



# LOS NIÑOS DE COLOMBIA BAILAN

Juego, creación y poética del movimiento infantil

LOS DANZANTES INDUSTRIA CREATIVA Y CULTURAL



Culturas







# QUE LOS NIÑOS BAILEN COMO NIÑOS

Y no imitando a los adultos

---

CÉSAR MONROY

## ¿Por qué a los niños les robaron el placer de jugar a bailar?

Fue la pregunta que a finales de los años 90s motivo al maestro Casar Monroy con su organización Los Danzantes Industria Creativa y Cultural a crear el festival Los Niños de Colombia Bailan en Pareja (2001), evento itinerante por distintas regiones de Colombia y otros países de América Latina.

En su constante búsqueda de bailes menos rígidos, livianos, en donde lo principal fuera divertirse y divertir a la concurrencia, es decir “bailar-jugando”, llevo al maestro Monroy a peregrinar por la región campesina del nororiente andino colombiano, con la fortuna de encontrarse con las “mojigangas” o cómicos de la legua, teatreros-bailantes que representaban sainetes y juguetes coreográficos involucrando al público a participar en la broma y el bullicio, para contar historias sin perder la esencia del placer al bailar.

Estos juegos coreográficos campesinos avivaron su interés de re-crear espacios escénicos para presentar propuestas en donde los niños bailaran-jugando, fundando con su organización Los Danzantes ICC la “Red Niños de Colombia Bailan en Pareja” integrada por estudiosos directores de danza infantil, convirtiendo a este evento en un laboratorio para la búsqueda de un lenguaje danzado como identidad de los niños y de las niñas, vivenciado y construido desde el entorno de la fantasía, en donde el disfrute al bailar les permita revelar su esencia, su alma de niño.

El propósito de esta reflexión es compartir la riqueza de experiencias y conocimientos acumulados a lo largo de más de 20 años

con «Los Niños de Colombia Bailan en Pareja». Durante este tiempo, el evento ha atravesado diversas etapas, explorando una amplia gama de formas y estilos de baile por parte de niños y niñas renovándolo y reinterpretándolo, manteniendo viva la esencia folclórica y fomentando su evolución.

En la fase inicial, era común observar a los niños bailando de manera impersonal y esquemática, se les imponía qué debían bailar y cómo hacerlo. Utilizaban músicas y vestuarios originalmente diseñados para y por adultos, incluyendo bigotes pintados y el porte de machetes, imitando comportamientos de adultos al cortejar a las niñas. De manera similar, las niñas solían maquillarse, peinarse y vestirse a la usanza de sus abuelas, lo que les impedía mostrar su propia esencia. Esta situación reforzaba la pregunta fundamental: ¿por qué a los niños no se les permite bailar como niños?

Esto condujo a la adopción de una nueva estrategia: el trabajo en red. Los fundadores del evento se pusieron en contacto con directores y coreógrafos especializados en danza infantil en diferentes regiones, extendiéndoles una invitación para unirse a este novedoso proyecto.

En la segunda fase, el proceso se sumergió en la experimentación escénica del «juego como danza y danza como juego», donde los niños alternaban entre momentos de baile y juego, sin definirse claramente como uno u otro. Este enfoque híbrido resultó interesante, aunque aún no lograba consolidarse completamente; se encontraba en una etapa de riesgo, buscando crear algo distinto para evitar

simplemente reproducir bailes folclóricos. Fue un ciclo emocionante de exploración en el que la incertidumbre ante el error surgía intermitentemente.

Para la tercera fase, los objetos comenzaron a desempeñar un papel protagónico en el escenario: pelotas, aros, lazos, muñecas, entre otros. Sin embargo, a menudo se utilizaban únicamente como elementos decorativos y llamativos, despojados de todas sus posibilidades de expresión. La interacción entre el niño y el objeto era escasa, y en ocasiones, se convertía en un recurso manipulado para que los niños parecieran estar bailando como niños y así poder participar en el evento.

En la cuarta etapa del proyecto, se buscaba estimular la exploración de nuevos pasos, movimientos, gestos y expresiones entre los niños y los coreógrafos. Como resultado, los pequeños bailarines a modo de imitación desempeñaron roles de juguetones muñecos o curiosos animales, logrando desarrollar coreografías acompañadas de músicas cuyas letras, brindaban la trama argumental de la historia que se deseaba representar, transmitiendo un enfoque expresivo y divertido.

Este enfoque llevó a la creación de una extensa narrativa: «Los viajes de Chamuco». Este personaje narraba sus aventuras a través de diversos mundos, esta estrategia permitió unir en un mismo espacio escénico las diferentes propuestas coreográficas de las distintas parejas de niños, ofreciendo una experiencia completa y enriquecedora tanto para los participantes como para el público presente.

## **La fase actual (desde 2024)**

En esta nueva fase de «Los Niños de Colombia Bailan en Pareja», solo se permitirá la participación de coreografías donde la fantasía desempeñe un papel protagónico. Esta fantasía será el medio que transportará a los pequeños intérpretes a un universo de relatos mágicos inspirados en elementos folclóricos, permitiéndoles caracterizar personajes como aves, muñecos, animales, entre otros.

Este nuevo enfoque va más allá de la simple imitación; se concentra en comprender y analizar las características del personaje a representar, incluyendo sus movimientos y expresiones emocionales. Se enfatizará el uso de expresiones faciales como herramienta para dar vida al personaje como medio para comunicar sus emociones. Los trajes con telas cómodas, llamativas y apropiadas serán cruciales para caracterización, al igual que un maquillaje expresivo que resalte los rasgos propios del persona-je, añadiendo elementos divertidos como brillos o colores vibrantes.

La selección de la música acorde al tono de cada escena y la inclusión de efectos sonoros serán aliados esenciales para complementar la narrativa y añadir profundidad emocional a la historia. El esfuerzo actual se centrará en buscar una poética dancística que reconozca a «Los Niños de Colombia Bailan en Pareja» como artistas genuinos, alejándose de propuestas esquemáticas y repetitivas que simplemente imitan el baile de adultos.

