

La Danza en la Contemporaneidad: De lo Técnico a lo Dramatúrgica

Daniel Andrés Romero Dávila¹

“En Colombia la Danza es vida, y la vida se Danza”

Resumen

Esta ponencia surge como disertación desde la experiencia que el autor ha vivenciado en la danza, en procesos empíricos de grupos y compañías de danza Folclórica de Proyección y Danza Teatro, así como Academias de Ballet y significativamente en el proceso de profesionalización como maestro en Arte Danzario en el énfasis de Interpretación en Danza Clásica, que lleva cursando desde el año 2014 en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de la Ciudad de Bogotá, Colombia. Desde este lugar sus aproximaciones le motivan a generar diálogos con los saberes academizados teóricos, como prácticos que su cuerpo decodifica, apropia y re significa al interiorizarlos. A lo largo de su inmersión en el arte, los planteamientos que serán expuestos en el presente trabajo nacen de sus inquietudes direccionadas a las funciones sociales que la danza ha cumplido en la historia de la humanidad, así como la construcción de un imaginario de cuerpo por medio de un estudio-entrenamiento permanente, posteriormente decantado en técnicas y particularmente desde el Ballet y el Moderno; finalmente su más reciente interrogante frente a la relación que la danza tiene con el Teatro, en la construcción del Gesto y la Dramaturgia.

¹ Universidad Distrital Francisco José de Caldas dromerodavila@gmail.com

Es importante señalar que su incursión a la danza y profesionalización se dan en un tránsito de adolescencia a adultez, ubicando un lugar en el proceso de aprendizaje en el que predominan cuestionamientos frente a la deconstrucción, la meta cognición, paralelamente a la formación técnica y estética que se percibe desde el arte, y la Danza, pautas que no serán referenciadas en la finalidad del trabajo, pero que se encuentran en el subtexto de los postulados presentados.

Introducción

Desde un contexto Latinoamericano colombiano, y como estudiante de universidad pública en un programa de arte y particularmente en el ámbito de la Danza, surge el deseo de teorizar experiencias dancísticas, desde plasmar inquietudes, hipótesis y críticas que permitan dialogar con las diversas aproximaciones que en la historia se han decantado, técnicas, legados o métodos ejecutados y reseñados, así como experiencias pedagógicas de la enseñanza, atravesadas por lo perceptivo en el marco del aprendizaje de la unidad cuerpo-energía-espíritu. Estas inquietudes se puede afirmar, proceden y se ensamblan desde la relación de los individuos con sí mismos, con los otros y sus contextos, creando y comunicando vivencias desde diversos gestos, una dramaturgia.

En un primer momento reconocer que culturalmente en Colombia cada individuo en el tránsito de sus vivencias, siendo o no cercano al arte, experimenta en su cotidianidad un vínculo con lo artístico desde lo tradicional, la danza por la música es parte y esencia de las vidas de las personas, se respira, se observa, se oye, se siente, se dialoga, se palpa y se celebra la cultura por la música que se danza y canta, estando directamente ligada a las manifestaciones festivas de cada región, los rituales de paso, y otros escenarios de encuentro en lo familiar, lo educativo y lo profesional; su riqueza en matices hacen de la danza en este país un elemento común que se expresa en el cuerpo y vive a través de las memorias vivas de cada individuo y cada generación.

Danza en Historia

Es a partir de este caso de mi Patria, un fenómeno de la cultura que no es una realidad lejana a otros países americanos y de raíces culturales cercanas, habiendo logrado adaptarse, mezclarse, permanecer y finalmente trascender, que emerge la necesidad de indagar las perspectivas que dieron a la danza el estatus de expresiones genuinas de la raza humana, por medio del desarrollo

en colectivo, enmarcadas dentro de la cosmogonía de cada grupo, cultura y país. Es importante considerar que dentro de un mismo territorio, pueden confluír y dialogar diversos tipos de culturas, y dentro de una misma cultura co-existir numerosas presentaciones de una realidad o interpretaciones de la misma, así como una cultura puede abarcar muchas culturas o subculturas, y como se planteará, el gesto como cultura de la humanidad.

