la tierra, y la danza como expresión fundamental de esa unión inseparable, aparece plasmada, en todo el territorio africano, en diversas y variopintas expresiones artísticas y simbólicas: esculturas, bustos y estatuillas, pinturas en los diseños sobre telas, adornos y asombrosos peinados o tocados, los vestuarios y colores de las ropas, los diversos instrumentos musicales y sus significados, las músicas y cantos que acompañan cada danza, los diferentes tambores para acompañar de manera diferenciada cada una de las diversas expresiones corporales y, finalmente, en las diferentes formas de honrar el cuerpo danzante.

Otro aspecto relevante dentro del concepto de danza africana para los africanos es el rol de función social que representa la danza dentro de la sociedad. Existen bailes para acompañar todos los momentos importantes de la vida del africano: nacimiento, pubertad, adultez, matrimonio, encuentro con los sabios del bosque, encuentro con los que saben, vejez, muerte.

En África la danza es una vivencia colectiva donde mujeres y hombres africanos se reconocen dentro de la cultura de una sociedad, con valores y principios que se celebran danzando en comunión en un entorno con las personas con las cuales se participa y vive. (Tiérou, 1989) explica:

En África, la danza está presente en todos lados, es parte de la vida diaria de las aldeas y puntúa los principales eventos de la existencia. Está completamente integrada en las actividades de la aldea y facilita reuniones e intercambios. Es un medio de comunicación privilegiado entre seres humanos y les permite expresar todos sus sentimientos y emociones. Cuando nace un niño en la aldea, es bienvenido por los aldeanos con un baile. Los habitantes regresan a los campos y

“bailan las noticias” en el lugar, después regresan a casa, sin siquiera haber visto al niño. ¿Es una danza de gratitud o una danza de protección? No importa, es una danza que marca la entrada de un niño a la vida de la comunidad. (p.16).

Con base en lo anterior, para la investigadora la danza africana es una expresión cultural milenaria de carácter artístico y pedagógico con profundo impacto sociológico e inmensurable sentido espiritual y terapéutico, realizada por los pueblos africanos que desde sus tradiciones vernáculas celebran la magnificencia de la vida cotidiana con danzas, gestos, acciones, movimientos, quehaceres rítmicos, y melódicos para conectarse profundamente con el cosmos en una dinámica de autoconocimiento de la totalidad de su esencia vital y su humanidad.

Educación Somática

Como ha quedado expuesto en el marco contextual de esta investigación, los temas sobre el ser, el alma o la conciencia abarcan siglos de escritura y como la lucha por la conquista de los seres y las almas se prolonga hasta la actualidad.

Para el imaginario colectivo, las palabras alma y consciencia difieren, ya que el alma es una abstracción retórica religiosa y la consciencia es una voz mental consciente que habla sobre lo apropiado y ético de los actos humanos.

La religiosidad impuesta por la iglesia católica, durante el medioevo, ejerció influencia en la Vox Populi, y ubicar un espacio para el espíritu dentro del cuerpo se convirtió en pecado. El espacio físico designado dentro del cuerpo humano para las emociones, sentimientos, intuiciones, percepciones, imágenes mentales, ideas personales, quedó en el limbo.

La *ilustración académica* en la Era Moderna, influenciada igualmente por los designios y dictámenes del Vaticano, confiscó y limitó la experiencia espiritual y emocional de las personas al espacio físico y afectivo señalado por la Santa Sede, excluyendo en consecuencia el cuerpo humano.

Así, el filo cortante del pensamiento de la cultura occidental dominada por la razón aristotélica hace la bisección espiritual del cuerpo–mente.

La expresión por excelencia de este pensamiento, pienso luego existo, cogito ergo sum, está plasmada en el planteamiento ontológico de dualismo antropológico del filósofo Rene Descartes, dividiendo la mente *Res cogitans* y el cuerpo *Res extensa*.

Una aproximación histórica sobre la educación somática permite reseñar algunos hitos históricos sobre la materia y desde esta perspectiva nombrar los aportes de Georg Groddeck, médico, psicoanalista, literato y filósofo nacido en 1866 en Bad Kösen, Alemania; “considerado por algunos el padre de la psicósomática, de la vegeto terapia, de las terapias corporales e incluso de la psicósomatoterapia y sus derivados” (Cuneo, p. 9).

En 1923 publicó *El libro del Ello* (1973), donde elabora el concepto del Es, prefijo en el idioma alemán traducido como el Ello en castellano. La mente brillante de Groddeck irradió todas las disciplinas implicadas en la sinergia mente-cuerpo. Sus silenciados aportes como investigador en el área de la somática están siendo desvelados en los recientes desarrollos de las neurociencias. Groddeck sentaría las bases sobre el bioanálisis y el método del enfoque sistémico de pensamiento tetralógico, que posteriormente desarrollaría Hanna en su técnica somática.

Thomas Hanna, filósofo y educador, agrupa y enfoca de manera integrativa su propuesta pedagógica con los diversos discursos sobre la sinergia cuerpo- mente que para esa época estaban emergiendo, publicada en la revista *Somatics* en 1976; influido por las investigaciones sobre la integración del cuerpo y la mente iniciados por Ferenczi y Groddeck y por los movimientos filosóficos existencialistas y fenomenológicos, acuña en los 70s el término Somática como propuesta terapéutica de reeducación neuromuscular; identificando las similitudes entre los métodos de Ideokinesis, Middendorf, Mézières, Mensendieck, Feldenkrais, Eutonía, Laban, Alexander, Rolf, y Trager; logrando sintetizar los aportes de la primera generación de corrientes somáticas creando un cuerpo teórico que ha influenciado fuertemente los desarrollos de las disciplinas somáticas de la segunda generación de esta tendencia, aportando enfoques que sitúan el cuerpo como el lugar de la experiencia primordial para el desarrollo del autoconocimiento personal del ser humano. Estos nuevos enfoques sobre el cuerpo nutren las pedagogías en danza moderna y contemporánea del siglo XXI. En la actualidad existen alrededor de 36 disciplinas somáticas de las cuales 19 han sido formuladas dentro del ámbito dancístico.

Otro hito importante en la Educación Somática son los postulados de Keleman (1985), y sus planteamientos, a partir de la estructura de la experiencia somática y la relación existente entre el movimiento corporal y las emociones: “La emoción es una respuesta anatómica y una condición física precisa” (p.39).

En 1986 Tomas Hanna publica bajo el título, *¿What is Somatics?* Un libro que intenta responder a este interrogante proponiendo que “la educación somática es el arte y la ciencia interesada en los procesos de interacción sinérgica entre la consciencia, el funcionamiento biológico y el medio ambiente” (p.54).

En sus investigaciones Hanna enfatiza en los procesos psicomotrices del ser humano, identificando las relaciones de reciprocidad que se establecen entre el movimiento y las sensaciones como eje del proceso somático. Como lo expone detalladamente en (Franklin, 2017, pág. 26)

Somos puramente funcionales. Todo aquello que llamamos cuerpo no es sino función. Somos algo que está resumido en la palabra proceso. No somos nada más que un proceso somático. Es desde los motivos más profundos de nuestro corazón y nuestras intenciones más íntimas hasta los más duros y calcificados huesos y piel y membrana que cubre nuestro cuerpo y nos separa del mundo exterior, y cualquier poco de nosotros no es nada más que función. Y hasta que esas funciones sean eficientes y estables y continuas; hasta ese entonces ese "cuerpo" continua a ser. Si esas funciones se rompen entonces también ese cuerpo se descompone. Creo que esto está resultando cada vez más evidente. Todo lo que pasa en nuestros corazones finalmente afecta la salud y la longevidad de nuestros cuerpos. A veces creo que, si corrompemos nuestros corazones, nuestros cuerpos van a pagar la cuenta. Si nos sentimos culpables en nuestro corazón, lo sentimos en todo nuestro ser. Realmente no hay distinción entre mente y cuerpo. Creo que es muy importante que esta susodicha diferencia desaparezca completamente. Por nuestra salud, por nuestro bienestar, por nuestro futuro. El futuro de nuestra entera especie depende de superar, una vez por todas, la sensación de ser un cuerpo distinto a la mente. A este punto tendremos una nueva medicina, no una vieja que

fuerza y destruye y nos trata como un experimento de ingeniería, de química o de mecánica. Trabaja con esos principios, pero nos trata como unidad funcionante. Es iluminación y conciencia y la sensibilidad y control lo que transforma.

T. Hanna formuló técnicas corporales donde la aproximación a la experiencia corporal, emocional y sensorial desde la observación en primera persona genera información primordial para la autoconsciencia propioceptiva. Esta investigación remarca el carácter innovador de la propuesta pedagógica expuesta por Hanna (1980) al entregar herramientas de liberación socializando un concepto que se mantuvo encriptado durante siglos por las élites del poder sobre el cuerpo al manifestar:

La educación somática es en este sentido enseñar a la gente a que se enseñe a sí misma; es la enseñanza del propio control. Me refiero al autocontrol en el sentido de conciencia y no como una categoría "espiritual " vacía. La conciencia es en realidad autoconsciencia sensorial (p. 32).

Diseminando así la necesidad del autoconocimiento del soma a través de la conciencia sensorial que para Hanna es la conciencia propioceptiva, base del bienestar social.

Los aportes de Hanna en el campo de la somática se reflejan en un sinnúmero de publicaciones, dentro de las cuales se destaca las realizadas por Marta Eddy, renombrada investigadora en el campo de la relación de la danza y la educación somática investiga desde la Universidad de Princeton la relación e influencias de la educación somática en la danza. Bajo el título *A Brief History of Somatic Practice and Dance* (2009), identifica tres corrientes en la evolución de la educación somática: la Psicología Somática, las técnicas de manipulación somáticas y el Movimiento Somático, realizando además un análisis gráfico de tales influencias sobre el tema de investigación. Cabe señalar, como se observa en la figura 1, que esa investigación excluye las relaciones de la danza africana con la educación somática.

Como resultado de este trabajo investigativo, la autora de esta tesis considera la educación somática como: el conocimiento que emerge a partir de la autoobservación de las

sensaciones, emociones y pensamientos en relación con el continuo proceso fisiológico de retroalimentación propioceptiva producida permanentemente por la sinergia mente-cuerpo en su constante interacción con el entorno ambiental y su adaptación.

Propiocepción

Thomas Hanna, cuyo trabajo sobre educación somática ha quedado reseñado en el marco conceptual de esta investigación, afirma: “la propiocepción es la semilla fundamental de la cultura somática” (Hanna, A conversation with Thomas Hanna PhD, by Helmut Milz, MD, 1991). En los últimos años a partir de evidencias científicas sobre la influencia de las emociones en el cuerpo, renombrados investigadores han realizado descubrimientos en el campo de las neurociencias y la epigenética, denominando partes físicas del cuerpo humano albergue de memorias, emociones y sentimientos.

Los valiosos planteamientos teóricos de Hanna sobre la propiocepción encuentran sustrato científico en las investigaciones adelantadas por el Neurobiólogo Chileno Francisco Varela (1992) alrededor de la unión cuerpo mente, y tiene sus raíces en los fundamentos del bioanálisis de Groddeck presentados en 1921, donde está implícito el concepto de la propiocepción expuesto por Thomas Hanna en la educación Somática en 1970.

Como síntesis de las lecturas realizadas de diferentes autores que trabajan el tema, esta investigación destaca la propiocepción somática definida como: la capacidad que tiene nuestro cerebro de conocer con exactitud en cada momento la posición de partes del cuerpo, de igual manera resalta la percepción del propio cuerpo en movimiento y la posibilidad de dirigir la atención en primera persona desde adentro de sí mismo a las sensaciones de los movimientos del cuerpo y viceversa.