Como factor requerido de la composición coreográfica los primeros y últimos segundos de cada baile deberán ser lo suficientemente flexibles, de modo que permitan la interacción con la siguiente pareja de baile a fin de que "Los Niños de Colombia en Pareja" no sea una secuencia de presentaciones inconexas, sino que se pueda tener la posibilidad de crear un hilo conductor que armonice toda la puesta en escena.

### **El concepto fundacional: "Que los niños bailen como niños"**

Desde su creación, la Red Los Niños de Colombia Bailan ha estado guiada por un principio claro y transformador: "Que los niños bailen como niños y no imitando a los adultos". Este lema fundacional encierra una visión profunda sobre la naturaleza de la danza infantil, alejándose de los modelos tradicionales que muchas veces empujaban a los niños a replicar movimientos y estilos propios de los adultos. En lugar de convertir a los niños en versiones miniaturizadas de bailarines profesionales, este enfoque pone en valor la autenticidad, la espontaneidad y la creatividad inherente de los niños.

Este concepto fundacional también tiene un componente más profundo: la idea de que la danza infantil debe reflejar no solo el cuerpo de los niños, sino también su identidad. La danza, en este enfoque, es vista como una extensión de lo que son los niños: seres en crecimiento, curiosos, juguetones, y llenos de energía creativa. Respetar esta identidad en el escenario es una de las mayores responsabilidades de

los maestros y directores que trabajan con la Red.

### **Un modelo pedagógico para maestros y directores**

Este concepto no solo impacta a los niños, sino que también transforma la manera en que los maestros y directores abordan la enseñanza y puesta en escena de la danza. Los maestros y directores que se han vinculado a la Red a lo largo de los años han aprendido que trabajar con niños requiere de una sensibilidad especial, una comprensión de su naturaleza, y una adaptación constante de las técnicas a sus necesidades. Este proceso de adaptación ha sido clave en la evolución de la Red y ha permitido que la danza infantil en Colombia avance hacia una pedagogía más inclusiva, respetuosa y creativa.



# DE LA IMITACIÓN A LA FANTASÍA

---

Principios escénicos de la danza infantil

---

**MARIO ALEJANDRO MONROY**

## EL GÉNERO DANCÍSTICO

La danza infantil constituye un género de danza con características y metodologías propias, diseñado específicamente para responder a las necesidades expresivas, físicas y emocionales de los niños. Como género, se distingue de otras formas de danza por su enfoque pedagógico y sus objetivos artísticos únicos. No se trata simplemente de una versión simplificada de la danza para adultos, sino de una forma de expresión única que responde a las necesidades, intereses y formas naturales de movimiento de los niños. Mientras que tradicionalmente se ha visto como un paso previo o una simple preparación para la danza, hoy entendemos que la danza infantil tiene valor por sí misma y merece ser desarrollada con su propia identidad y fundamentos.

Este género se distingue por privilegiar la expresión natural de los niños, su capacidad de juego y su imaginación por encima de la técnica formal. Sus movimientos, ritmos y temáticas están pensados desde y para el universo infantil, respetando las etapas de desarrollo de los niños y potenciando su creatividad innata. La danza infantil construye sus propios códigos, que emergen de la observación cuidadosa de cómo los niños se relacionan naturalmente con el movimiento y la expresión corporal.

Características específicas de la danza para niños

La danza infantil es, ante todo, un espacio de exploración y desarrollo donde los niños pueden descubrir su propio lenguaje corporal mientras desarrollan habilidades físicas, sociales y emocionales.

Sus principales cualidades son:

Autenticidad expresiva

- Los niños deben bailar como niños, no como adultos en miniatura
- El movimiento debe surgir de forma natural y espontánea
- La expresión debe ser acorde a su edad y desarrollo

Desarrollo técnico apropiado

- Respeta las capacidades físicas de cada etapa de crecimiento
- Se adapta a las limitaciones y potencialidades del cuerpo infantil
- Progresa de manera gradual y orgánica

Enfoque integral

- Desarrolla habilidades físicas
- Fomenta la creatividad y la imaginación
- Fortalece la socialización y el trabajo en equipo
- Construye la autoestima y la confianza



## LINEAMIENTOS PARA LA PUESTA EN ESCENA

En la danza infantil, no hay una única forma correcta de hacer un paso; no hay un estilo que deba ser preservado de manera exacta. El cuerpo del niño no está atado a una norma que deba imitar. Al contrario, se anima a los niños a experimentar, a inventar movimientos que no existen en ningún otro lugar, a mezclar estilos y a imaginar posibilidades nuevas para el movimiento escénico.

En este género, el escenario es un espacio liberador, tanto para los niños como para los maestros, porque les permite moverse fuera de las expectativas normativas y explorar un territorio donde cualquier cosa es posible. Los mundos fantásticos que los niños crean a través de la danza son tan vastos y variados como sus propias mentes, y en esto radica la verdadera magia del género.

A partir de esta comprensión del cuerpo y del escenario, emergen los principios escénicos que orientan la creación dentro de la danza infantil. Estos principios no son fórmulas cerradas, sino caminos de exploración que acompañan al maestro y a los niños en su proceso creativo. La Imitación y la Lúdica marcan las primeras rutas de descubrimiento, donde el juego, la observación y la recreación del movimiento construyen el puente entre el aprendizaje y la expresión. Más adelante, las Danzas Zoomorfas y la Fantasía amplían ese horizonte, invitando a los niños a transformarse, a imaginar mundos posibles y a convertir la escena en un territorio de libertad, invención y poesía corporal.