De este modo se reconoce que la danza como esencia de la humanidad, ha dado cuenta de ser elemento constitutivo en la formación de paradigmas que soportan la construcción de una cosmogonía en cada cultura, su acción al ser factor relacional natural del hombre con su especie, con el medioambiente a través de los ciclos de producción agrícola, de pago y agradecimiento; medio de transmisión de mitos y narrativas, así como de recurso estimulante de momentos de catarsis colectiva en espacios de lo ritual, concibe la danza en sus inicios como es una memoria viva, desempeñando el papel de cohesionador y reproductor de legados en las tradiciones.²

Desde esta premisa, se evidencia la importancia de socializar las perspectivas que se transmiten desde la práctica dancística empírica y académica, frente a cuál ha sido la función social que la danza originalmente cumple y como este papel se ha ido transformando por medio del desarrollo mundial, sus usos y manejos desde las culturas. Ser factor fundacional le permitió mantener un significado propio dentro de un proceso de consolidación y evolución de identidades en las culturas, y así prolongarse dentro de un colectivo en la historia; estas manifestaciones en la base no se nutren fuera de los contextos que les originaron, permitiendo apropiarse y resignificar lenguajes culturales – estéticos. Al tiempo que construían una cosmogonía desde la danza, sus propias presentaciones legitimaban y reproducían sus imaginarios culturales, considerando esto un fenómeno de doble función social.

Teniendo en cuenta su papel en sociedad de medio relacionar de los seres humanos, es relevante cuestionarse porque en sus primeros momentos no fue visto como un saber que debiese o pudiese sintetizarse en un formato aprehensible ni

² Con cosmogonía se hace alusión a los imaginarios colectivos legítimos frente a referentes y pilares que interpretan el origen, la organización espacial, el esquema jerárquico, económico, los roles sociales, las prácticas de esparcimiento y escenarios rituales religiosos que cada grupo o subgrupo constituye como fundamento de su procedencia y finalidad como individuos en el universo, es decir su justificación del aquí, el cómo y el ahora.

enseñable con un escenario definido para esta transmisión, que en una crítica personal le limitó una sistematización de su quehacer en sociedad, distanciándolo de comprender y elevar su valor estético-artístico.

Esto implica afirmar que no es menos determinante y valioso en sus contextos previo a estar dentro del dispositivo académico, señalando que con el paso del tiempo se perfila dentro del conocimiento, y se vislumbra como la danza trasciende espacios de lo ritual y cotidiano, adquiriendo un sentido estético tras lo espectacular, movilizadas al dispositivo escénico, determinando una ruptura social desde la elitización-estilización, así como proporcionarles categorías frente sus públicos, una dinámica de exclusión/inclusión en su acceso, perspectiva fuertemente arraigada en la evolución del arte en la humanidad.

Son las estructuras jerárquicas piramidales de los imperios-naciones en formación, y la legitimación de los procesos de intervención territorial por medio de la guerra, los que disgregan, invalidan y subordinan desde la violencia las prácticas y manifestaciones culturales de diversos territorios, tras imponer visiones culturales desde de lo político, económico, religioso, traducidas en invasiones, colonialismo, cruzadas entre otras, fuertemente representados por regiones de Europa y Asia; ejemplo de esto es la sujeción del continente Africano, y el Americano, llegando a disociar y erradicar numerosos elementos constituyentes de sus identidades, un fenómeno antropológico preponderante en la definición de lo que se comprende por arte y la cultura.

