

Narrativa Corporal: una experiencia vivida a través de la danza

Gloria Maria Castañeda Clavijo
Luz Elena Gallo Cadavid

Docentes Universidad de Antioquia. Instituto Universitario de Educación Física.
Integrantes del Grupo de Investigación Estudios en Educación Corporal.

Resumen

En este texto¹ se hace un acercamiento a los aspectos concernientes a la configuración de una narrativa que aquí denominamos corporal, por estar asistida 'por' y 'desde' el cuerpo vivido y que se lee a través de una experiencia vivida con la práctica corporal artística: la danza.

En un primer momento, se presentan algunos fundamentos conceptuales y metodológicos sobre los cuales se configura esta narrativa corporal. El segundo momento está dedicado a mostrar los sentidos que se configuran al penetrar al interior de la vivencia desde los rasgos de la *subjetividad* que constituye un modo de ser-corporal-en-el-mundo.

Palabras claves: narrativa corporal, danza, vivencia, cuerpo vivido, experiencia vivida,

Abstract

In this text we make an approach with regard to the configuration of a narrative that here we denominate as corporal, for being assisted "for" and "from" the

¹ Este artículo se enmarca en la investigación: "*Vivencia de prácticas corporales artísticas: allegar-se al cuerpo vivido desde las expresiones dancísticas*" que se desarrolla en la Maestría Motricidad y Desarrollo Humano en el Instituto de Educación Física de la Universidad de Antioquia, con la dirección de la Prof. Mag. Luz Elena Gallo Cadavid.

experienced body and that is read through a perceived or encountered experience with the artistic corporal practice: the dance.

In a first moment, there is an introduction to some conceptual and methodology's basis about this corporal narrative configuration. The second moment is dedicated to show the senses that configure to penetrate the interior of the experienced from the subjective characteristic that constitutes in a way of being- corporal-in-the-world.

Key words: corporal narrative, dance, experienced, experienced body, encountered experience.

*Lo que somos no es otra cosa que el modo como nos comprendemos;
el modo como nos comprendemos es análogo al modo como construimos textos sobre nosotros
mismos;
y cómo son esos textos depende de su relación con otros textos y de los dispositivos sociales en
los que se realiza la producción y la interpretación de los textos de identidad*
Jorge Larrosa

Acercamientos a la narrativa corporal²

Siguiendo a Paul Ricoeur en *Tiempo y narración* (1995), la narrativa es una forma de construir sentido por medio de la descripción y análisis de los datos biográficos. Es una reconstrucción de la experiencia, por la que, mediante un proceso reflexivo, se da significado a lo sucedido, vivido o experimentado. Así mismo, para Ricoeur, con la narración se intenta atrapar el tiempo en cuanto pretende extraer de la experiencia vivida significados.

Dicho proceso reflexivo se hace a través de la creación de “una *trama narrativa* y este es el medio privilegiado para esclarecer la experiencia temporal inherente a la ontología del ser-en-el-mundo” (Ricoeur, 1995: 25, 26). Es en la trama a través de la cual los acontecimientos singulares y diversos adquieren categoría de historia o narración. Nada puede ser considerado como acontecimiento si no es susceptible de ‘ser integrado en una trama’, esto es, de ser integrado a una historia (Ricoeur, 1995: 26).

Ricoeur (1995) considera que no hay un tiempo futuro, un tiempo pasado y un tiempo presente, sino un triple presente -un presente de las cosas futuras, un

² La expresión ‘Narrativa Corporal’ se retoma del capítulo que le dedica Planella (2006:267) a la pedagogía de la narratividad corporal. En: PLANELLA, Jordi (2006). *Cuerpo, cultura y educación*. Bilbao: Desclée De Brouwer, pp. 267.

presente de las cosas pasadas y un presente de las cosas presentes-, además el tiempo pasado ya no es y el futuro todavía no es, entonces nos queda el tiempo presente. Del mismo modo, la narratividad pone en evidencia la imposibilidad de pensar el tiempo, pero es, a la vez, el medio más adecuado para elucidar su experiencia.