## 1. LA IMITACIÓN

### **Fundamentos de la imitación**

Es natural que los niños aprendan a través de la imitación en las primeras etapas de su desarrollo, ya que imitar es una habilidad fundamental para adquirir conocimientos en diversas áreas de la vida. En la danza, la imitación permite a los niños desarrollar coordinación, memoria muscular y aprender las bases de los movimientos técnicos.

Sin embargo, es necesario entender que, si bien es una herramienta instintiva de aprendizaje, no debe ser el único recurso pedagógico. La imitación puede ser un punto de partida, pero no el destino final en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la danza infantil.

### **El papel de la imitación como herramienta inicial de aprendizaje**

La imitación es una forma directa en que los niños aprenden del mundo que los rodea. En la danza, puede servir como un primer acercamiento al movimiento estructurado y al desarrollo la coordinación básica. Los niños, especialmente los más pequeños, encuentran en la imitación una forma simple de comenzar a moverse y explorar las posibilidades de su cuerpo, y con su práctica,

pueden llegar a copiar secuencias de movimientos de alta complejidad.

### **Límites y riesgos de la imitación excesiva**

Uno de los problemas que surgen con la imitación es que los niños generalmente terminan reproduciendo no sólo los movimientos, sino también la gestualidad y las expresiones asociadas a los adultos. Aunque los niños logran ejecutar las coreografías, su forma de bailar suele carecer de autenticidad infantil, pues en el proceso imitativo se pierde su espontaneidad, su sentido del juego y su manera única de interpretar la danza. El resultado entonces es una representación estilizada de la danza, más alineada con las expectativas de los adultos que con la verdadera experiencia infantil.

### **Transición de la imitación hacia la creatividad**

Es fundamental establecer un puente entre la imitación inicial y la creación propia. Esta transición debe ser gradual y respetuosa, permitiendo que los niños vayan ganando confianza en sus propias propuestas de movimiento. El docente puede comenzar modificando pequeños elementos en los movimientos imitados, invitando a los niños a proponer variaciones y eventualmente crear sus propias secuencias.

## **2. LA LÚDICA**

La lúdica transforma el escenario en un espacio vivo, donde la danza se construye en tiempo real a partir de la interacción de los niños con los elementos escenotécnicos, el ritmo y sus parejas. Este enfoque da lugar a coreografías que no solo son visualmente atractivas, sino que también comunican una energía vital, que refleja el verdadero espíritu de la infancia. Los movimientos nacen del juego, lo que les otorga una cualidad orgánica y espontánea que es difícil de alcanzar en la fase de imitación.

## La danza como juego

La lúdica en la danza infantil no es solo un método de enseñanza, sino una filosofía que reconoce el valor del juego como instrumento fundamental para el desarrollo artístico. Este concepto trasciende la simple diversión para convertirse en una herramienta pedagógica estructurada que facilita el desarrollo integral del niño a través de la danza.

## La lúdica en la composición

Los objetivos pedagógicos del juego pueden estructurarse según la fase, ya sea para la enseñanza o para la puesta en escena, y se agrupan en tres categorías principales.

### Los juegos para la danza

El diseño y desarrollo de juegos en la enseñanza y composición de la danza infantil es una herramienta efectiva para promover el aprendizaje a través de la lúdica, el disfrute y la creatividad.

#### Objetivos claros

Antes de diseñar un juego, es importante definir el objetivo pedagógico que se quiere alcanzar. ¿El juego busca mejorar la coordinación, la expresión corporal o el sentido del ritmo? Tener claro el propósito guiará la estructura del juego y sus reglas.

#### Adaptación a las edades y capacidades

El juego debe tener en cuenta las edades y habilidades de los niños. Los más pequeños, por ejemplo, disfrutan de juegos que involucran imitación de animales o personajes, mientras que los niños mayores pueden disfrutar de desafíos más complejos que involucren secuencias de movimientos o dinámicas grupales.

#### Uso de música y ritmos

La música es un elemento esencial en el diseño de juegos para la danza, pues el propósito principal es llevar a los niños hacia la danza misma, donde el movimiento adquiere un sentido en con-junto con los sonidos que se interpretan.

## Jugando para...

Los objetivos pedagógicos del juego pueden estructurarse según la fase, ya sea para la enseñanza o para la puesta en escena, y se agrupan en tres categorías principales.

### **Kinésicos**

- Desarrollo de habilidades motrices
- Aprendizaje de pasos, figuras o frases coreográficas

### **Temáticos**

- Comprensión de la situación o historia
- Comprensión de las tareas escénicas

### **Escénicos**

- Manejo de objetos, vestuarios, parafernalia o máscaras
- Manejo del tiempo, espacio, niveles o flujos





### **3. DANZAS ZOOMORFAS**

#### **La transformación del cuerpo en el escenario**

En las danzas zoomorfas, el cuerpo del niño deja de ser simplemente un cuerpo humano en movimiento y se convierte en una entidad que muta y se adapta a la forma de diferentes animales. En lugar de centrarse en la técnica y en los pasos predeterminados, los niños empiezan a explorar cómo un animal se movería, cómo ocuparía el espacio, cómo interactuaría con otros en su entorno. Esta transformación física resulta en puestas en escena más dinámicas, donde el cuerpo del niño se convierte en un lienzo capaz de expresar la esencia de distintas criaturas.

La incorporación de los animales en las coreografías da lugar a una riqueza visual y narrativa en el escenario. Las danzas zoomorfas no solo implican la imitación superficial de animales, sino que permiten que los niños exploren la esencia de los comportamientos animales, lo que aporta un mayor nivel de complejidad a las puestas en escena. En lugar de una simple secuencia de movimientos, cada coreografía se convierte en una historia visual donde los niños crean escenas de interacción animal: pájaros volando, felinos cazando o incluso la danza fluida de peces en el agua.

## **Exploración corporal del animal**

La primera característica pedagógica de las danzas zoomorfas es la exploración de los movimientos corporales del animal. Esta actividad implica que los niños observen y reproduzcan cómo se mueve un animal específico, permitiéndoles explorar diferentes patrones de movimiento, niveles espaciales y energías físicas.