El concepto de Soma como *albergue* de la vida del animus incorpora el proceso de propiocepción a través de la inclusión de la estructura óseo muscular esquelética en la espina dorsal, y además retroalimenta la esencia espiritual que mantiene al interior del Soma, memorias, sensaciones, sentimientos; el cuerpo es contenedor de las acciones e interacciones con el espacio-realidad física-material-espiritual que habita. Se reconoce el cuerpo como vehículo fundamental

de aprendizaje; es el lugar donde aflora el profundo autoconocimiento del Soma o Esencial Vital del ser humano (Ntu) en el cuerpo que se habita, en el cuerpo que se es.

Por la novedad temática de lo planteado en esta tesis, se encuentra validez y soporte científico en lo expuesto por Lynn Margulis con relación al concepto de propiocepción. Coautora de la *Teoría Gaia* a través de toda su extensa bibliografía, con relación a los conceptos de cuerpo vida y movimiento, y del planeta tierra como un planeta vivo:

La propiocepción, la percepción del movimiento y la orientación espacial que surge a partir de estímulos del interior del cuerpo, es un concepto fisiológico. Aunque su nombre no es muy conocido, este fenómeno nos resulta a todos muy familiar. Nuestros propioceptores nos informan constantemente que estamos de pie, inclinando la cabeza, entrecerrando los ojos o apretando los puños. Los propioceptores no trabajan como sistemas sensoriales para la información de fuera, sobre otros o sobre el entorno, sino para la del interior del cuerpo. Los nervios unidos a los músculos se disparan cuando detectan movimientos como un cambio en la posición del cuerpo. Estos nervios de autocontrol nos dicen si estamos de pie o boca abajo, si estamos parados en el autobús o nos movemos a 50 kilómetros por hora... La propiocepción, el sentirse a uno mismo, es probablemente tan vieja como el propio ser uno mismo. Nos gusta pensar que las personas aumentamos y continuamos acelerando la nueva capacidad propioceptiva moderna de Gaia. (Margulis, Asikainen & Krumbien, 2011, p.52).

La propiocepción como la intrínseca capacidad de reconocer lo correcto de lo incorrecto a partir de la conciencia que habita en sí mismos y la posibilidad de dirigir la atención en primera persona desde adentro de sí mismo a las sensaciones de los movimientos del cuerpo y viceversa. Propiocepción somática definida como la percepción del cuerpo en movimiento. Explicada desde el pensamiento africano como eje de transformación del Muntú e interacción con el espacio y tiempo presente. Movimiento del Ntu, o esencia vital que habita el cuerpo del Muntú.

Marco metodológico

El propósito del proyecto es abordar no sólo la simbología implícita en las coreografías de danza africana presentes en la obra *Lieu Gong -El Combate del Tiempo-*, además trabajar sobre la narrativa vernácula asociada a él, transmitida en los procesos de aprendizaje durante el montaje de la obra.

La metodología auto etnográfica presente en este documento comprende una narrativa de las vivencias de la investigadora en una experiencia pedagógica e intercultural en la ciudad de Barcelona en el año 2002 en la compañía de danzas africanas La Salamandra, dirigida por Amede Nwatchok, Maestro Bantú de danzas africanas oriundo de Douala- Camerún.

Las experiencias y los recuerdos albergados en el tejido de su memoria (corporal y mental) como estudiante, investigadora, promotora, bailarina y aprendiz de danzas y culturas africanas constituyen el sustento de esta investigación. Para ampliar ver apéndice B.

Mediante el análisis de las enseñanzas en esta experiencia pedagógica se compila la información necesaria para lograr los objetivos formulados.

La sistematización auto etnográfica de la experiencia se realiza a partir de la memoria corporeizada mediante un ejercicio de *flash back* de las vivencias y recuerdos. En el abordaje metodológico de esta investigación que se inscribe en la línea de Investigación de Pedagogía Artística Teatral, se implementan los planteamientos filosóficos de la fenomenología de la percepción expuesta por Maurice Merleau- Ponty como método descriptivo e interpretativo para expresar las manifestaciones y apariencias de todo cuanto es sensible a los sentidos o sensaciones de las cosas. Al respecto afirma Merleau- Ponty, (1993):

Como mi presente viviente abre hacia un pasado que, con todo, ya no vivo y hacia un futuro que todavía no vivo, que tal vez no viviré nunca, también puede abrir a unas temporalidades que ya no vivo, y tener un horizonte social, de modo que mi mundo se encuentre ampliado a la medida de la historia colectiva que mi existencia privada reanuda y asume (p.440).

La visión fenomenológica comprende una descripción y percepción de los hechos y/u objetos (*o fenómenos*) tal y como se experimentan conscientemente, o sea, lo más libres posible de influencias ideológicas, presuposiciones y preconceptos respecto de su ser. Es un método que permite precisar las diferencias entre opinión y conocimiento hasta alcanzar un saber fundamentado, haciendo posible que se vuelva la mirada a las cosas mismas, que se dirija la mirada a la forma inmediata de donación a la conciencia.

El desarrollo de esta investigación se sintetiza en los siguientes pasos:

Reconstrucción de los recuerdos, percepciones e intuiciones que dan marco a esta propuesta auto etnográfica, que también están presentes en el proceso de escritura.

Acopio de material bibliográfico relacionado con el tema de la sistematización en curso.

Investigación y estudio de la información seleccionada y análisis de su concordancia con los objetivos y planteamientos. Análisis, reflexión y trabajo de escritura sobre la experiencia y la reflexión misma. Búsqueda, análisis, identificación y verificación de los logros obtenidos en el proceso de investigación. El cronograma de esta sistematización se observa en la tabla 1.

Segundo Capítulo

Desarrollo

Elementos Básicos en la Enseñanza de la Danza Africana y en la Educación Somática

Danza Africana

La tesista acoge los criterios de Tierou, Acogny y Wolliaston e identifica los elementos fundamentales que constituyen la danza africana como: una expresión cultural de amplio impacto social con un profundo sentido espiritual unido a la cosmovisión de la esencia vital del ser humano (Ntu) presente en el animismo, base filosófica que inspira el proceso de enseñanza-aprendizaje de la danza africana.

En concordancia con esta definición, la investigadora identifica los elementos fundamentales en la enseñanza de la danza africana así:

El Gesto

Para esta investigación el eje pedagógico para enseñantes y aprendices durante el proceso de transmisión de la danza africana radica principalmente en la asimilación e interpretación del Gesto del *corpus* expresivo de la danza africana, entrega y apropiación de un saber que se desarrolla a través de la exploración interpretativa e investigación individual y colectiva en permanente relación con el concepto animista de la sinergia cuerpo- mente -energía- espíritu expresivo en su constante interacción- adaptación con el Animus Mundi. Gesto que no es mímica ni repetición automática de un patrón determinado por un coreógrafo o maestro de danza africana.

El proceso de corporeización del Gesto emerge de la esencia vital del ser humano (Ntu- Soma) a partir de la aceptación de la propia e individual realidad Somática (unión: cuerpo-mente-entorno) en sinergia con la sensación de libertad y placer de expresar con profunda gratitud el humano que se es en comunión con el cosmos que se habita.

Aceptación del propio cosmos interior, aceptación de la “palabra propia”, aceptación del propio Soma. Con relación al significado del Gesto en la danza africana Tiérou (1989) afirma:

La danza africana es la repetición del gesto aprendido según la tradición. Esto no significa simple imitación o copia del maestro, sino un completo conocimiento del gesto que deja al bailarín libre dentro de la técnica para improvisar y responder a través de gestos que, según su inspiración, forman parte de la llamada del cosmos. El bailarín está en diálogo perpetuo con el cosmos y, como en todas las lenguas, respeta las "palabras" pero también improvisa y crea su propia "frase". El lenguaje del gesto aprendido constituye la declaración aceptada por el consenso del grupo cuyo maestro de danza es la autoridad, a cada bailarín que haya adquirido esta habilidad mediante la repetición se le permite diferenciar su propia declaración de la de los otros miembros del grupo. Esta es la esencia de la danza tradicional africana real: improvisación y creación continuas, renovadas constantemente desde dentro de un grupo bien definido. Compararlo con un lago estancado es ignorar su naturaleza profunda y la cultura africana en su conjunto (p.18).

La importancia del Gesto dentro de la cultura de la danza africana está representada por la inmensa variedad de caracteres en los rostros de las *Máscaras de la Sabiduría* de las sociedades secretas presentes en las danzas rituales de todo el continente. Las máscaras de los rituales danzados para honrar las cabezas de los elegantes cuerpos en movimiento son símbolos sagrados de la relación del cuerpo del ser humano (Muntú) con su entorno, su naturaleza, su sociedad.

El concepto de las *Máscaras de la Sabiduría*, parte fundamental de las artes, la danza y el teatro africano, donde se manifiestan los símbolos, saberes y significados de “los que saben”, no se desarrolla en esta investigación dada su extensión y complejidad.

La improvisación

En la enseñanza y aprendizaje de la danza africana, la improvisación es el fundamento primordial en el saber dancístico y teatral del continente negro, significa respeto y alta estima por

los aspectos espirituales del ser humano. Las improvisaciones son consideradas expresiones “irracionales” del cuerpo, aceptadas y valoradas por la sinceridad implícita en ellas hacia la sociedad y a la propia naturaleza humana. Son ejecutadas dentro de las coreografías de danza africana manifestando el compromiso de las bailarinas-es con el momento presente, espacio tiempo de aceptación de la verdad del propio cuerpo en movimiento, expresión de la confianza en el propio sentir. La improvisación dancística en el contexto de la danza africana es entendida por las maestras-y maestros de danza como la manifestación espontánea del alma humana, representa el alto grado de conciencia corporal y tecnicismo de la bailarina y del bailarín y su responsabilidad con la comunidad de expresar la forma de su individual realidad espiritual, Tiérou (1989) expone:

A los africanos no les interesa ningún arte que carezca de improvisación. Escultores, juglares, cantantes, percusionistas, bailes, poetas y pintores, todos conscientes de este hecho. Cada innovación y creación implica un conocimiento profundo de la técnica que luego puede ser "olvidada" para permitir variaciones personales espontáneas. La verdadera creatividad sólo existe realmente cuando es parte del baile. En cada danza tradicional africana, el bailarín es libre de improvisar porque las danzas tradicionales africanas dependen tanto de la repetición de movimientos básicos como de la improvisación en torno a esos movimientos. Esta es su superioridad. (p.35).

Unión Cuerpo-Mente

Los postulados teóricos de danza africana descritos por Alphonse Tierou exponen el concepto de unión cuerpo mente en relación con los elementos culturales, sociales y espirituales que conforman esta milenaria expresión dancística afirmando: “La danza tradicional africana es un elemento esencial de la herencia cultural africana porque es la expresión viva de su filosofía, y es la memoria viva de su evolución y riqueza cultural a través de los siglos”. (Tiérou, 1989)

Sobre el alto valor que se le otorga a la unión mente cuerpo, expresado simbólicamente y pedagógicamente en las esculturas africanas como metáfora de la historia de la danza y su rol en África Tiérou (1989) afirma:

Para los africanos las estatuas y estatuillas representan memoria inscrita en formas, la materialización del conocimiento de cada esfera de la vida: práctica, mágica, terapéutica y divina. Representan memoria y un manual de enseñanza sobre los movimientos básicos de la danza africana para los coreógrafos y bailarines tradicionales. Gracias a éstos y a la memoria oral transmitida por las primeras generaciones, los coreógrafos pueden diseñar en el espacio las formas invisibles que tienen sus raíces en la vida cotidiana de ayer y de hoy (p.28).