Esto aunque tendiente a ser un recuento tangencial de la disputa del hombre por el poder, permite introducir el tránsito que la danza vivencia posteriormente en sus propios territorios al sufrir diversos tipos de agresión tras homogenizar las visiones desde los Colonizadores. El exterminio cultural llegó a imponer desde el temor sus creencias a los sobrevivientes, reduciendo sus representación a las aceptables formas de diálogo performático que las sus instituciones religiosas profesaban. Eliminando cualquier posibilidad de incursión y reconocimiento de sus expresiones como saberes estéticos y academizables, que en la profundidad concebían interpretaciones amplias y diversas del universo.

Posteriormente es el proceso de academización el que abstrae de sus contextos y re significa su constitución tras considerarle un bien de alto valor para las clases dominantes, como se verá en la institucionalización y academización de la Danza en Francia por el Rey Sol Louis XIV, pudiendo observar que de entrada le incluye dentro de un sistema hegemónico de validación

universal sobre que es artístico, y particularmente qué es y no danza. Esto como consecuencia de las desigualdades del modelo de contenidos ideológicos que marginalizan directamente a las expresiones culturales fuera de quien ostenta el poder, y la elite, excluyendo las tradiciones aborígenes, privándolas de hacer parte de estos procesos de academización de sus memorias, lenguajes sígnicos y gestuales de la historia que cuentan desde la danza. Cabe añadir que esto no ha impedido que su importancia en las estructuras de culturas emergentes tradicionales y gracias a la migración de esclavos por el mundo en el descubrimiento de América, se logre mantener y resignificar desde esta hibridación de perspectivas culturales dentro de los colectivos invisibles, reconociendo en la actualidad como las danzas afrikáans, rituales y tradicionales tienen un papel importante en la construcción de discursos dancísticos, dentro de lo contemporáneo y como género individual, así como la construcción espectacular y consolidación técnica desde géneros como la Danza Moderna.

Lo Técnico desde la Danza Clásica en el Autor

Es a partir de este breve recetario, de cómo se comprende la danza en su origen fuera de la academia y lo escénico, que se pretende abordar la contraparte desde el decantamiento en una técnica como el Ballet Clásico por medio de la creación de la Academia Real de la Danza, y la Música por el Rey Sol, Louis XIV.³ Abstraer, estilizar y elitizar las expresiones dancísticas de su Nación, de la villa, dotándolas de valor desde calificativos de lo sublime, y proyectándolas bajo preceptos de lo perfecto, lo bello, lo armónico, al tiempo que le proporciona un valor disciplinario riguroso en la atención, cuidado, estudio y mantenimiento del cuerpo, es lo que se considera la institucionalización y formalización dentro de una labor profesional que persigue ideales estéticos, resignificando su función social.

La técnica, vinculó y amplió el espectro de disciplinas que dinamizaron la producción de conocimiento de la danza, partiendo de lo biológico anatómico, llegando a lo arquitectónico espacial reflejándolo en la relación del intérprete con su disposición el espacio escénico, así como la comprensión del propio biotipo nutrió los hallazgos intencionales ligados a lo teatral, desde

³ Con esta afirmación no se busca desconocer que la danza hizo parte de construcciones escénicas, desde en el surgimiento del teatro griego con la Tragedia, y la Comedia ya se integraba en los corifeos preguntas y respuestas que no desvinculaban el movimiento dentro de la representación.

esta construcción dramática respaldada por un control consciente y elevado que puede considerarse un entrenamiento físico especializado e introspectivo.

Es interesante el distanciamiento que la danza clásica relata al desconocer su procedencia, que permite considerar una relación dicotómica que Louis XIV figura al resguardar desde la técnica su historia de manera esquemática, los elementos de su cultura dentro de una noción del cuerpo como totalidad de una memoria viva que habita su reino, directamente conectada con la idea de territorio; una estrategia bajo un sentido de prolongación identitaria y política en cada manifestación. Acción que indirectamente reivindica lo popular, traducido de forma estética y armónica por medio del dispositivo académico. Esta conclusión no podría haberse materializado sin una observación detallada y reflexiva de la herramienta tan completa que es el cuerpo en contexto, y su movilidad a un espacio no convencional como lo es el escenario, profundizando el brecha que la descoloque de su origen, y la limite al aspecto ilustrativo y de entretenimiento.