- *Un gato puede inspirar movimientos fluidos y sigilosos, utilizando desplazamientos suaves y flexibles, moviéndose agachados o estirando su cuerpo con elegancia.*
- *Un caballo puede ser representado a través de movimientos fuertes y rítmicos, como el galope, que ayuda a los niños a experimentar con cambios en la velocidad y la fuerza.*
- *Una serpiente invita a deslizarse por el suelo con movimientos ondulantes, lo que fomenta la exploración de los músculos y el control del cuerpo en movimientos lentos y controlados.*

## **Exploración de las cualidades y personalidad del animal**

Más allá del movimiento físico, las danzas zoomorfas se enriquecen al incluir la exploración de las cualidades y la personalidad de cada animal. Cada animal tiene características específicas que los niños pueden incorporar en su danza, ayudando a dar vida a la interpretación del animal de una manera más profunda y expresiva.

- *El zorro es conocido por ser astuto e inteligente. Los niños pueden explorar movimientos rápidos y estratégicos, escondiéndose y apando de manera sorpresiva, imitando el comportamiento de un zorro en busca de su presa.*
- *El búho es sabio y observador. Los niños pueden representar al búho con movimientos pausados y atentos, girando lentamente la cabeza y los ojos como si estuvieran vigilando desde lo alto.*
- *El león, símbolo de poder y autoridad, puede inspirar movimientos amplios y majestuosos, en los que los niños caminen con la cabeza en alto y el pecho abierto, mostrando fuerza y dominio.*

## Narrativas y temáticas de cada animal

Cada animal, con sus características y comportamientos únicos, puede ser parte de una historia particular que resuene con su personalidad, hábitat y acciones naturales.

- *La tortuga es un símbolo de perseverancia y constancia, ideal para historias donde se demuestre que la paciencia y la determinación triunfan sobre la velocidad.*
- *Las mariposas son perfectas para historias que traten temas de cambio, transformación y libertad, ya que su ciclo de vida es un símbolo de evolución y belleza.*
- *El mono, con su naturaleza juguetona y curiosa, es ideal para historias llenas de travesuras y exploraciones. Es un animal que refleja agilidad y energía desbordante.*

## 4. LA FANTASÍA

### La Fantasía como recurso escénico

Después de la exploración lúdica y las danzas zoomorfas, la Fantasía introduce un nuevo nivel de libertad creativa en el cual los niños no solo interpretan personajes, sino que crean mundos enteros. Aquí, la imaginación se convierte en la protagonista de la puesta en escena, y cada coreografía es una ventana a un universo fantástico donde los límites del cuerpo, el espacio y la realidad se desdibujan.

El recurso de la Fantasía introduce una libertad interpretativa que lleva las coreografías más allá de lo que es meramente físico. En este enfoque, los niños no solo ejecutan movimientos o secuencias, sino que construyen personajes con características propias. Los personajes fantásticos permiten a los niños experimentar con gestos, posturas y desplazamientos que van más allá de los patrones tradicionales de la danza.

Este camino abre también la puerta a narrativas visuales complejas, y estos relatos escénicos añaden profundidad a las presentaciones y permiten que el público se involucre emocionalmente con la historia que se despliega ante sus ojos.



## **Herramientas para desarrollar la fantasía**

### A. Narrativa corporal

- Creación de historias a través del movimiento
- Transformación de ideas abstractas en movimiento
- Desarrollo de secuencias narrativas
- Interpretación corporal de elementos fantásticos

### B. Improvisación guiada

- Exploración de cualidades mágicas
- Transformaciones corporales
- Creación de situaciones imaginarias
- Interacción con elementos fantásticos invisibles

## **Metodología de aplicación**

### Fase 1: Estimulación de la imaginación

- Uso de cuentos y relatos
- Visualización guiada
- Creación colectiva de historias
- Exploración de elementos mágicos

### Fase 2: Traducción al movimiento

- Creación de vocabulario corporal fantástico
- Desarrollo de gestos y movimientos específicos
- Exploración de diferentes cualidades de energía
- Construcción de secuencias narrativas

### Fase 3: Composición

- Estructuración de secuencias
- Creación de transiciones mágicas
- Desarrollo de momentos culmen
- Integración de elementos narrativos



# LA DANZA COMO JUEGO, EL JUEGO COMO DANZA

Una pregunta por la pedagogía de la danza en la escuela

**MÓNICA MONROY**

En la actualidad, contrariamente a lo que se podría imaginar, persiste la idea de que las niñas y los niños deben abordar la danza del mismo modo como lo realiza un adulto, idea que nos remonta a épocas pretéritas, en las que se tenía el concepto de que el niño era un adulto en miniatura y que el arte se escribía y se "enseñaba"<sup>1</sup> de igual manera para todos; sin considerar la niñez como un período especial en la vida de los seres humanos, período que posee características y oportunidades particulares.

Se hace necesario plantearse la pregunta: *¿cómo abordar la danza como proceso pedagógico en términos específicos para y con las niñas y los niños en nuestras escuelas y no como un producto terminado para la escena?*, una danza que desate el caudal de su imaginación, donde el interés del niño sea el punto de partida y donde el contenido se halle pleno de su propia esencia.

Este ensayo propone la articulación y la reflexión de tres aspectos: la lúdica, la pedagogía artística y la puesta en escena, a través del movimiento danzado como pretexto. Es por la vía del análisis y de la posibilidad de contrastar ideas y conceptos -en donde el quehacer<sup>2</sup> es absolutamente relevante-, que se pretende el encuentro de otras maneras de crear.

Se apunta a la búsqueda de un trabajo enriquecedor en doble dirección, tanto para el maestro como para las niñas y los niños; se buscan las condiciones de posibilidad para establecer relaciones, "a través de las cuales la

otra, el otro o lo otro surge como legítimo otro en convivencia con uno"<sup>3</sup>.