El concepto de la sinergia cuerpo mente y su vínculo con el medio ambiente (cosmos) presente en los fundamentos de la enseñanza de la danza africana, reconoce el profundo autoconocimiento y desarrollo del ser a través del propio cuerpo. Al respecto, dice Tiérou (1989):

También reconoce que el hombre no debe ser distorsionado por las cosas esenciales en su vida: su participación en el cosmos procede de su participación en la comunidad. Es el deseo de conocer el propio cuerpo, de vivir en el cuerpo, de obedecerlo y a sus experiencias naturales, en plena conciencia... (p.13).

Educación Somática

El *Soma* es el cuerpo percibido desde la primera persona.

T. Hanna, 1986

Hanna, reintroduce en el ámbito académico el concepto griego de *soma* como cuerpo-vivo definiendo la somática como el campo de estudio del soma: “La educación somática es esencialmente un breve acto en donde alguien enseña a otra persona cómo ser autodidacta. Tiene que ser así porque la educación somática es una educación para la independencia” (Hanna, A conversation with Thomas Hanna PhD, by Helmut Milz, MD, 1991).

Influido por la eterna búsqueda de la libertad, fomentó el desarrollo de las habilidades personales para el encuentro pleno con la anhelada libertad individual, a partir del trabajo

corporal integral, el autoconocimiento, la cura y la responsabilidad del propio ser y de las posibilidades lúdicas que surgen en la escucha del propio cuerpo, inspirado por los postulados de las corrientes somáticas del siglo XX sobre la relevancia de la experiencia emocional como elemento fundamental en el proceso de apropiación de saberes y de la construcción del conocimiento de la experiencia de la vida humana.

En síntesis, la educación somática es una disciplina donde concurren múltiples campos del conocimiento: fisiología, bioquímica, psicología, kinestesia, filosofía, neurociencia, pedagogía entre otros.

Para esta investigación, y acotando el amplio tema de la educación somática en el campo de la danza africana y su pedagogía, se identifican algunos criterios fundamentales de la educación somática así:

- El cuerpo como el lugar de la experiencia primordial para el aprendizaje.
- Se privilegia el punto de vista de la primera persona.
- Autoconocimiento: El individuo es esencialmente su propio maestro.
- Sinergia cuerpo-mente.
- El soma es fundamentalmente un proceso que constituye la estructura corporal y regula sus funciones vitales.
- La importancia de la atención en la experiencia percibida y la respuesta intencionada.
- Lo somático se constituye como un proceso sinérgico de funciones fisiológicas que se retroalimentan.
- Autoaceptación: El aprendizaje es un proceso que emerge a través de la experiencia interna y no de la imitación.
- La escucha: énfasis a las instrucciones verbales del guía que acompañan el proceso somático.
- Intercambio verbal intencionado.
- Observar, ser visto, ver, ser testigo.
- La visión holística aplicada al desarrollo del ser humano como una totalidad concreta.

- La experiencia como proceso vital implícito e inseparable de la conciencia del individuo.
- La relevancia del “sentir” más que en el “hacer”.
- El énfasis en la pausa y en el silencio durante el proceso somático para la activación de la respuesta neurológica, base del aprendizaje.
- Escuchar el cuerpo.

Por lo anterior mencionado, esta investigación define la educación somática como el área del conocimiento con enfoque holístico que se relaciona con la experiencia propioceptiva del cuerpo y sus funciones vitales ligadas al entorno y a la vida emocional, física y mental; estableciendo un proceso de desarrollo de la conciencia ligado al autoconocimiento del propio cuerpo basado en la propiocepción de la percepción osteoarticular y muscular por medio de la constante y fluida corporeización sensorial y experiencial.

Sistematización de la Práctica de Danza Africana en el Montaje de Lieu Gong -El Combate del Tiempo-

La danza nace en la boca.

Da un sabor en la boca.

Se saborea y se siente en la lengua.

Proverbio Bantú

Según su autor, Lieu Gong -El Combate del Tiempo- es una creación que habla del mundo enterrado a lo largo de los siglos por los hombres. Aquí se tratan los problemas relacionados con la negación de la naturaleza por los hombres.” (Nwatchok A., 2021). Para la investigadora la obra Lieu Gong es la metáfora sobre el espacio-tiempo donde transcurre la vida, expresada en los gestos y movimientos de la danza tradicional africana reelaborados y presentados en formato de danza africana contemporánea. La narrativa corporal de las frases coreográficas de esta obra evoca en los espectadores la fuerza y vitalidad de la energía de los cuerpos en movimiento. A través de la fuerza expresiva de los intérpretes se refleja la esencia de la danza africana,

el arte de hacer danza y movimiento. El coreógrafo logra con su técnica pedagógica formar a los bailarines en el manejo del cuerpo danzante en el espacio escénico, manteniendo los ritmos y los tiempos de la percusión africana ajustados a las largas frases coreográficas que componen la obra; logrando despertar en los espectadores la percepción sobre el ritmo de la música en los cuerpos danzantes y el transcurrir del tiempo en el espacio escénico.

El aprendizaje inspira en bailarinas y bailarines la fascinación por la experiencia de vivir su cuerpo desde adentro en cada músculo, tendón y articulación con el máximo esplendor. Movimientos improvisados y antagónicos magnifican gestos y expresiones con fuerza, ritmo y resistencia desde la primera escena, representando el entorno habitado, llevando a los bailarines a experimentar sus cuerpos en movimiento como una totalidad traslapada con el cosmos.

Es difícil percibir para observadores y observados la percepción del entorno, del mundo que se habita, y la fascinación por África, el continente desconocido, materializado en la obra *Lieu Gong -El Combate del Tiempo-* que con su danza expresiva ofrece un espectáculo inusual de danza. La percepción del coreógrafo sobre relatos de su cultura ilumina el escenario, y hace emerger la fuerza y la fascinación de las Danzas Africanas, donde se mezclan la resistencia física y el placer por expresar el gusto de bailar.

La investigadora percibe que en cada frase coreográfica de danza africana coexisten una infinidad de movimientos y que su valor estético reside en la espontaneidad de los gestos. Experiencia que le lleva a la percepción de lo negado por mucho tiempo, el propio cuerpo, emergiendo con la vitalidad de la danza africana que conjuga con maestría la resistencia física y el placer de bailar.

Análisis Narrativo

Entre los factores del trasfondo sociopolítico de la obra, tanto en el proceso de creación como en el impacto logrado, sobresale el fenómeno migratorio África-

Latinoamérica-Europa como un eje dominante de la migración a nivel global durante las primeras décadas del siglo XXI que trae a España una pléyade de artistas africanos decididos a establecerse profesionalmente en Barcelona, epicentro de la interculturalidad: Antigua ciudad romana, la vieja Manchester Mediterránea, región de Cataluña y últimos bastiones del paganismo, llamado así por las cruzadas de la inquisición durante el medioevo; tierra de cabalistas y judíos conversos. Para ampliar ver afiche publicitario de la obra Figura 2.

La obra dancística *Lieu Gong- El Combate del Tiempo*- vehículo y vínculo de transmisión de saberes de la tradicional oral Bantú, expresa arcaicas cosmovisiones de la relación del hombre con el tiempo, el cuerpo, la danza y la vida. Según su autor, *Lieu Gong -El Combate del Tiempo*- es “una creación que habla de nuestro mundo enterrado a lo largo de los siglos por los hombres. Aquí se tratan los problemas relacionados con la negación de la naturaleza por los hombres” (Nwatchok, 2021).

Diseño de la Producción

Escenario y Escenografía

El vacío y la ausencia de elementos decorativos constituyen la escenografía de la creación *Lieu Gong- El Combate del Tiempo* -. En el escenario cinco bailarinas y dos bailarines, cinco percusionistas del Djembe y un balafón son los elementos que componen el espacio escénico.

Sonido

Música en vivo compuesta por seis percusionistas, cinco en los Djembe y uno en el Balafón. Sin parlantes.

Iluminación

Cuadro de luces básico, con focos amarillos, blancos y rojos. Creando un ambiente de semioscuridad.

Vestuario

El vestuario representa la tradición de estampados africanos con mucho colorido. Falda elaborada con pajas y cinturones de piel con cauris (pequeñas conchas de color blanco) representan profundos significados simbólicos relacionados con el Animismo y la espiritualidad africana. No se lleva calzado, en la cabeza no se disponen adornos de ningún tipo. En las manos se suelen llevar unos bastones con largos filamentos que se agitan.

Conclusión

Con la utilización del símbolo de la Salamandra, Tótem vernáculo, protector sagrado de la cosmología Bantú del pueblo Bafia, de la Lengua Bantú Rikpa, se representa el espíritu del hombre que con el fuego de su corazón dibuja su propia existencia en la pátina del tiempo. Transversal a todo el proceso de la creación coreográfica, *Lieu Gong- El Combate del Tiempo* logra resignificar la danza africana como la madre de las danzas del mundo, en el contexto de la ciudad de Barcelona, crisol de las culturas del mundo, irradiando en el entorno europeo la importancia de las expresiones dancísticas y musicales del continente negro.

Contexto y Concepción de la Obra

En la primavera del 2002 inicia el entrenamiento en danza africana para el montaje de la obra *Lieu Gong- El Combate del Tiempo*- El montaje se realiza en la ciudad de Barcelona, España; Los ensayos se realizan en los salones Okupados y Autogestionados (Martínez, 2003) de la Casa Bloc ubicada en Barcelona, en el Barrio de Sant Andreu del Palomar, Distrito de Sant Andreu; Antiguo municipio independiente con más de 1.000 años de historia documentada (Walberto, 2012). El montaje de la obra es dirigido por Nwatchok (2021), oriundo de Douala, capital económica de Camerún; profesor de danzas africanas, coreógrafo y director de la Compañía de danzas La Salamandra, narrador de cuentos africanos, actor y músico.

Lieu Gong -El Combate del Tiempo- es la creación dancística fundadora de la compañía de Danzas Africanas La Salamandra, compañía compuesta por bailarines y músicos de diferentes países con experiencia previa en danzas y música africanas: Susana Matteoti, Italia; Catherine Lievens, Bélgica (asbl, 2022); Amahi Gracia, España; Albert Suriol, España; Patricia Colin,

México; Boris Pierrou, Costa de Marfil, entre otras y otros. Ver Figura 3 donde se hace evidente la multiculturalidad de los integrantes de la compañía.

La estudiante ingresa invitada por el Maestro Nwatchok, quien la registra participando en el taller de danzas africanas dictado por los integrantes del Ballet Nacional de Costa de Marfil residentes en Barcelona, en el Centro Cívico de la Barceloneta (Instituto de Cultura). En este momento la compañía estaba conformada por dos bailarinas y el coreógrafo Nwatchok.

Usualmente los integrantes entran en la compañía mediante una selección a partir de una prueba (audición) que se realiza con música en vivo. El maestro y coreógrafo invita al grupo de bailarines de la compañía a presenciar la prueba de los nuevos aspirantes. El coreógrafo determina quién es apto para entrar en el grupo. En una segunda instancia, los bailarines de la compañía participan en una reflexión colectiva de la audición, donde se valoran los criterios de selección, de esta forma se crea una integración activa del grupo; a tiempo cada participante asume rol de aprendiz y abre el paso a un futuro maestro de danzas.

Entrenamiento

Energía, sentimientos, vitalidad, consciencia, ritmo, atención, alegría, memoria, saltos, gritos, velocidad, música, tambores, cansancio, cantos, llantos, palmoteos, emoción, ilusiones, elegancia, ligereza, exigencias, movimientos y danza, todo esto contenido en el espacio y lugar del entrenamiento para la producción de la obra *Lieu Gong -El Combate del Tiempo-*.