Es interesante señalar desde la experiencia del autor, que este elemento distanciador - homogenizador de la perspectiva de la danza, fue un obstáculo detonante de conflictos emocionales y contradicciones en el proceso de aprendizaje del ballet como práctica. Sin embargo detallar la particularidad en la aprehensión de un discurso desde un contexto como el Latinoamericano en la contemporaneidad, es lo que permite clarificar que es relativo sentirse colonizado, puesto que en un primer momento es la plasticidad heterogénea del bailarín, y el espectro de capacidades que el cuerpo dispone, los que por encima de ser un discurso estandarizador ajeno, su riqueza y éxito se encuentra en la explotación individual genuina del ejecutante, el lugar de enunciación desde el que se recrea en la entrega de su espíritu a la escena y al público.

Considerar que llega a percibirse la Danza Clásica aun en la contemporaneidad como un referente del buen y único arte en la danza, enmarcado en la ruptura que por generaciones se han mantenido justificadas en la negación de danzas populares, y viceversa por opresoras es una contradicción. Esta perspectiva es una doble negación que limita la comprensión del universo de la danza y el movimiento como parte de una cultura universal. Si bien es determinante reconocer la relevancia y masiva presencia que tiene el ballet en el mundo, es igualmente elemental comprender la importancia semiótica que contiene al haber estandarizado la danza desde un lenguaje referenciador del

cuerpo desde posturas y movimientos, al tiempo de una la búsqueda interpretativa de las intenciones traducidas en gestos, que construyen en el ballet una ruta de lo técnico, a lo dramático.

Y fue esta visión la que le concedió aceptar el valor histórico que cumple el Ballet Clásico en la formalización de la danza como disciplina en el arte, desde un discurso y códigos que estructuran una técnica universalmente aceptada, de la que otras expresiones se han ayudado, así como que ha sido esta herramienta la que ha consolidado metodológica y pedagógicamente los espacios de enseñanza desde posiciones pasando por diálogos en pareja, hasta estructuras coreográficas. Esta tecnificación concedió lugar y tiempo a las reflexiones sobre lo postural, la autoimagen, y el mensaje que trasmite el cuerpo, fomentando innegablemente una aproximación a la dramaturgia que se vive en el teatro, con la salvedad de ser resultado de una construcción introspectiva progresiva y exigente desde el trabajo de acondicionamiento, conocimiento y control del cuerpo como un todo que comunica, y no desde los imaginarios representativos externos de los que el teatro se construye.

En un segundo momento el autor germina un gusto profundo por lo propioceptivo y sensitivo que se experimenta al practicar danza clásica, desde la música que es importante recalcar como Louis XIV al crear la Academia Real de Danza, lo hace al mismo tiempo con la Música, considerándolas una unidad indisoluble. Sin embargo es en este punto siendo parte de esta reflexión permanente del cuerpo, que se profundizan los parámetros fisiológicos que históricamente la danza clásica ha reseñado y reproducido, frente los pies, el peso, la musculatura, la altura, entre otras cosas empiezan a cumplir un papel discriminatorio, llevando a reconocer que son más las superficiales apreciaciones sobre el ballet y sus falsos ideales, las que terminan determinando que hay cuerpos para el ballet y cuerpos para otras danzas. Realmente ¿puede darse por cierto que un postulado en la creación de la técnica clásica determina que biotipos corporales puede o no practicarla?