## Enseñanza lúdica

El término lúdica proviene del latín ludo, que significa literalmente juego. Usualmente estos términos se emplean como sinónimos y se asocian directamente con la infancia. El juego ha sido valorado pedagógicamente en las primeras etapas del aprendizaje, pero menospreciado desde procesos intelectuales superiores; en nuestro contexto se considera como pérdida de tiempo y es poco comprendido en el desarrollo social y cultural de los sujetos. Si se profundiza la comprensión sobre lo lúdico, puede observarse que el juego trasciende la infancia y se expresa en la cultura en forma de rituales, competencias atléticas, espectáculos, manifestaciones folclóricas y expresiones del arte<sup>4</sup>.

Se puede hablar de una conciencia lúdica<sup>5</sup> en el niño, diferente de la conciencia de un adulto, ya que el niño posee, por naturaleza biológica y psíquica, un mayor nivel de conciencia corporal. Esta conciencia lúdica, tanto en el niño como en el adulto, hace referencia a actitudes y predisposiciones que tienen los sujetos frente a la cotidianidad y a su contexto. Para Donald Winnicott, "el juego no es una cuestión de una realidad psíquica interna (como lo plantea el psicoanálisis), ni de una realidad exterior (como lo plantean los empiristas-racionalistas). El juego desde esta perspectiva responde a una zona de distensión de

---

<sup>1</sup> Se parte de la base de que el arte o la experiencia artística y estética en sí misma no puede ser enseñada, sino más bien orientada o provocada. Se hace referencia al proceso de enseñanza técnico-procedimental que sucede en el aprendizaje de las manifestaciones artísticas, es decir, al dominio de los elementos técnicos que constituyen un lenguaje estético-expresivo particular.

<sup>2</sup> El espacio-taller, momento de trabajo, se comprende como una zona laboratoria, donde es posible la experimentación, el hallazgo, la contrastación de ideas, conceptos y modos del hacer.

<sup>3</sup> Maturana, Humberto. *Formación humana y capacitación*, Chile, Dolmen Ediciones, 1997, p.10.

<sup>4</sup> Díaz, Héctor y otros. *El desarrollo de la función lúdica en el sujeto*, Cencad, Universidad Los Libertadores, 2001.

<sup>5</sup> Dinello, Raimundo; Jiménez, Carlos, y Motta, Jesús Alberto. *Lúdica y creatividad*, Bogotá, Magisterio, 2001.

característica neutra, la cual el sujeto llena de experiencias culturales"<sup>6</sup>.

Para que la danza infantil sea como tal, es necesario que esté anclada en la experiencia del niño, en sus intereses y formas comunicacionales, y es necesario también que el maestro quiera acercarse a las niñas y a los niños por el camino del arte, como posibilidad para el desarrollo expresivo, con el fin de no incurrir en el error de elaborar una representación con cierto carácter infantil en nombre de una danza lúdica.

Si se parte de que el pensamiento y la kinesis del niño tienen características particulares, entonces es coherente que el maestro deba tener conocimiento de dichas características, procurando una comprensión de cómo este interpreta y experimenta su mundo cognoscitivo. Además, requiere tener una honda sensibilidad, una predisposición para aprender de y con los niños y una capacidad para comprender que lo que puede ser una certeza para un adulto en un contexto dado, no lo es necesariamente para el niño.

A la pregunta: ¿quién enseña o debe enseñar danza a los niños?, la respuesta podría ser: aquel maestro que tenga la sensibilidad, el interés de acercarse al mundo con el niño y sea capaz de interpretarlo desde su interior, o como dice Alfonso Reyes, refiriéndose a la poesía infantil: "poesía para niños no es ni puede ser una poesía que meramente trata de temas infantiles, sino una poesía que sea limpia y sencillamente poesía infantil, en la que no hay un adulto que canta el mundo infantil, sino un poeta que mira el mundo desde la propia alma de niño".

Una vez reconocidos los anteriores puntos de partida, cabe entonces plantear cuáles pueden ser aquellos elementos constitutivos del hecho lúdico, tomando como modelo la manera como son planteados por Héctor Díaz y otros autores en la investigación El desarrollo de la función lúdica en el sujeto, para después esbozar la forma como se relacionan con el trabajo pedagógico y escénico.

En primer lugar, podemos referirnos a la *fantasía*<sup>7</sup>. Viene del griego phantasia, que significa: facultad para imaginarse cosas inexistentes y proceso mediante el cual se reproducen con imágenes los objetos del entorno. Es inherente al principio de realidad con el cual los seres humanos elaboran representaciones objetivas, distinguiéndose de aquellas que surgen de la imaginación y de las cuales también se es plenamente consciente.

"La fantasía recoge su material de la realidad interna y externa, con el cual se concibe una realidad distinta, revirtiéndola o reformándola. Con el golpe de la imaginación se pueden asociar las imágenes de la realidad y agruparla en una totalidad con significado diferente, como el hecho de juntar el cuerpo de un hombre y un caballo para dar nacimiento a un centauro o dotar de propiedades humanas a los animales y a los objetos inanimados. Con la fantasía se puede deformar la personalidad a partir de un pequeño defecto, quitarle la propiedad de maldad a lo diabólico o hacer de la virtud de lo bueno mucho más bueno"<sup>8</sup>.

En el campo de la imaginación el niño es artífice de un mundo hecho de magia, donde solo tiene acceso quien esté dispuesto a seguir sus reglas. La fantasía no debe ser comprendida como un privilegio de grandes

<sup>6</sup> Dinello, op. cit., p133.

<sup>7</sup> No se pretende establecer una jerarquización de ningún tipo, de los elementos que se van a enunciar; todos ellos son constitutivos del hecho lúdico y de este modo quieren ser abordados.