La conciencia corporal unida a la apropiación de las técnicas de danza africana, saberes necesarios para el desarrollo del trabajo corporal de los bailarines de la obra, se construye durante nueve meses de entrenamiento en danza africana tradicional con percusión en vivo, con una intensidad de 24 horas semanales.

Para recibir el Don de la danza y trabajar el desarrollo de la conciencia corporal las bailarinas y bailarines aprendices de danza africana deben preparar su cuerpo siguiendo estrictas dietas y normas alimentarias: reducción del consumo de carnes rojas, prohibición de embutidos,

azúcar, tabaco, alcohol y otros hábitos no saludables; complementado con pautas para el descanso y consejos para las horas necesarias de sueño.

Para mantener y fortalecer la cohesión de la compañía se establecen algunas normas y pautas resumidas en: sanas, respetuosas y empáticas relaciones interpersonales de los bailarines de la compañía, las cuales son valoradas en alto grado. Cualquier discusión entre los compañeros se considera como una ofensa al maestro, a los músicos y a la energía y espíritu de la compañía. El espacio y tiempo de ensayo es considerado un lugar de profundo valor y respeto. Las relaciones maestro-aprendiz y músico- aprendiz están marcadas por el respeto a la jerarquía del saber de la danza y música del continente negro. Las desavenencias interpersonales y los conflictos grupales son considerados como una ofensa a todos los integrantes de la compañía.

La llamada del Djembe

“Taka taka ta ka ka ta takata y Pre-pe pe pé pé pé pa pa pa”, onomatopeyas de la llamada del Djembe fraseando el tiempo de los ritmos Dundunba y Kedon hacen parte de la formación en ritmos africanos que reciben los bailarines para estructurar conocimientos musicales que permiten posteriormente el desarrollo de la puesta en escena de la obra *Lieu Gong – El Combate del Tiempo*—. El entrenamiento inicia y se construye a partir de la relación iniciática de llamada de la percusión con el fraseo del ritmo Dundunba marcado por el Djembe: Pre pe pe pé pé pé pa pa pa y la respuesta rítmica corporal que los intérpretes logren establecer con los tiempos que marca el ritmo de la percusión en sincronía con las gramáticas de las frases coreográficas; simultáneamente mantienen la atención en las formas y la energía del movimiento del cuerpo, en resonancia con las vibraciones de la percusión del Djembe (Tambor originario del África occidental).

En palabras del Maestro Nwatchok: “El objetivo es autorregular la conciencia corporal al estímulo rítmico musical externo y paralelamente adaptar el movimiento físico sentido desde adentro, manteniendo la técnica y la armonía sobre los diferentes niveles o esferas de la naturaleza humana” (Nwatchok A., 21)

Los roles se establecen rápidamente, las y los bailarines que expresan mayor habilidad corporal en la técnica, ejecución y capacidad para memorizar las frases y rutinas coreográficas ocupan los lugares estratégicos de la sala, sirviendo de referente al resto del grupo.

Estos son algunos de los elementos que en conjunto hacen parte de la complejidad del aprendizaje e interpretación de la danza africana, que exige habitar el cuerpo presente desde la llamada del Djembe:

- La atención en las sensaciones, emociones y respuestas del movimiento del cuerpo danzante.
- Sincronía entre los latidos del corazón y la resonancia de la percusión del Djembe.
- Fortalecimiento de la resistencia física ascendiendo al ritmo de la percusión.
- Sincronía entre los bailarines, reconocimiento del otro en su alteridad identificada desde la sensibilidad individual rítmica y expresiva.
- Manejo del propio cuerpo en relación con el espacio tiempo al ritmo de la percusión.
- Exploración de la multidimensionalidad del cuerpo en movimiento y sus límites.
- La individualidad y la colectividad de la sensibilidad rítmica y expresiva.
- Memoria corporal de las frases coreográficas a tiempo con los ritmos marcados por la percusión.
- Ejercitación vocal acompañando al movimiento corporal al unísono del ritmo del Tam tam.
- Entrar a tiempo con la llamada del Djembe en la frase coreográfica.

Ejercitación Vocal en lengua Bantú y la Circularidad de la Evolución de la Conciencia Espiritual

El coreógrafo, durante los entrenamientos, indica permanentemente que debemos trabajar y forjar la vida de la danza en la propia piel, desde la sensibilidad de cada intérprete, sensibilidad artística constituida en las capas emocionales o niveles de la naturaleza (Nwatchok A., 21):

El ser humano baila desde el principio de su historia en todos los tiempos y en todas las culturas. La danza precede a todas las artes produciendo equilibrio entre

los distintos niveles que constituyen el ser humano. Se revela como una herramienta especialmente indicada para lograr una articulación armoniosa entre los distintos niveles.

Durante la ejercitación vocal con cantos festivos en lengua Bantú y danza, el espacio de ensayo se organiza ubicando los bailarines en círculos, las mejores voces forman un círculo más pequeño dentro del círculo externo más amplio y dentro del centro del pequeño círculo se ubica el Maestro. Esta dinámica remite a la concepción de la evolución de la conciencia espiritual del ser humano - Ntu (esencia vital del cuerpo del ser humano)- expuesta por Tierou (1989).

La Atención Consciente en el Movimiento en la Narrativa Vernácula

Las palabras fundan cosas materializándose
en el espacio afectivo, material y espiritual.

En el espacio físico están las palabras...
suspendidas... habitando, están vivas,
verbos que al ser nombrados abren dimensiones...

Narrativa Oral Vernácula

Haciendo uso de la narrativa oral africana el profesor Nwatchok estimula la percepción del mapa corporal propioceptivo a nivel individual y colectivo con frases como las siguientes:

- La danza nace en la boca.
- La danza nace en la lengua.
- Saborear la danza en la boca.
- La mente está en todo el cuerpo habitado.
- La capacidad intelectual se ubica en el corazón.
- Vivir el placer de la danza en la propia piel.
- Aceptar la propia humanidad con el coraje suficiente para escuchar los latidos del corazón.
- Improvisar con entusiasmo y vitalidad la propia y única sensibilidad expresiva al ritmo de la percusión.
- La espontaneidad del cuerpo en movimiento y la intención

implícita aser cuerpo dan pie al desarrollo del ser humano.

- Se aprende con el corazón y no con la idea de una mente cerebral.

Confirmando la creencia africana “somos palabras”, para los Bantú, la lengua Bafia es la palabra viva, contiene la fuerza creadora del universo, palabra viva que se transforma en hecho. En la técnica de la danza africana aprendida durante el montaje de la obra *Lieu Gong-El Combate del Tiempo-*, la palabra que acompaña y apoya la enseñanza es vehículo primordial. Narrativa oral vernácula que al ser nombrada despierta la conciencia del propio territorio corporal, donde emerge (Varela, 1992) un fenómeno cognitivo entre la conciencia y la autonomía del ser.

La atención de los aprendices al sentido que da el orden de las palabras del maestro a la percepción de la función motriz del cuerpo y a la conciencia propioceptiva individual, constituye la herramienta primordial para el aprendizaje de la gestualidad de la danza africana. En perspectiva de la narrativa oral vernácula el gesto antecede y procrea la palabra en el cuerpo presente, sensible y atento.

Con estas palabras logra proyectar la imagen corporal en las tres dimensiones del desarrollo espiritual del ser humano descrito por Tierou, cumpliendo con un propósito fundamental de la pedagogía milenaria de la danza africana. De esta forma la palabra viva hablada crea en su función autopoietica (Varela, 1992) lo que la constituye. El Ntu (esencia vital del cuerpo) anima palabras vivas, guías del proceso de enseñanza de la danza africana. Hermenéutica que amerita futuras investigaciones y sugiere posibilidades teóricas más amplias y abre las puertas a desarrollos posteriores.

Ritmo y Respiración en Movimiento

En el entrenamiento del cuerpo en la danza africana se construye la conciencia corporal a través de la sincronía del ritmo individual con la polirritmia de la percusión. El objetivo es lograr que el cuerpo danzante en movimiento se anticipe (fracciones de segundo) al tiempo de la

llamada de la percusión. Durante esta práctica el bailarín o bailarina debe centrar la atención en el propio ritmo interior (expresado también en la respiración) del cuerpo en movimiento.

El cuerpo danzante en movimiento debe mantenerse en el tiempo del ritmo musical de la frase coreográfica en ejecución, sea lenta, rápida o super rápida (adagio, andante, allegro o allegroissimo).

Mientras, el ritmo del tambor expresa la pulsación del corazón del percusionista, el bailarín o bailarina se conecta con el ritmo de su corazón. Si se acelera la intensidad del movimiento del cuerpo, el ritmo cardiaco reflejado en la respiración debe mantener la velocidad del movimiento establecida en la coreografía, logrando la armonía de la danza y la percusión.

Movimiento del Esternón

En la formación en danza africana el esternón ocupa una importancia fundamental como uno de sus motores. Durante los ensayos se focaliza la atención en la percepción del movimiento de contraer- relajar este hueso del tórax. El aprendizaje de esta técnica enfatiza en la atención del movimiento del esternón en su relación con los ritmos cardiaco y respiratorio. En las rutinas se realiza un movimiento en continuum del esternón, generando una energía en sentido oblicuo en la parte superior del pecho y dorso del cuerpo, produciendo un movimiento circular en el esternón. Esta contracción- relajación continua dispara una aceleración en la respiración y a la vez un aumento en la percepción del cuerpo en movimiento, incrementando simultáneamente la percepción de la aceleración del ritmo. Al contraer-relajar el esternón se acelera el ritmo respiratorio que el bailarín aprende a controlar sin agotarse manteniendo estables los ritmos cardiaco y respiratorio evitando su desbordamiento. Es un fluir, un avanzar y un continuar desde el movimiento acompañado por la conciencia de la respiración pulsada, un respirar sobre la pulsación corporal acelerada.

Danza Africana

El continente africano según datos actuales está conformado por 54 países, donde coexisten 23 idiomas oficiales y alrededor de 2000 lenguas y dialectos, constituyendo el continente con mayor diversidad lingüística del planeta. Considerando el papel que juega la

narrativa vernácula en la cultura africana y particularmente en la danza, puede deducirse que la diversidad dancística es enorme.

El concepto de danza africana, elaborado durante años por los teóricos africanos y de la diáspora, se ha hecho unánime, y engloba todas las danzas de África: contemporánea, tradicional, están las danzas de ceremonias sagradas, de los sabios, de la lluvia, de los animales, del león, del bosque, del caballo, del caracol, del ciervo, de la salamandra entre muchas.

Doople

Durante los entrenamientos, el profesor Nwatchok repetidamente enfatiza en mantener la postura en Doople, *La Ley Eterna de la Danza* (Tierou). Nombre vernáculo de la postura básica de la danza africana. Consiste en estar de pie, manteniendo las piernas en paralelo y las rodillas semidobladas y relajadas el esternón, el perineo o chakra base. Esta postura favorece el enraizamiento del cuerpo y una mayor movilidad en la cadera, dado que un porcentaje del peso del dorso recae sobre las rodillas y los talones; la sensación del peso del dorso se siente en el fémur, en los muslos, originando una relajación muscular a nivel de la pelvis y la cadera, que son centros energéticos vitales del trabajo corporal de la educación somática y de la propiocepción del cuerpo. El estar de pie, en la simbología de la danza africana, representa enraizarse, la conciencia del propio peso de los huesos que lleva el cuerpo consigo, la realidad substancial de todas las manifestaciones de las funciones del cuerpo y las apariencias de la esencia vital de la naturaleza humana y su relación con el entorno. Para Tiérou (1989):

El Doople es, sin duda, el movimiento básico más natural, más auténtico y antiguo de la danza africana. Es a la vez el crisol y la locomotora de la danza africana a través de la cual se aniquila la personalidad del bailarín para recrearla de una forma nueva.