Es posible, sin embargo cabe esta perspectiva dentro de la contemporaneidad? Cuando en la actualidad no existen pueblos originarios puros? Cuando el arte en las sociedades actuales rompe las brechas de acceso y se diversifica al nutrirse de los diversos discursos corporales que habitan en cada individuo desde sus contextos. Así la interrogante se tradujo del cuerpo colectivo y sus postulados, a la investigación interna y construcción de lo que

por “Ballet y Clásico” se asimila, sin negar desear más de sus principios del movimiento, y no de lo comprendido por estéticamente correcto en sociedad.

Finalmente en las perspectivas del arte en la contemporaneidad y la trayectoria de la danza clásica, dentro de la marcada división de los contextos de la danza en la historia: ¿Existe realmente una división entre las artes populares, y las artes en contexto academizado? Considero que si la hay, la primera con el hecho de su ejecución en un su contexto particular, de los rituales de iniciación, de sus dispositivos estéticos y de los lenguajes utilizados para tal fin, sin embargo al mismo tiempo es esta relación inquebrantable la que se traslada con la práctica que le permite recrear, sistematizar y ampliar el contenido, objetivar e indudablemente expandir su lógica de espectadores e inmortalizar una vivencia desde el dispositivo teórico. Sin embargo, esta división si se enfatiza al evaluar el tipo de espectadores y las afectaciones que se permiten, desde los diálogos que se generan al desplazarse, hasta lo que posteriormente se reproduce desde estos públicos permite considerar que esta división aunque estructura de manera diferente las presentaciones, no logra llegar a modificar en esencia las intenciones de lo que se dramatiza, concluyendo que el legado no se vicia más allá de la pretensión espectacular del dispositivo escénico.

Atravesando estos niveles de interpretación de la danza Clásica se siente la necesidad de decantar teóricamente esas sensaciones y vivencias internas que se experimentan al ejecutarse, así como los procesos metcognitivos que se gestan paralelamente y de manera semiconsciente a la práctica permanente, cuando el cuerpo material y emocional del danzante, reconoce desde una deconstrucción, la posibilidad de identificarse y apropiar su autoimagen a partir de lo perceptivo; acción que genera una diversas ideas desde y sobre qué es el cuerpo y su versatilidad. Esta acción dinamiza la labor re interpretativa permanente de lo individuos, favor de una solidificación identitaria fundada en la relación íntima con el propio movimiento, la energía y su espiritualidad. Es desde esta relación que se evidencian hallazgos desde la emoción, la intención y la acción, materializados en el gesto como formas de poder, que nutre y complejizan con nuevos símbolos y signos en la historia del gesto universal, desde el individuo.

Para concluir esta parte dedicada a lo técnico desde la danza clásica, un sentir es que no se trata de como el ballet estiliza, academiza, limita y

reflexiona el movimiento en la danza, sino como olvida el fundamento de su origen implícito en la intención y desarrollo de su práctica, y desconoce la supervivencia de estas memorias desde el movimiento como legado de un gesto vivo transmitido generacionalmente por la memoria de los cuerpos y el gesto de la cultura en la humanidad.

Del mismo modo añadir que si bien se ha llegado a sugerir que la danza clásica provee de habilidades corporales desprovistas de intenciones, limitándose a la forma, es imposible desconocer sus principios técnicos de ejecución, que prepara del cuerpo como un todo que expresa por un gesto el sentir desde la punta de los pies, hasta el rostro.

La plasticidad, el entrenamiento del intérprete

El arte plástico es el mismo arte corporal, es desde el análisis profundo de la materia que se moldea, se experimenta, se desplaza fuera de su atmósfera de confort, reconociendo lenguajes y capacidades que fomentan un diálogo íntimo con la esencia que compone a cada individuo, así como la simultánea y permanente externalización de lo emotivo que habita en lo profundo del individuo se libera por sus vivencias.