<sup>8</sup> Montoya, Víctor. *El poder de la fantasía y la literatura infantil*, Sincronía invierno, 2001.

artistas, sino como una facultad humana que ocupa el primer lugar en la vida mental de las niñas y los niños. "Las imágenes creadas (*fantaseadas*)<sup>9</sup> y exteriorizadas en la acción lúdica no son elementos cosificados en el pensamiento (...) ellas son la dinámica de la conciencia misma y como imaginación son una facultad de lo posible frente a lo real"<sup>10</sup>.

La libertad es otro de los elementos que debemos relacionar íntimamente con el hecho lúdico; aquello contrapuesto a la razón, al deber ser y hacer que obliga muchas veces en contra de la voluntad y el deseo. Cuando la acción lúdica se impone, pierde de inmediato su carácter. Hablamos de una libertad en el sentido planteado por Luis Carlos Restrepo; es decir, como la capacidad que tiene el ser humano de romper su orden simbólico y proponer nuevos modelos de acción y pensamiento.

Para entender el juego libre es necesario observarlo más allá de su función o su estructura; para Duvignaud, tanto el juego como la creatividad deben estar desprovistos de toda preocupación funcional para que realmente el ser humano se introduzca en esos espacios de trance, de goce libertario, en el que solo se puede entrar sin reglas ni espacio prefijados<sup>11</sup>.

Otro elemento determinante es el espacio-tiempo, que en las manifestaciones lúdicas tiene un carácter particular, asume dimensiones psicológicas y sagradas. El espacio es la forma de la experiencia externa, y el tiempo, la forma de la experiencia interna. Como todo acontecer, lo lúdico deviene en un espacio-tiempo determinado. Posee una duración en el sujeto individual y en el sujeto social y significados específicos en los

lugares, de acuerdo con los contextos socioculturales.<sup>12</sup> El presente en el hecho lúdico es lo que importa, el momento en el que la acción tiene lugar y cobra vida, el aquí y el ahora en el que la experiencia se produce.

Lo lúdico solo tiene sentido en la interacción con otros, de modo que el sujeto pueda identificarse y reconocerse a sí mismo. Incluso en el juego solitario, característico de cierto periodo del desarrollo infantil, el niño establece una confrontación, una relación con su otro yo a partir de las reelaboraciones construidas por la imaginación en contextos específicos.

Se considera lo lúdico en relación directa con la dimensión ética del sujeto; lo lúdico corresponde a una ética orientada al respeto y al reconocimiento del otro como un interlocutor válido.

Vemos cómo la lúdica no se reduce al juego, no se reduce a la posibilidad que ofrece de goce y placer; estas son dimensiones mediante las cuales se expresa, pero no son su única identidad. La lúdica como propuesta integradora debe permitir relacionar conocimiento, creación artística, educación, comunicación e intercambio de saberes. Las metodologías lúdicas deben permitir que los sujetos estén en una predisposición a la experiencia, al descubrimiento, al encuentro. La apuesta debe ser al hallazgo de una actitud lúdica que ayude a generar nuevas imágenes y relaciones, nuevos conceptos y métodos para el trabajo pedagógico artístico y, por consiguiente, para la realización de una puesta en escena.

---

<sup>9</sup> Las cursivas son mías.

<sup>10</sup> Díaz, op.cit., p. 20.

<sup>11</sup> Duvignaud, Jean. *El juego del juego*, París, Fondo de Cultura Económica, 1980.

<sup>12</sup> Díaz, op.cit., p. 22.



## Danza y lúdica

Para iniciar un proceso dancístico de tipo lúdico con niñas y niños es primordial tener claros dos aspectos: *los intereses del niño y los intereses del maestro*. Con frecuencia el trabajo, especialmente en danza folclórica, se ve reducido al aprendizaje de un paso básico y a una serie de desplazamientos ordenados, sin tener en cuenta cuál es la *motivación* del pequeño participante; cuáles son sus sueños, si desea moverse por el goce mismo que le produce hacerlo o si lo que más le importa es poder llegar a un escenario a mostrar el dominio desarrollado. No se debe perder de vista el propósito del maestro, ya que necesariamente en algún punto (mucho mejor si sucede en varios puntos) estos intereses deben coincidir.

Hablar de los intereses del niño es hablar de su emoción, es hablar de alegría, miedo, coraje; lo que allí, en el campo de la danza, se pone en juego es la integralidad del ser humano, que nunca puede creerse como escindido, como dividido en múltiples fracciones. Cuando una niña o un niño asiste a su clase de danza, acude todo él y, por supuesto, no

solo su dimensión corporal, de tal modo que el maestro, una vez consciente de ello, debe reorganizar su metodología de trabajo, su modo de hacer.

La danza como proceso artístico-creativo está profundamente ligada a la dimensión emocional del ser; es de allí que surge en un primer momento el impulso de bailar, la necesidad de hacerlo. El movimiento como acción conducente está absolutamente relacionado con el deseo (aspecto emocional), pero también con la voluntad, que está orientada por el pensamiento reflexivo, es decir, por la razón. Aparecen en el danzar distintas capacidades y procesos mentales, como percepción, atención, concentración, memoria, agilidad mental, abstracción, deducción, imaginación, entre muchos otros.

Los intereses del maestro deben estar claros; muchas veces los docentes de las áreas artísticas nos sumergimos en ideales<sup>13</sup> de todo tipo, que impiden de cierto modo el desarrollo de un proceso coherente. Él, el maestro, debe conocer si su intención es la de desarrollar procesos pedagógicos a través del cuerpo o si lo que quiere es desarrollar procesos artístico-expresivos. Tal vez desee lograr los dos; los intereses, efectivamente, son siempre distintos y diversos. De lo que se trata es de poder tener, como una luz al frente, conciencia de lo que se pretende, para poder así comunicarlo a los niños con quienes se trabaja.