Dibujos, pinturas, fotografías y esculturas son evidencia del conocimiento del Doople en todo el África negra y se encuentra en miles de bailes: bailes de guerra zulú, bailes místicos y aéreos del Guere, bailes mágicos de Hausa (Níger), los bailes acrobáticos de Guinea, Mali, Burkina Faso, los bailes sensuales del Congo,

Camerún y Zaire, bailes individuales o colectivos (los "bailes bajos" realizados terre-a-terre) o "bailes ascendentes" (bailes saltados) (p.41).

En los entrenamientos para el montaje de la obra *Lieu Gong- El Combate del Tiempo-* el Doople, se trabaja en todo su amplio significado: cada vez que se está de pie y se camina, se afirma que se está aquí, presente, en el ahora, vivo en esta tierra, de pie desde la profunda conciencia de que lo que se hace es parte de un todo, de pie a pies descalzos, cuerpo presente, articulando la realidad del sí mismo con el todo, desde el contacto con la tierra a través de las plantas de los pies descalzos.

Durante los ensayos se practica con los pies descalzos sobre el suelo, la descarga del propio peso del cuerpo, se realiza una pausa para respirar y observarse, atención unida a la propia respiración que conlleva a la propiocepción del cuerpo en estado de quietud, corporeización del Muntú. Según (Tiérou, 1989):

En esta posición, el bailarín africano es participante, se encuentra y se concentra, vive con la gravedad y atrae hacia sí todas las energías que lo rodean para poder sostenerlo. Él es uno con la madre tierra y con el mundo entero. Esta posición, que es propia de la danza africana, es muy estética y no requiere contracciones superfluas; por el contrario, produce una extraordinaria calidad de relajación que garantiza el estado simbiótico del bailarín con su entorno (p.42)

Para la investigadora el concepto del Doople es análogo al concepto de verticalidad, que Hanna señala como fundamento de la educación somática. De otra parte, el concepto del Dasein, término trabajado por filósofos alemanes, en especial por Heidegger (2012), expresión que significa "ser- ahí", "aquí", "allí", es planteado como concepto para analizar la naturaleza del ser y comprender la existencia humana; ser en el mundo, ser uno mismo, es la conciencia que determina al ser a través de la continuidad en el tiempo y en el espacio, es la existencia de sí, es estar ahí. Doople y Dassein, son conceptos que presentan relación con el ser, el tiempo, el cuerpo, el espacio y la mente.

La Danza Bafia

Esta danza tradicional de la región central del Camerón es representación de la cultura identitaria de las comunidades Bafia, Banen, Yambassa, Tikar y Baboute, Ntui, Mbam, y de las subdivisiones Mbam-Inoubou, Mbam-Kim. En sus orígenes se realizaba durante ceremonias de cortejo, los hombres tenían que demostrar su fortaleza ejecutando movimientos audaces ante un público que calificaba mediante una algarabía colectiva. Considerada como una de las danzas más estilizadas de esta región africana. Actualmente la danza Bafia simboliza la cohesión identitaria de la lengua Bantú, caracterizada por movimientos ondulantes de la columna vertebral, vibraciones y fibrilaciones en todo el cuerpo.

En el montaje de *Lieu Gong- El combate del Tiempo-* se utilizaron técnicas y el gesto de esta danza como base para el desarrollo de algunos movimientos de las frases coreográficas que componen la obra.

La Danza de la Salamandra

En palabras del coreógrafo Nwatchok (2021), la salamandra representa el espíritu del hombre que con el fuego de su corazón dibuja su propia existencia en la pátina del tiempo. Tótem vernáculo, protector y sagrado de la cosmología Bantú del pueblo Bafia, de la Lengua Bantú Rikpa, transversal a todo el proceso de la creación coreográfica. Símbolo central en la obra *Lieu Gong- El Combate del Tiempo-* donde el sujeto-objeto de la salamandra actúa como dispositivo transversal de enseñanzas, catalizador de subjetividades en torno a la representación dancística del aliento de vida contenido en el cuerpo del ser humano. Los movimientos de este pequeño reptil representan el fuego del alma humana, del Muntú, nombre del ser humano en todas las lenguas de la familia Bantú (Inieta, 1992, p.23).

Desde la antigüedad en muchas culturas la salamandra, una criatura a la cual se atribuyen poderes mágicos, está presente en la tradición mitológica. Se le menciona en el Talmud como una criatura producto del fuego. En el bestiario de animales fantásticos (Borges) se le atribuyen cualidades mágicas afines al fuego. En términos de (Nwatchok A., 21), la salamandra representa el espíritu del fuego del corazón que el hombre dibuja sobre el tiempo.

En la Danza de la Salamandra el maestro invita a los aprendices a encender su fuego interior mediante una técnica coreográfica de frases largas que les provoca una aproximación consustancial con los movimientos del animal mágico. Este proceso de creación coreográfica es inducido mediante una dinámica lúdica de movimientos que imitan a la Salamandra, propiciando en los bailarines insólitos patrones de múltiple expresión corporal que generan nuevas conexiones neuronales en las estructuras funcionales de la propiocepción.

Similitudes y Analogías

La búsqueda de libertad del cuerpo y del espíritu emerge de la conciencia de sí mismo. La experiencia, al ejecutar algunas danzas africanas, engloba fenómenos relacionados con la propiocepción somática; tal experiencia ha llevado a esta investigadora al planteamiento de la pregunta que inspira esta tesis: ¿Cuál es la relación existente entre la enseñanza de la danza africana y los principios de la educación somática?

En el desarrollo de esta investigación la propiocepción somática se presenta como puente que facilita identificar las similitudes y analogías entre estos dos campos que manejan una alta complejidad que atraviesa lo físico, lo mental, lo emocional, lo perceptual, lo instintivo y lo fenomenológico.

En el desarrollo de la pregunta de investigación, partiendo de diferentes fuentes, examina los conceptos de propiocepción somática, y expone las analogías que guarda con la danza africana. Destaca:

- La atención consciente en la acción, explicado en la narrativa vernácula.
- La unión sinérgica cuerpo-mente se señala en ambos campos.
- La memoria de las emociones vividas albergadas en la musculatura profunda, ubicadas en los ligamentos que dan movilidad a las articulaciones y su analogía con la importancia de las articulaciones óseas de la cosmología Dogon, transferidas en las conversaciones del

etnógrafo Marcel Graulie (Encyclopedia.com, 2019) con el sabio Ogotemmel, sistematizadas en el libro Dios de Agua.

- El concepto de pulsación respiración.
- El concepto de verticalidad expuesto por Hanna y el concepto de Doople descrito por Tierou.
- El énfasis sobre la atención al movimiento y sentimiento o intención que le acompañan se relaciona con la capacidad de aprendizaje que se construye a partir de la experiencia corporal.

Limitaciones de espacio asignadas a este documento obligan a desarrollar tan solo tres de las múltiples analogías y similitudes encontradas por la investigadora de ese documento.

El concepto del Soma y el Lingüístico Bantú del Ntu

El concepto Soma es análogo al concepto lingüístico Bantú del Ntu. La palabra Soma define el concepto de cuerpo vivo y puede relacionarse con la noción de esencia vital de signo humano representada en el sustantivo Ntu:

Muntú, el ser humano, el hombre en todas las lenguas de la familia Bantú. Es un concretivo del sustantivo abstracto (y por ello inutilizable) Ntu, la esencia vital de signo humano a la que los egipcios definían Ka. Incluso en lenguas de la familia sudanesa hallamos la raíz nt, hoy grafiada en formas diversas como ntie oce. Curiosamente, el vocablo que define al humano, en los idiomas bantú, es secundario lingüísticamente, es un derivado que permite materializar con contornos definidos una energía de signo universal. Bantú, los humanos, expresa de forma tangible la particularidad de la especie y su pertenencia a una realidad mucho más amplia. (Inieta, 1992, p.23)

Funcionamiento del Sistema Sensomotor y el Círculo Cerrado

Los postulados de la educación somática expuesta por Hanna (1970) sobre la propiocepción del funcionamiento del sistema sensomotor como un círculo cerrado que se

retroalimenta, comparte analogías con el análisis del movimiento circular de la evolución espiritual del Ntu a través de la danza expuesto por (Tiérou, 1989).

Hanna, en conversación sostenida con el doctor Helmut Miltz (1991) sintetiza las seis funciones somáticas de su hipótesis terapéutica y educativa:

Los somas poseemos lateralidad- movimientos de pivote que es otra etapa más sofisticada en el proceso de la vida. Los movimientos pueden ir hacia la derecha o hacia la izquierda: existen entonces esos dos lados en todo soma. Estos movimientos corresponden a lo que llamamos "las tres dimensiones en el espacio"; y estas tres dimensiones geométricas abstractas de la redondez del espacio son esencialmente una proyección de nuestra propia conciencia somática. Es una proyección de nosotros mismos. El espacio es un proceso en tres dimensiones que por lo tanto tiene su lugar en el tiempo. Todos lo somas, incluido el humano. Son entidades de cuatro dimensiones; esto quiere decir que el soma es un proceso viviente con cuatro dimensiones cuya estructura es un reflejo de su función. Por lo tanto, nuestra atención en la vida debe ser puesta en cada instante y no solo en las funciones que focalizan la medicina o la fisiología, porque todas las funciones están operando en este mismo momento en mi vida y la tuya, creando y desarrollando lo que vemos como estructura (p.82).

Hanna señala tres dimensiones abstractas de la redondez del espacio como proyección de la propia conciencia somática. Tierou señala tres círculos de la evolución de la conciencia espiritual de Ntu detalladamente:

Todas las escuelas de iniciación tienen como objetivo principal ayudar al hombre a enfrentar los misterios de la vida y su enseñanza se basa en el conocimiento científico y espiritual heredado de sus antiguas civilizaciones. De la misma manera que las ondas que avanzan libremente en tres direcciones a menudo modifican el entorno en el que extienden su frente en expansión en forma de una curva geométrica (círculo, esfera, elipsoide), por lo que la espiritualidad africana

está simbolizada por tres círculos concéntricos, cada uno correspondiente a una etapa diferente de la espiritualidad:

- Un círculo muy grande simboliza el mundo, el pueblo, la multitud o el cuerpo, y representa el escenario más humano y terrenal. Este es el mundo de los valores humanos simples.

- Un segundo círculo, dentro del primero, pero más restringido, representa a personas intelectuales, intermediarias, más alejadas del mundo que las del primer círculo, pero, sin embargo, parte integrada en este mundo. Este es el mundo del intelecto, de la búsqueda de un estado más "espiritual";

- Finalmente, un tercer círculo mucho más pequeño que los otros dos porque inmediata-

mente alrededor del centro de los círculos anteriores, simboliza el mundo espiritual. Es el mundo de los iniciados, las máscaras.

Como lo ven los africanos, hay un continuo cruce o intercambio de un círculo a otro porque no pueden concebir un mundo en el que los hechos fundamentales no sean parte de la espiritualidad. La forma privilegiada de intercambio entre estas tres etapas de la evolución espiritual del hombre es la danza, un medio común a cada círculo. Vemos que la danza tradicional africana respeta e ilustra este concepto de los tres círculos concéntricos, como en otros espacios culturales (Tiérou, 1989, p.23).