Y es desde la plasticidad, la apreciación y relación de ser-materia con la materia que se puede también pensar en el vacío como elemento que permite la primera forma de construcción del drama, una tensión natural desde la escena; es una substancia del discurso y el lugar de enunciación que también injiere en el desarrollo de una acción, re significa y es re significado a partir del uso con el que armoniza desde el movimiento. Y es este trabajo del cuerpo permanente y amplia perspectiva del entrenamiento con todas las capacidades potenciables, que se vislumbra que es la plasticidad el elemento preponderante en la proximidad de la danza con el teatro, una división que no se comprende, al reconocer que un actor requiere de la danza para crear desde su individualidad, y el bailarín requiere de la intención de la acción para potenciar su interpretación, siempre atravesados y traducidos por el mensaje que comunica el gesto.

Entonces, ¿cómo es representada la plasticidad en la danza? ¿Hasta qué punto el danzante busca y logra construir un carácter de su identidad individual desde lo técnico? En un primer momento la plasticidad en la danza se entiende de manera progresiva, siendo parte y finalidad de un proceso propioceptivo, así

como interpretativo. Este proceso como se mencionó desde lo técnico, logra impregnarse de singularidades e identidad en los discursos corporales reseñados por los saberes aprehendidos, y observables desde el matiz particular que el gesto transmite en cada mensaje. Si bien puede considerarse una búsqueda simultánea a la consciencia plástica, queda la inquietud sobre en qué momento lo plástico se ve integrado desde un concepto personal del escénico.

Finalmente añadir que este proceso individual no es posible fuera de diálogos grupales, la construcción y afianzamiento de códigos interpretativos producto del trabajo, estudio, reflexión y exploración del cuerpo, bajo métodos, guías, técnicas, que al igual que en la danza, como en teatro, se alimentan de numerosas propuestas que explorar la esencia de cada individuo y su propuesta artística corporal, creativa, colectiva y dramática en lo escénico. La plasticidad es resultado al igual que en los inicios de la danza, de relaciones recíprocas con los contextos y prácticas que constituyen al sujeto, con la diferencia de ser en la contemporaneidad resultado de ese entretrejimiento de diversas propuestas culturales sobre lo escenificable y lo estético en el arte. Como se menciona en la parte de lo dramático, es dentro de esa búsqueda colectiva, histórica, material, emocional, virtuosa de la representación-interpretación, que se encuentra y potencian los dramas internos individuales que cada sujeto experimenta y construye desde su narrativa y memoria viva.

El Gesto y la Dramaturgia

El gesto como producto de la acción cargada de intención y emoción como medio trasmisor de experiencias y circunstancias que se experimentan en cotidianidad y se movilizan al dispositivo escénico fuertemente explorado por lo teatral. Un gran aporte de dramaturgistas como Patricia Cardona es el valor teatral desde el gesto que naturalmente los seres cargan, desde las acciones performáticas que los animales forjan en sus dinámicas de apareamiento, hasta en sus disputas. El gesto así mismo como una visión completa construida y transmitida en todo el cuerpo del emisor, este se forma y alimenta de sus memorias previas vivas que se redefinen permanentemente desde su reflexión y dinamismo con el que se redefine una cultura, un lenguaje y un discurso.

Es el Gesto resultado de un verbo en movimiento traducido finalmente como acción, en el conjunto de factores que lo conforman dentro del arte escénico es relevante analizarlo desde el aspecto semiótico más allá del signo,

símbolo y sentido del cual está investido, profundizar en la contraparte que conforma el fenómeno interpretante de quien recibe el mensaje. El mensaje que es enviado sufre una decodificación del receptor, a través de insumos interpretativos dentro del mismo sistema de lenguajes que le permite crear un vínculo de recepción. Así mismo es fundamental añadir que son estas convenciones culturales aprehendidas las que permiten que el diálogo entre el emisor y el receptor se construye, dentro de un contexto de signos comunes, sin embargo dentro de esa construcción plástica anteriormente mencionada, es la carga intencional que contiene el gesto y su proyección, los canales que posibilitan la comunicación como gesto vivo y movimientos expresión.