Esta actitud docente da cuenta de un lugar en el cual se ubica el maestro, un lugar que considera la importancia de establecer un diálogo con la niña y el niño, en el que ambos comparten intereses y construyen otros

<sup>13</sup> Por supuesto que el propósito del trabajo docente tiene su origen en principios, utopías e ideales; a lo que se apunta es a la necesidad de establecer lo que realmente se desea lograr con un grupo de niños, a partir de la danza, con la danza o por la danza, para develar el

lugar de enunciación, desde el cual el maestro se ubica al abordar su trabajo, para lograr de este modo una coherencia -necesaria para establecer una clara relación con el niño- entre el sentir, el pensar y el actuar docente.

nuevos. Desde la perspectiva de la lúdica, la danza abre el espacio a una relación que permite romper las jerarquías entre el maestro y los niños, para encontrar que no se trata tampoco de tornarse todos iguales, de ser el maestro que se vuelve como un niño o un adolescente para poder hablar con ellos. Se apunta a la comprensión de que desde la esencia de cada uno -desde la identidad que tanto maestro como niños poseen- es donde se produce el aporte a los procesos. A partir de allí se hace posible establecer una relación que permita y que construya.



## Puesta en escena: un ejercicio lúdico y pedagógico

¿Cómo puede ser abordado el proceso de socialización o, más bien, de comunicación - que para el arte es substancial- en un proceso pedagógico artístico? ¿De qué manera pueden todos estos elementos anteriores enriquecer el trabajo escénico que se desarrolla con niños?

Usualmente las experiencias "formativas" en danza, en nuestras escuelas, apuntan al logro de tener algo que mostrar en toda clase de eventos institucionales, izadas de bandera, clausuras, etc. La danza en estos contextos es vista como ese pasatiempo bonito que, respondiendo a una lógica de tipo racionalista, debe tener alguna utilidad o más bien funcionalidad dentro del aparato

escolar. La danza folclórica, por lo tanto, y sin desconocer que es el género danzario al que nuestros maestros tienen mayor acceso por diferentes causas, es la que prevalece en el ámbito educativo, pues cumple con la misión que le fue otorgada en sus orígenes por el Estado a la escuela, y es la de formar ciudadanos gobernables a través del logro de un sentido de pertenencia patriótico.

Se señala entonces que logros recientes, como los lineamientos curriculares para la educación artística, que orientan sobre el quehacer, no pueden de esta forma aplicarse, pues en el afán de conseguir productos finales el camino-proceso no es afrontado.

El proceso de formación de un cuerpo que quiere llegar a moverse por unos impulsos particulares (que le pertenecen al niño), dentro de un modelo estético específico, bien sea el de la danza folclórica, clásica, contemporánea o popular, es obviado por el docente en función de la preparación de una estructura o montaje definido, en el que por regla general el niño tiene muy poca o nula participación.

La propuesta es considerar ciertos aspectos del trabajo de puesta en escena, como parte de un proceso de tipo pedagógico que debe ser diseñado por el docente. Si la estructura escolar exige a la danza esos momentos de socialización, la pregunta sería: ¿Cómo aprovechar el ejercicio escénico para que, en virtud del logro de productos terminados, no se ignore el proceso formativo, no solo corporal sino emocional, social y cultural, al que la danza se orienta?

No se apuesta tampoco por una negativa a la muestra artística, para conseguir que prevalezca el proceso sobre algún tipo de resultado. Tanto el camino-proceso, como los productos finales en danza, constituyen parte

del gran proceso pedagógico artístico, que tiene sentido en tanto es socializado, comunicado y compartido. El artista creador encerrado en su estudio hace parte de la historia del arte, pero a nuestro modo de ver no tiene ningún valor en un contexto de tipo educativo y tampoco artístico en el momento contemporáneo.

Cabe ahora indicar que al hablar de puesta en escena necesitamos considerar los siguientes elementos:

- Temática.
- Historia.
- Kinesis.

Se han seleccionado estos tres grandes ejes temáticos, porque se considera que a partir de allí es posible crear propuestas pedagógicas en danza para la escena. El objetivo es establecer una ruta que permita el desarrollo de este tipo de trabajo con las niñas y los niños. Se aclara que no es un intento por sistematizar un método de trabajo, ya que consideramos que es el maestro quien debe elaborarlo, de un modo acorde con el contexto en el que se desempeñe, incluyendo, por supuesto, a los niños con los que trabaje.

### **Temática: El qué - el contexto**

La temática se orienta a aquello a lo que la danza hace referencia. La pregunta aquí sería: ¿De qué se trata? Toda danza tiene un origen; estamos hablando de la danza tradicional o folclórica en particular; se ha dicho que la danza responde a estados emocionales y se sabe, además, que cada una de las diferentes manifestaciones danzarias del folclor surgió en unas condiciones histórico-sociales concretas.

Es de suma relevancia conocer el origen de la danza; ello nos da la posibilidad de

apropiarnos del sentido de la misma y de proponer a partir de allí. La danza folclórica recrea la cotidianidad de los pueblos, costumbres, formas de relación, mitos, entre otros. Se debe tener especial cuidado con el modo como las temáticas se abordan en el trabajo con los niños; temáticas de enamoramiento, por ejemplo, no pueden ser desarrolladas con las niñas y los niños de tal modo que se les exija cumplir roles cargados con una connotación sexual claramente adulta. No se trata de pensar al niño como un ser asexuado, sino más bien de hallar ese juego entre los sexos que acompaña al ser humano en todas las etapas de la vida.

Conocer con profundidad el tema de la danza nos evita caer en la simple repetición de pasos y formas. El tema, visto como punto de partida, nos permite hacer uso de la capacidad imaginativa y creativa, puesto que el trabajo de creación no puede aparecer de la nada, se nutre constantemente de la experiencia, el conocimiento y la reflexión. Crear es un reorganizar de ideas, *¡es ver aquello que no se ha visto en donde todos habían mirado!* "Yo no inventé nada, redescubro" (Rodin).