La cosmovisión de la conciencia espiritual del Ntu según Tierou se relaciona con la apropiación de la conciencia del cuerpo habitado que trabaja Nwatchok en el montaje de la obra *Lieu Gong- El Combate del Tiempo-*. A su vez está conectado con el concepto de la propiocepción del funcionamiento del sistema sensomotor como un círculo cerrado que se retroalimenta o redondez abstracta de la conciencia somática expuesta por Hanna. Estas dos versiones sobre el concepto de la forma circular de la conciencia corporal propioceptiva y la evolución de la conciencia espiritual constituyen el lugar de convergencia de dos percepciones complementarias.

Palabras Guías y la Importancia de la Escucha

La relevante importancia que se le otorga a las palabras que acompañan el proceso de enseñanza en la pedagogía de la danza africana, es señalado análogamente en los fundamentos de la propiocepción expuestos por Thomas Hanna: La atención consciente en la acción de escuchar el ánimo en las (Ptah- piensa con el corazón y forma con la lengua) palabras vivas que funcionan como guías para mantener la atención fija y consciente de la palabra hablada conductora y acompañante en el proceso de constitución de la conciencia corporal, acción dinámica-articuladora- constructiva- cognitiva generando el proceso de apropiación del conocimiento del propio cuerpo a partir de la propia experiencia corporal.

El objetivo del aprendizaje es lograr la percepción de la pulsación que lleva a la conciencia del cuerpo a partir de la atención consciente en las palabras guías que conducen la acción. Esta misma metodología se trabaja en la educación somática a partir de una respiración consciente para conectar o dialogar con la pulsación, ser consciente del pulsar del ritmo cardiaco. Cuando se logra identificar ese pulsar se accede a una percepción más clara de lo que está pasando en el cuerpo en cada momento. Es un manejo distinto de la respiración, como dice el Maestro Nwatchok, como respirar por las branquias, por las costillas del cuerpo.

Reconocer la llamada del Djembe se relaciona con el “hablar las palabras del tambor que habla”, se traduce en la atención a las palabras guías a través de la escucha.

Mantenerse en el tiempo y ritmo de la pulsación establecida con el grupo; reconocer la llamada del Djembe, entrar a tiempo en el ritmo de la percusión con autonomía, espontaneidad y manteniendo rigurosamente la técnica, amando la danza con pasión. Paralelamente manteniendo en armonía los diferentes niveles o esferas de la naturaleza humana. Con relación a la práctica de danza africana, (Nwatchok A., 21) afirma:

La imagen del cuerpo se elabora y se estructura por el contacto renovado con el mundo exterior, constituye a cada momento una síntesis viva de nuestras experiencias

emocionales, repetidamente vividas a través de las sensaciones actuales de nuestro cuerpo.

¡Egipto, Egipto!, de tu religión tan solo quedarán las fábulas, increíbles incluso para las generaciones futuras ... las tinieblas se preferirán a la luz, la muerte será juzgada más útil que la vida; nadie alzará los ojos al cielo, el religioso será juzgado loco, el impío prudente, el furioso fuerte, el pésimo bueno... Más no temas, Asclepio, porque una vez hayan ocurrido estas cosas, entonces, Dios, padre y señor, gobernador del mundo y omnipotente previsor, por diluvio de agua o de fuego, de enfermedades o de pestilencia u otros ministros de su justicia misericordiosa, dará fin sin duda alguna a tal mancha, haciendo retornar el mundo a su antiguo rostro.

Giordano Bruno

Tercer Capítulo

Conclusiones

Conclusión del Objetivo General

La investigación formulada logra el objetivo planteado de realizar una compilación auto etnográfica sobre la relación existente entre la danza africana y la educación somática percibida durante la participación del montaje y actuación en la obra de danza africana *Lieu Gong - El Combate del Tiempo*- de Amede Nwatchok.

En este sentido, se perciben vasos comunicantes que tienen que ver en especial con la percepción del cuerpo tanto en si mismo como en el ambiente determinado en que se desarrolla el proceso corporal que implica la danza africana en la puesta en escena mencionada.

Dichas relaciones son tejidos visibles que se manifiestan en la propiocepción, y en la misma dramaturgia de la danza en donde se expresan las variables citadas en el proceso realizado como son el gesto, el movimiento, y la lingüística corporal.

Conclusiones de los Objetivos Específicos

- Se identifican los elementos básicos en la enseñanza de la danza africana y los principios de la educación somática. La investigadora acoge los criterios de Tierou, Acogny y Wolliaston e identifica los elementos fundamentales que constituyen la danza africana como: una expresión cultural de amplio impacto social con un profundo sentido espiritual unido a la

cosmovisión de la esencia vital del ser humano (Ntu) presente en el animismo, base filosófica que inspira el proceso de enseñanza - aprendizaje de la danza africana. En concordancia con esta definición la investigadora identifica los elementos fundamentales en la enseñanza de la danza africana así: el Gesto, la Improvisación y la Unión Cuerpo Mente.

Con base en lo anterior, para la investigadora la danza africana es una expresión cultural milenaria de carácter artístico y pedagógico con profundo impacto sociológico e inmensurable sentido espiritual y terapéutico, realizada por los pueblos africanos que desde sus tradiciones vernáculas celebran la magnificencia de la vida cotidiana con danzas, gestos, acciones, movimientos, quehaceres rítmicos, y melódicos para conectarse profundamente con el cosmos en una dinámica de autoconocimiento de la totalidad de su esencia vital y su humanidad.

Como resultado de esta investigación la autora de esta tesis considera la educación somática como: el conocimiento que emerge a partir de la auto observación de las sensaciones, emociones y pensamientos en relación con el continuo proceso fisiológico de retroalimentación propioceptiva producida permanente por la sinergia mente cuerpo en su constante interacción con el entorno ambiental y su adaptación.

Para esta investigación y acotando el amplio tema de la educación somática en el campo de la danza africana y su pedagogía, se identifican algunos criterios fundamentales de la educación somática así: el cuerpo como el lugar de la experiencia primordial para el aprendizaje, el punto de vista de la primera persona, el individuo es esencialmente su propio maestro, sinergia cuerpo-mente, atención en la experiencia percibida y la respuesta intencionada, lo somático se constituye como un proceso sinérgico de funciones fisiológicas que se retroalimentan, el aprendizaje es un proceso que emerge a través de la experiencia interna y no de la imitación, la escucha: énfasis a las instrucciones verbales del guía que acompañan el proceso somático, la experiencia como proceso vital implícito e inseparable de la conciencia del individuo, la relevancia del “sentir” más que en el “hacer”, el énfasis en la pausa y en el silencio durante el proceso somático para la activación de la respuesta neurológica, base del aprendizaje, escuchar el cuerpo.

Por lo anterior mencionado, esta investigación define la educación somática como el área del conocimiento con enfoque holístico que se relaciona con la experiencia propioceptiva del cuerpo y sus funciones vitales ligadas al entorno y a la vida emocional, física y mental; estableciendo un proceso de desarrollo de la conciencia ligado al autoconocimiento del propio cuerpo basado en la propiocepción de la percepción osteoarticular y muscular por medio de la constante y fluida corporeización sensorial y experiencial.

- Se sistematiza la práctica de la danza africana *Lieu Gong- El Combate del Tiempo-*. Se identifica los aspectos más relevantes en el proceso de montaje de esta obra en un entrenamiento focalizado en el aprendizaje de la comprensión de la llamada del Djembe, con énfasis en la ejercitación vocal en lengua Bantú y su relación con el concepto de la circularidad de la evolución de la conciencia espiritual y la atención consciente en el movimiento en la narrativa vernácula /Ritmo y respiración en movimiento / Movimiento del esternón / Danza Africana / Doople/ Danza Bafia / Danza de la Salamandra.

- Se señalan y analizan las similitudes y analogías entre la danza africana y la educación somática, en particular lo concerniente a la propiocepción: La atención consciente en la acción, explicado en la narrativa vernácula; la unión sinérgica cuerpo-mente se señala en ambos campos; la memoria de las emociones vividas albergadas en la musculatura profunda, ubicadas en los ligamentos que dan movilidad a las articulaciones y su analogía con la importancia de las articulaciones óseas de la cosmología Dogon, transferidas en las conversaciones del etnógrafo Marcel Graulie (Encyclopedia.com, 2019) con el sabio Ogotemmel, sistematizadas en el libro *Dios de Agua*; El concepto de pulsación respiración; el concepto de verticalidad expuesto por Hanna y el concepto de Doople descrito por Tierou; el énfasis sobre la atención al movimiento y sentimiento o intención que le acompañan se relaciona con la capacidad de aprendizaje que se construye a partir de la experiencia corporal; el concepto del Soma y el lingüístico Bantú del Ntu; el funcionamiento del sistema sensomotor y el círculo cerrado; las palabras guías y la importancia de la escucha.

Esta investigación evidencia la importancia de la propiocepción como puente que facilita identificar las similitudes y analogías entre la danza africana y la educación somática.

Propiocepción entendida como la intrínseca capacidad de reconocer lo correcto de lo incorrecto a partir de la conciencia que habita en sí mismo. Entendida desde el pensamiento africano como eje de transformación del Muntu e interacción con el espacio y tiempo presente. Movimiento del Ntu, o esencia vital que habita el cuerpo del Muntu. Capacidad que tiene la sinergia cuerpo mente de conocer con exactitud en cada momento la posición de partes del cuerpo y de reconocer la percepción del propio cuerpo en movimiento y la posibilidad de dirigir la atención en primera persona desde adentro de sí mismo a las sensaciones de los movimientos del cuerpo y viceversa.

- En camino como licenciada y profesional de las artes escénicas, esta investigación entrega una profunda alegría por haber cumplido y arribado con éxito a intuiciones, interrogantes y propósitos investigativos mantenidos desde el 2006, cuando asistiendo al Máster en Trabajo Corporal Integrativo, TCI, Asociación para la Expresión y la Comunicación, AEC, Barcelona, España, se intuyen las similitudes existentes entre los fundamentos de la danza africana y los discursos de la educación somática presentados en el Máster.

El haber realizado esta investigación nutre la comprensión profunda, definida y sustentable en términos teóricos sobre planeamientos que se mantuvieron durante muchos años en el plano investigativo y se considera que este trabajo contribuye a ampliar el horizonte del conocimiento en el campo de la danza africana y de la educación somática y propicia un diálogo sobre esta relación en el contexto pedagógico teatral y dancístico.

Hallazgos

La investigadora encuentra importantes hallazgos documentales y experienciales que resuelven la pregunta planteada sobre la relación existente entre los fundamentos de la enseñanza de la danza africana y los principios de la educación somática expuesta por Thomas Hanna en particular lo concerniente a la propiocepción.

-Lo somático coincide con el concepto lingüístico Bantú del Ntu.

-Los postulados de la educación somática expuesta por (Hanna, 1970) sobre la propiocepción del funcionamiento del sistema sensomotor como un círculo cerrado que se retroalimenta, comparte analogías con el análisis del movimiento circular expuesto por (Tiérou, 1989).

-El antiguo concepto de cuerpo vivo- Soma trabajado por Thomas Hanna en la teoría de la educación somática coincide en varias aristas en los fundamentos de la danza africana, ambos ubican el cuerpo como el lugar de la experiencia del profundo aprendizaje de sí mismos y la relación con la realidad del mundo que le rodea, cultural, filosófica, política y socialmente.

-Esta investigación destaca el énfasis del gesto en la danza africana elevándola a la condición de creación artística.