Dentro de este, es llamativo como se plantea que la danza juega un papel representativo de la acción, con intención que no se remonta a la acción, la sugiere. Pero, ¿cómo logra el espectador decodificar una acción no viva? Puede considerarse que la danza llega a generar un discurso desde el subtexto de la trama, dentro del conflicto que se escenifica y transmitir una idea sin la acción concreta. Es posible creer que en lo representativo la danza se hace a los elementos internos del intérprete para comunicar desde sus propias experiencias lo que su carácter dramatiza? Es esta la perspectiva dramática en danza?, Es importante afirmar que la perspectiva de drama más cercana desde la danza es la que se experimenta cotidianamente en las propias vivencias desde la consolidación de una inteligencia corporal que se escucha, se reconoce y se conserva viva en la piel.

Si bien se habla que existe una perspectiva de la danza muy próxima al teatro definida como danza teatro, es necesario clarificar que no existe un método de aproximación a una hibridación de estas dos caras de una misma moneda. Cuando se habla de danza teatro se sugiere la acción estilizada, representada o actuada, y no la decodificación de los elementos comunes que componen lo escénico, lo representativo y lo estilizado. En una experiencia de dirección teatral del autor replicando una obra de Antón Chejov, bajo el método de Stanislavski, se involucró de entrada la premisa sobre las cualidades de movimiento, la densidad en la búsqueda y expresión de la intención y la línea del pensamiento tras la fluidez, y la interrogante de como en la construcción dramática se vinculaba desde los entrenamientos y exploraciones en danza un tono en su visión teatral.

Esto permitió lograr afectar el imaginario teatral de un género tan pausado como es la pieza, y permitió pensar la posibilidad de llegar a plantear

diálogos más horizontales entre lo teatral y lo danzado desde sus propias búsquedas con el elemento determinante del teatro y la dramaturgia: el guión; y es este punto el que se requiere profundizar en la danza como dispositivo de creación, interpretación, así como preguntarse si es definitivamente indispensable que los lenguajes, símbolos, y discursos en la danza sean sistemáticos, academizados, estilizados para su permanencia en el tiempo dentro de una cultura, al tiempo que se reseñen los aciertos dramáticos que se logran en la producción de diversos géneros enmarcados en la contemporaneidad, donde la fragmentación de la danza, lo que termina provocando es el exterminio de las múltiples posibilidades que componen el lenguaje del gesto que compone esa cultura de la humanidad.

De tal modo queda ampliar las búsquedas en el arte escénico tras hallar un común denominador que permita vislumbrar fundamentos del movimiento como manifestaciones fundadas en impulsos-emotivos, intenciones-rationales, decantados en la acción y matizados por ese gesto que contiene elementos particulares de cada individuo, así como integrar los contenidos de análisis y adaptación de obras que dan origen al drama, el mito y la escenificación de los discursos teatrales a la danza, y viceversa.

La democratización del saber en artes, es la posibilidad de desestructurar paradigmas que y diversificar las perspectivas de las realidades sobre qué funciones políticas sociales y artísticas tiene el arte escénico en la contemporaneidad. Esta democratización demanda un compromiso de las instituciones estatales que fomente el apoyo al acceso y calidad en los escenarios que promueven la cultura, sabiendo que no es un concepto disociado del arte.

Finalmente se plantea que los institutos, universidades, centros de formación arte, pueden de construir los imaginarios colectivos de transmisión de saberes en artes escénicas, y no reproducir la segmentación tras la formulación de un lenguaje de la danza acorde a la multiplicidad de saberes en lo representativo, sin perder el reconocimiento de los principios de productos técnicos que permitan la evolución significativa de los aprendices; integrar apuestas teóricas desde el cuerpo y el trabajo de la emoción, la acción y la intención que se materializa en el gesto-corpus, el análisis del teatro y la construcción dramática, la plástica, la música y muchas otras prácticas artística no concretadas en artes y oficios.