### **Historia: El cómo - el para qué**

Hablar de la historia, cuando nos referimos a un trabajo de puesta en escena, nos remite a una estructura específica, a algo que las artes escénicas denominan *dramaturgia*, nos lleva a considerar los múltiples elementos que nos permiten contar esa historia.

*Jugar* con las posibles maneras de crear y organizar el *inicio, el nudo y el desenlace* de una historia, le brinda al niño la seguridad de sentirse dueño de ella, de poderla moldear y transformar a su parecer, al tiempo que le permite explorar su capacidad comunicativa y, por supuesto, su dimensión creativa. Todo

juego supone unas reglas, que pueden ser modificadas y reevaluadas, dando por sentado que el juego sin reglas no puede existir.

Se debe considerar aquí a aquellos a quienes va dirigida nuestra historia, el público, los espectadores, que no pueden ser considerados de otro modo, sino como participantes en el juego, participantes del hecho artístico. Efectivamente, el juego de "poner en escena un algo" incluye, por la vía de una relación estrecha, a quienes observan lo que se está jugando. A este respecto, Gadamer, en su libro *La actualidad de lo bello*, capítulo *El elemento lúdico del arte*, sugiere que: "El espectador es, claramente, algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto que participa en el juego, es parte de él (...) toda obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que llenar"<sup>14</sup>.

Los juegos o acciones lúdicas que se propongan para construir y deconstruir una historia a partir de la danza, deben ser juegos en los que no existan las categorías de "perdedores" ni "ganadores", juegos que se orienten de preferencia a obtener un cambio de roles. De este modo, las niñas y los niños van experimentando distintos lugares de acción, lo que lleva al enriquecimiento del proceso, además de convertir el juego en una pieza única, que nunca se repite y que depende de las "jugadas" que cada actor realice.

## **Kinesis:**

### **La forma - lo estético**

La danza se constituye como tal según la manera como el movimiento sea asumido por el bailarín, y de allí se desprenden, por lo

<sup>14</sup> Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós, 1996.

<sup>15</sup> Por *apropiación* se entiende el proceso psíquico que permite la interiorización de una norma principios, orientaciones discursivas, preceptos, convenciones, etc.), que es

menos en lo que a lo formal se refiere, los distintos géneros dentro de la misma. La danza flamenca puede decirse que se identifica por el zapateo del ejecutante, así como el ballet clásico se reconoce ampliamente por el trabajo de puntas.

La forma debe ser la resultante de un proceso bien definido con las niñas y los niños, más bien que la puerta de entrada. Si bien es cierto que la imitación de un modelo cumple un importante papel en muchos momentos del aprendizaje de la danza, singularmente en las primeras etapas, no debe ser la copia de esta forma el objetivo central, sino la apropiación<sup>15</sup> de un modo de moverse.

Ello implica la posibilidad de la adaptación y la modificación, por parte de quien está aprendiendo, de aquello que es presentado por el maestro.

En danza folclórica, el paso básico es por lo general el motor de la danza, es el que mantiene el ritmo, la continuidad, la fluidez. Con las niñas y los niños se puede llegar a él a través de la fantasía y la imagen, en reemplazo de un método mecanicista que limite y esquematice. Un paso básico puede ser, en un primer acercamiento, un tren que va a gran velocidad, un caballo de paso fino o una japonesa que camina con mesura. Aquí (y en todo el trabajo en danza) los niños pueden hacer uso de su libertad, de su imaginación y creatividad, estimulados por la música que previamente se haya seleccionado.

A través de la relación de estos tres elementos anteriores, y de aquellos que conforman la acción lúdica, los cuales ya fueron descritos, el ejercicio de montaje en danza para la

presentada al sujeto desde el exterior, como algo fuera de él, desconocido para él, y que, a través de procesos de asimilación, acomodación, adaptación (Piaget), el sujeto finalmente la adopta como suya, de tal manera que la asume como construcción propia.

escena, particularmente para la danza folclórica, toma un nuevo sentido, pues a la vez que se enfoca el trabajo a la búsqueda de una secuencia de movimiento que pueda ser mostrada a un público, bien sea una danza, un baile, un juego coreográfico, entre otros, se orienta también a la formación en las dimensiones biológica (corporal), emocional, social y cultural.

niñas y los niños, en los que la lúdica como propuesta integradora atraviese y llene de sentido el trabajo pedagógico y, por ende, el escénico, un espacio donde los participantes hagan máximo uso de sus potencialidades, un espacio donde los intereses, deseos y voluntades confluyan para inventar un camino común.

## **Algunas reflexiones finales**

Los elementos constitutivos del hecho lúdico, enunciados anteriormente, permiten que el trabajo de puesta en escena, y en general el trabajo pedagógico artístico, sea asumido desde una perspectiva integradora; la fantasía, la libertad, la interacción, la ética; la comprensión del presente como el espacio-tiempo en el que se desarrolla el proceso, puede ser la vía de entrada a una experiencia que enfatice en el hoy de la niña o el niño participante, y no únicamente en las metas fijas a las que se pretende llegar.

El trabajo de puesta en escena con niños debe contemplar, sin duda alguna, el rigor que implica el hecho de subirse a un escenario con la intención de mostrar, contar y/o entregar algo. Quien se sube a la escena asumiendo el rol de artista, tiene la responsabilidad de actuar como tal. El artista es aquel que domina un lenguaje simbólico particular, con el cual desea comunicarse. La limpieza escénica, la exactitud, el estado interior propio del hecho artístico no deben ser pensados como aspectos que solo pueden ser desarrollados por profesionales; no debemos acercarnos a las niñas y a los niños si los consideramos como inferiores, incapaces o extraños.

La pretensión debe ser lograr espacios de creación en danza en las escuelas, con las