-La inclusión de la palabra consciencia en la definición propuesta por Thomas Hanna para explicar qué es la educación somática, sugiere para esta investigación la analogía de tal disciplina con la pedagogía de las milenarias danzas africanas. Interrogante que al igual que los hallazgos encontrados durante esta investigación serán tratados en futuros desarrollos sobre la hipótesis planteada.

Cabe concluir también, que este proceso auto etnográfico traza una mirada sobre las diferentes prácticas artísticas centradas en la danza, y abre la posibilidad en lo local, regional y nacional, establecer un nuevo paradigma para abordar la danza africana, y a la vez abre una puerta para que los procesos dancísticos se asuman desde nuevas perspectivas sobre el movimiento y el cuerpo, cuya exploración a través de la ancestralidad africana inaugura nuevos sentidos.

De igual manera, los procesos artísticos deben ser mirados desde las características de la etnografía como modelo de estudio, porque permiten la construcción de una narrativa vivencial que nutre más allá de lo conceptual y teórico que valoriza la gama de emocionalidades que son el sustrato del acto creativo.

Cuarto Capítulo

Bibliografía

- Acogny, G. (1994). *African Danse*. Frankfurt: Weingarten.
- Adewole, F. (2003). la danse africane, en tant qu'art du spectacle, Être ensemble, figures de la Communauté en danse depuis le XXe siècle. *Pantin Recherches. Centre national de la danse*, 299.
- Ajuntament de Barcelona. (s.f.). *Mercateatre*. Obtenido de Mercateatre: <http://mercateatre.ccsantmarti.net/>
- Alsf.Chile. (17 de mayo de 2011). www.alsf-chile.org. Obtenido de www.alsf-chile.org: <https://www.alsf-chile.org/indepsi/Georg-Groddeck/La-enfermedad-como-lenguaje-la-psicosomatica-de-Georg-Groddeck.pdf>
- Amselle, J.-L. (2005). *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*. Paris: Flammarion.
- Artaud, A. (2011). *El Teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- asbl, Z. (2022). *Zazimut Asbl*. Obtenido de www.zazimutasbl.com
- Barcelona, A. d. (s.f.). *Mercateatre*. Obtenido de Mercateatre: <http://mercateatre.ccsantmarti.net/>
- Beckwith, C. a. (1999). *African ceremonies* (Vol. 2). New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Bernal, M. (1993). *Atenea Negra, Las raíces afroasiáticas de la civilización clásica. Vol 1: La invención de la Antigua Grecia 1785-1985* (Vol. 1). Editorial Critica.
- Burry, S. (07 de 10 de 2013). *Memoria Académica*. Obtenido de <http://memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.838/te.838.pdf>
- Carmelitano Apostolado, B. (1953). *Un Carmelita Descalzo, Arbol Místico*. Madrid: editorial de espiritualidad P.P. Carmelitas.
- Cohen, E. (s.f.). <http://www.escuelafranciscovarela.cl>. Obtenido de <http://www.escuelafranciscovarela.cl>
- Department of Philosophy, S. U. (2021). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Obtenido de The Stanford Encyclopedia of Philosophy : <https://plato.stanford.edu/entries/derrida/>
- Diop, A. C. (2012). *Naciones negras y cultura de la natiguedad negroegipcia a los problemas culturales del Africa Negra de Hoy*. Barcelona: Bellaterra.
- Diop, C. A. (1981). *Civilisation ou Barbarie. Anthropologie sans complaisance*. Paris.

- Eddy, M. (2009). A brief history of somatic practices and dance: historical development of the field of somatic education and its. (I. Ltd, Ed.) *Journal of Dance and Somatic Practices*, I(1), 5-27. doi:10.1386/jdsp.1.1.5/1
- Escuela de Rolfing. (19 de mayo de 2023). *www.escueladerolfing.es*. Obtenido de *www.escueladerolfing.es*: <https://www.escueladerolfing.es/dra-ida-p-rolf/>
- Foundation, A. A. (2021). *www.alvinailey.org*. Obtenido de <https://www.alvinailey.org>
- Franklin, A. (21 de mayo de 2017). Thomas Hanna - we are nothing but somatic process. *Thomas Hanna - we are nothing but somatic process*.
- Groddeck, G. (1973). *El libro del Ello*. Madrid: Taurus.
- Guerri, B. G. (2018). *Antistoria degli Italiani. Da Romolo a Grillo*. Milano: La nave di Teseo.
- Hanna, T. (1970). *Bodies in Revolt: A Primer in Somatic Thinking*. .
- Hanna, T. (1976). The Field of Somatics. *Somatics*, 30.
- Hanna, T. (1986). What is Somatics? *Somatics*, 4-8.
- Hanna, T. (1991). A conversation with Thomas Hanna PhD, by Helmut Milz, MD. *Somatics: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences*, VIII(2), 50-56.
- Heidegger, M. (2012). *Ser y Tiempo*. Madrid: Trota .
- Iniesta, F. (1992). *El planeta negro*. Madrid: Los libros de la catarata.
- Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. (2020). *www.idihcs.fahce.unlp.edu.ar*. Obtenido de Universidad Nacional de la Plata: <https://idihcs.fahce.unlp.edu.ar/personas/inchaurregui-carola/>
- Keleman, S. (1985). *Anatomía emocional, La Estructura de la experiencia somática*. Berkeley: Desclée de Brouwer.
- Laban Von, R. (1871). *The mastery of movement*. Macdonal and Evans.
- Lassibille, M. (2016). "“Contemporary African Dance”: a Choreographic Paradox. An Ethnography of Categorization in Niger. *L'Harmattan, coll. Ouverture Philosophique*, 99-113.
- Lassibille, M. (septiembre de 2019). *Paris 8 Dance*. Obtenido de Paris 8 Dance: http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur.php?cc_id=4&ch_id=378

- Lovelock, J., & Margulis, L. (1974). *Atmospheric homeostasis by and for the biosphere- The Gaia hypothesis*. Tellus.
- Margulis, L., Asikainen, C. A., & Krumbien, W. E. (2011). *Chimeras and Consciousness Evolution of the Sensory Self*. Lynn Margulis, Celeste A. Asikainen and Wolfgang E. Krumbien.
- Martinez, M. (1 de agosto de 2003). *Viviendas y centros sociales en el movimiento de Okupación*. (U. d. Barcelona, Ed.) Recuperado el 12 de septiembre de 2022, de Revista Electronica de Ciencias Sociales: [http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146\(109\).htm](http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146(109).htm)
- Mejia, m. (15 de noviembre de 2019). *archivoshistoria.com*. Obtenido de archivoshistoria.com: <https://archivoshistoria.com/mitologia-en-el-judaismo-el-mito-de-lilith-y-el-castigo-a-la-mujer-rebelde/>
- Merleau- Ponty, M. (1993). *Fenomenologia de la percepci3n*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, S.A. Recuperado el 2021
- Nwatchok, A. (2021). <https://amedenwatchok.com/fr/creation-lieu-gong/>. Recuperado el 2022, de <https://amedenwatchok.com/fr/creation-lieu-gong/>: www.amedenwatchok.com
- Nwatchok, A. (21). *Amédé Nwatchok*. Obtenido de <http://amedenwatchok.com/fr/creation-lieu-gong/>
- Peradejordi, J. (1996). *La Cábalá*. Barcelona: Ediciones Obelisco.
- Sachs, C. (1938). *Historie de la Danse*. Paris: Gallimard.
- Serres, M. (1989). *Historias de las ciencias* . Paris: Borda.
- Tiérou, A. (1989). *Dooplé. Loi éternelle de la danse africaine. Paris*. Paris: Maisonneuve & Larose.
- Tomoko, M. (2005). *the Invention of World Rligions: Or, How European Universalism was Preserved in the Language of Pluralism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Tort, P. (1981). *La constellation de Thot*. Paris .
- Varela, F. R. (1992). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*.
- Velez, W. M. (2005). *La Arquitectura en San Andres, Providencia y Santa Catalina*. (U. N. Bogota, Ed.) *Ensayos, historias y teoria del arte en el actual panorama de globalizacion y*

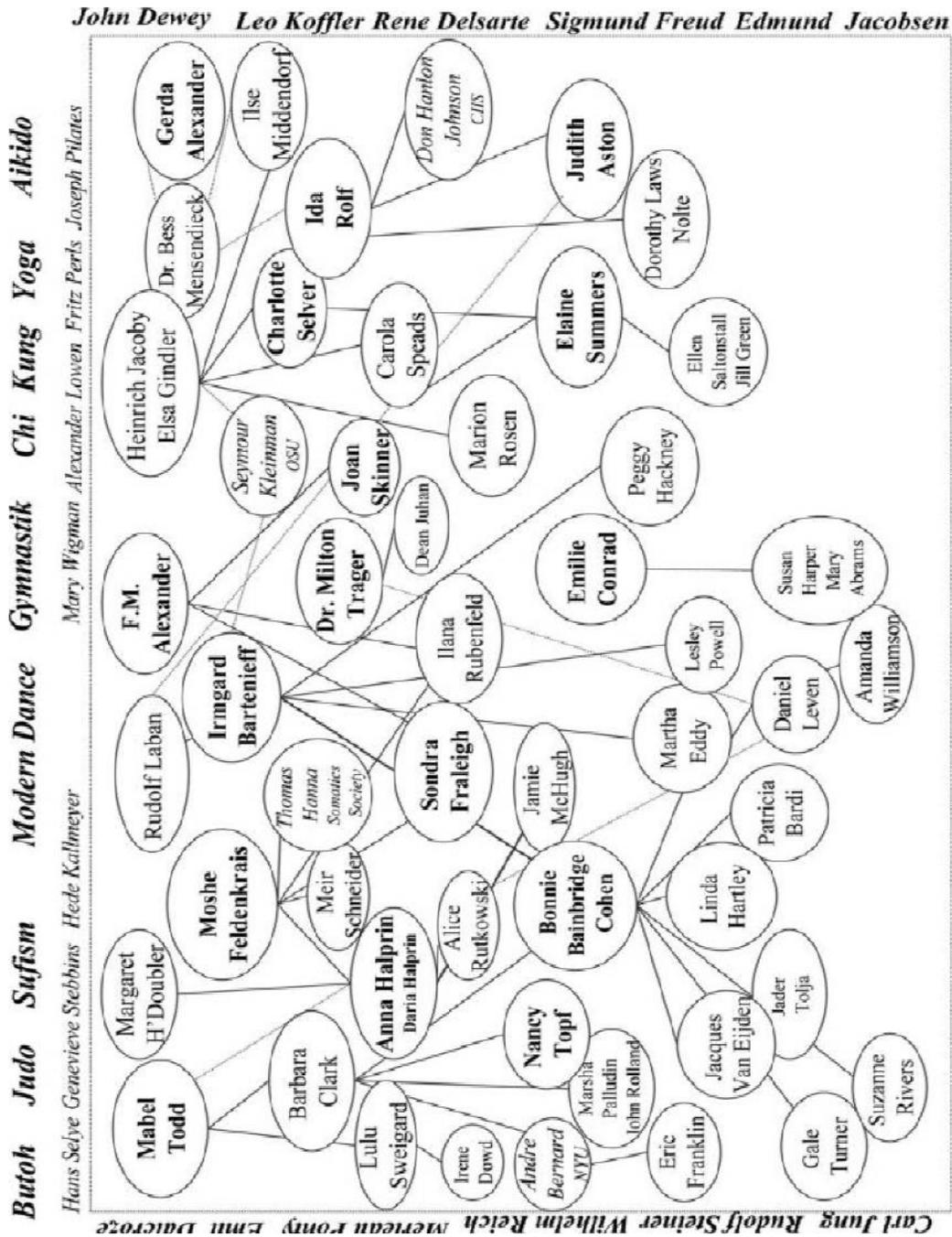
- multiculturalidad*(10), 89-90. Recuperado el 7 de junio de 2021, de http://www.iie.unal.edu.co/revistaensayos/articulos/ensayos_10_2005/velez_10.pdf
- Walberto, B. J. (2012). *diposit.ub.edu*. Obtenido de http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/32167/4/badillo_walberto_4.pdf
- Wolliaston, E. (2012). L'ÉNERGIE SORCIÈRE Entretien avec Elsa Wolliaston, Propos recueillis et mis en forme par Hervé Gauville. *II*, 3-4. Obtenido de <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2012-2-page-3.htm>

Referentes

Se ha mantenido en este texto el uso de las palabras: bailarín, maestro, africano, para referirnos a bailarina/es, maestra/os africana/os. En concordancia con el concepto de Muntú Ntu, la esencia vital del ser humano, que incluye a ambos géneros.

Figura 1

Breve historia de las prácticas somáticas y la danza



One View: Founders of Somatic Movement Trainings and Their Influences (dotted lines and border content)

© M H Eddy 2004/2008

Nota: Una breve historia de las prácticas somáticas y la danza: desarrollo histórico del campo de la educación somática y su relación con la danza: Martha Eddy. (Eddy, 2009)

Figura 2

Publicidad obra Lieu Gong -El Combate del Tiempo-



Nota: Publicidad de la obra representada en el año 2003, en la ciudad de Barcelona, España, dentro del marco del festival Mercateatre 03, 6a Fira de Teatre i Animació de Carrer a la Vereda (Ajuntament de Barcelona, s.f.). Archivo personal

Figura 3
Compañía la Salamandra



Nota: Esta fotografía fue tomada durante una pausa en los ensayos del montaje de la obra Lieu Gong - El Combate del Tiempo- de la compañía La Salamandra, se realizaron en los salones Okupados y Autogestionados (Martínez, 2003) de la Casa Bloc ubicada en Barcelona, España, en el Barrio de Sant Andreu del Palomar, Distrito de Sant Andreu; en el año 2002. Imagen archivo personal

Apéndice A

Hoja de Vida

La tesista es Máster en Trabajo Corporal Integrativo, TCI, Asociación para la Expresión y la Comunicación, AEC, Barcelona, España, 2006. Diplomado Medicina Celular, Instituto Doctor Matthias Rath, Barcelona, España, 2009. Seminario Danza Primitiva y Memoria del Cuerpo que Danza, Víctor Fuenmayor, Escuela de Psicomotricidad Carmen Aymeric, Barcelona, España, 2009. Especialista en Micronutrición y Dietoterapia, Instituto de Nutrición Celular Activa, INCA, San Sebastián, Universidad de Almería, Almería, España, 2015. Entrenadora nutricional en el marco del Proyecto Gaia Ways, Cali, Colombia, 2015-2023.

Participa en el grupo de danzas de las islas de San Andrés y Old Providence, Casa de la Cultura, Islas de San Andrés y Old Providence 1983; Estudiante de danza contemporánea y Jazz con María Sanford, quien personalmente fue su Maestra, Cali, Colombia, 1985. En el Pacífico colombiano, recibe de la tradición amerindia conocimientos en danzas étnicas y tribales de los Siapidaara, Fundación Biootrópicos, 1989-1991. Estudia Funky, Jazz y Hip Hop en Magnet High School, South Carolina, USA, 1992. Estudia también Escenografía e Historia del Arte en la Academia de Bellas Artes de Florencia, Italia, 1995. Participa en talleres de danza tradicional africana, dirigidos por el bailarín Nahi Alain-Franck de la compañía de danza Giguywassa, Florencia, Italia, 1996. Estudia técnicas escenográficas, Maquinaria Teatral, Teatro Studio di Scandicci, Fondo Comunidad Europea, Florencia, Italia 1997. Es Performer en la Obra Estudio Laboratorio Corpo Sterminato de Giancarlo Cauteruccio, Florencia, Italia, 1997. Participa con su trabajo en danza en obras del Teatro Popular de Arte de Florencia, dirigido por Gianfranco Pedulla, Florencia, Italia, 1999-2002. Asiste a Workshops, seminarios y talleres de danza de expresión africana, dirigidos por Elsa Wolliaaston, Florencia, Italia 1999-2002. Estudia Jazz en la escuela de Ballet Eulalia Blasi, Barcelona, España 2002. Actúa como Performer en el Festival Sónar 2004, para el Evrugo Mental State del Pintor Evru, Barcelona, España, 2004. En el 2004 conduce el Taller de Danzas del Caribe en el Fórum 2004 de Barcelona, España. Es cofundadora de la compañía de danza africana la Salamandra, dirigida por Amede Nwatchok, Barcelona 2002-2008.

Estudia danza africana con el Maestro Cire Beye de Ecole des Sable de Senegal, Barcelona, España, 2009. Asiste a seminarios dirigidos por el músico Guem, Escuela de Psicomotricidad Carmen Aymerich, Barcelona, España, 2009. Es bailarina y performer de la compañía Nalle Club, conformada por bailarinas del Ballet Nacional de la Costa de Marfil, residentes en Barcelona, España 2008-2013. Es tallerista y facilitadora de danzas de expresión africana y afrocolombianas, Red de Centros Cívicos y Culturales, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, España, 2003-2012. Participa en Georges Momboye, Clase Maestra, en la 2° Bienal de Danza Cali, Colombia, 2014. Es profesora de danza y expresión corporal en el colegio Ideas, Cali, Colombia, 2016-2018. Participa en Clase Maestra con Israel Galvan, 4° Bienal Danza Cali, Colombia, 2019. Es profesora de artes y danza del Colegio Bilingüe Vernot School, Cali, Colombia, 2020. Facilitadora de danza africana en Casa de Encuentro Sanadores Cali, Colombia, 2020. Participa en Workshop con Germaine Acogny, 5° Bienal Danza Cali, Colombia 2021. Participa en Workshop 100% Sabar, Ecole des Sable, Toubab Dialaw, Senegal, 2022.

Apéndice B

Auto etnografía: El Llamado de Djembe

Quiso la suerte y el
destino que, alegre y
despreocupada, llevarás en alto
por las lejanas tierras de la Italia
Perpetua, en la memoria de tus
recuerdos de infancia, la bandera
flameante de una corte de locos
latinoamericanos.

Arnulfo Valencia

Ulaque, ulaque, pitizonque y claqué.

La memoria de los recuerdos de su vida invade con música los sentidos. Las manos de su padre tocando un cununo y cantando a capella. Manifestación arrolladora y envolvente fuerza expresiva contenida en su cuerpo, en su palabra, en su corazón. Un gran platón de hojalata y oxidado puesto boca abajo, marca el tiempo con una gruesa cuerda atravesada dentro de un agujero hecho en el centro, retumban los bajos de un Calipso haciendo ecos a Gaia. En un atardecer brillante y eterno, desde la ventana, en el horizonte, una serpenteante danza nupcial de peces voladores ilumina el inmenso lienzo del océano. El sonido de las olas golpea sobre los viejos pilotes de la casa, recordando el tiempo y el ritmo de la naturaleza. De pie, descalza en la playa del vecindario, mirando de frente hacia el mar, justo al lado izquierdo de la casa que habita. De domingo, coros de feligreses, bautistas protestantes, mujeres y hombres llegan a la playa con sus cantos para celebrar bautismos, llegan solemnemente para sumergirse vestidos con elegancia neo-victoriana dentro del mar, cumplen un ritual protestante que simboliza la muerte, la sepultura y la resurrección de Cristo.

El destino, la suerte, el azar. La vida se impone sobre todos los seres vivos, ubicando la experiencia de vida en el lugar que la vida misma escoge para ser vivida. Vive en la antigua casa

de Arthur May, en San Luis, cerca de Bahía Sonora, Sound Bay, en la Isla de San Andrés (Velez, 2005). En las noches de mar calmo y baja marea, bajo la ventana de su habitación, sus sueños la mecen dulcemente con el sonido de las olas acariciando la arena de la playa. Así entre sueño y vigilia aprende a sentir y reconocer la calma que habita en ella. Ahora busca en la memoria los ecos del recuerdo del ritmo de la Soca, llega el sonido de destemplados dientes de la mandíbula de burro disecada, sonidos arcaicos reflejo de ritmos de otro tiempo. Los ritmos y la danza del Caribe Colombiano son el puente de relación con la sociedad en la cual transcurren sus años de infancia. Allí nace su interés por la música, que marca un camino de la mano de la danza y el teatro, especialmente con la danza africana.

Pululando el destino, la suerte y el azar. Un soplo del aire de la historia del renacimiento florentino conduce y empuja su cuerpo instintivo hacia la búsqueda de la danza africana del continente negro en tierras de los antiguos Etruscos. Camina por las calles medievales de la antigua ciudad etrusca, los surcos de las grandes losas en el suelo cubren lo que alguna vez fue un lago. El mile, el cento, el duecento, el quattrociento, el cinquecento, el vino, los olivos, el queso, los girasoles y el pan. La historia incrustada en los muros, azulejos que guardan antiguos secretos de tierras lejanas, caravanas cargadas con oro que atraviesan camellos provenientes de Ghana. Y el sonido de inmensas campanas que resucitan cada día y desde hace muchísimo tiempo, le recuerdan un Orden, el olvido y el silencio.

Se es lo que se desea ser si se tiene el coraje suficiente para aceptar la propia humanidad que la vida te dona. La libertad del cuerpo vibrante de energía fortalece el coraje de existir. Los talleres de danza tradicional con Nahi Alain-Franck, coreógrafo y primer bailarín del Ballet Nacional de la Costa de Marfil. Seminarios con Elsa Wolliaston le enseñan que cada paso, es un regalo del cielo, acción del Muntú, esencia vital contenida en el aliento del cuerpo humano. A la vez y al mismo tiempo se es el peso y vacío del equilibrio universal. La pausa y la acción. La palabra y el silencio. El Ptah, fuerza cósmica, la llave del poder ordenador creativo presente en todos los seres vivos e inertes, se expresa en un soplo del aire de la tierra que la conduce a Barcelona, donde vivieron Cátaros y Almogávares. Disfruta profundamente sentir su ánimo con la percusión que retumba al unísono con los latidos de su corazón mientras danza. Se conoce y reconoce a través del calor de su propio cuerpo con los ritmos de tierras africanas. El destino, la

suerte y el azar pululando por las calles de la antigua ciudad Cátara al ritmo de la percusión, le llevan a encontrar la danza africana en Amédé Nwatchok y su compañía La Salamandra y la creación dancística *Lieu Gong- El Combate del Tiempo-*. El coreógrafo de Douala, Camerún, comparte con sus aprendices de danza, cosmovisiones de la cultura Bantú. El Maestro Nwatchok entiende la danza como un espíritu que habita el cuerpo. Describe acciones: el cuerpo piensa y la mente siente desde el ánimo sensible, único y expresivo de cada ser humano. Dice que sostener con voluntad, confianza, responsabilidad y respeto la propia e irrepetible naturaleza instintiva e irracional que habita en el ánimo del cuerpo nos hace humanos.

Aprendiz en ese nuevo universo de símbolos, sentidos, direcciones. Medidas y unidades de tiempo marcadas por el aliento y la intención de ser. La forma de un movimiento, el gesto, una palabra, la energía, la atención en las acciones del cuerpo mente, los recuerdos; la experiencia vivida desde la íntima y trascendente voluntad de decidir sobre los referentes que definen su realidad, la Gestalt y los ecos de la educación somática resonando en Barcelona.