En la constitución de una *trama narrativa* se vincula tanto el relato histórico como el relato de ficción. El relato histórico lo constituye la dimensión episódica de la narración como aquel relato que caracteriza la historia hecha de acontecimientos y episodios vividos, este es el tiempo cronológico; el relato de ficción es la dimensión configurante propiamente dicha, por ello la trama transforma los acontecimientos en historia, este tiempo se reconstruye, se detiene, se dilata y se reconfigura, este relato metaforiza la historia y la finalidad de este es ficcionar el hecho histórico y reconstruir el tiempo (Ricoeur, 1995: 133).

Por su parte, en la narrativa corporal interesa el tiempo de ficción porque es más rico en informaciones y porque transforma la sucesión de los acontecimientos en una totalidad significativa que reúne los acontecimientos y hace que la historia se deje seguir, mientras que la dimensión episódica lleva a una cronología de la experiencia vivida y da lugar a “entonces y entonces” por el que se responde a la pregunta ¿y luego?, esto sugiere la constitución de fases, ciclos, periodos que se siguen sucesivamente de acuerdo con el orden irreversible del tiempo como la sucesión de acontecimientos.

Otros autores como Bolívar (2006); Bolívar, Domingo, Fernández (2001); Bruner (1997); Larrosa (1995); y Sparkes (2001) se han ocupado de la narrativa como método de investigación, enfoque específico de investigación cualitativa, como un enfoque propio y no sólo una metodología más y como el fenómeno que se investiga. Sin embargo, a través de Planella (2006) en *Cuerpo, cultura y educación*; Barcena, Tizio y Larrosa (2003) en *el lenguaje del cuerpo*; Farina

(2005) en *Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y Pedagogía de las afecciones*; y Luna (2006) en *La intimidad y la experiencia en lo público*, es posible allegar-se al cuerpo vivido y configurar una trama narrativa desde la vivencia de prácticas corporales artísticas, en este caso, la danza.

Además esta forma narrativa reconoce que en la corporeidad está inscrita una historia, un tiempo, una experiencia que puede ser narrada, contada o relatada; se narra lo que vivimos, se narra la experiencia vivida, pero lo que importa en el relato es como devengo en la narración porque lo que interesa son los sentidos singulares que se narran de la experiencia vivida y las lógicas particulares de argumentación que despliegan. Con ello, se reconoce que el cuerpo necesita ser pensado desde la experiencia vivida con aquellas personas que se arriesgan a narrar la experiencia de las propias prácticas corporales frente a un otro, por ello, es justamente en la narrativa como se dibuja aquello que ha quedado inscrito en el cuerpo.

Para la configuración de una trama narrativa desde la experiencia dancística, se hace necesario hacer un ejercicio hermenéutico, por el cual se intenta comprender lo nombrado al penetrar al interior de las vivencias de las personas que realizan dichas prácticas corporales y construir una trama creadora de sentido a través de la narración.

A su vez, ahondar en el análisis de las prácticas corporales implica situarse en una **teoría del cuerpo** desde el cual es posible rescatar la dimensión de lo vivido, sentido, gozado, pensado y experimentado; para ello se acude a los planteamientos de la fenomenología del cuerpo en autores como Husserl, Merleau-Ponty, Schütz y Wandenfels.

Pretender ahondar en el interior de la experiencia vivida de las personas que practican danza, requiere de otra forma de interpretación del cuerpo y, a

diferencia de un análisis biológico y fisiológico, lo que nos interesa es integrar la corporeidad en una constelación de sentido que ofrezca otra forma de pensar las prácticas corporales más allá de sus técnicas y más bien dejar hablar el cuerpo a partir de la experiencia vivida en su emoción, sentimiento, afectividad, sensación, percepción y pensamiento. En este sentido, es posible abrir una nueva perspectiva conceptual y metodológica para comprender dichas prácticas corporales a la luz de la experiencia vivida por la propia persona.

Nos apoyamos en la fenomenología, ya que no se trata de hablar del cuerpo objetivado, medido, calculado, objeto, sino de rescatar la corporeidad por su carácter viviente donde cobra lugar el cuerpo que se muestra como cuerpo vivido, fenoménico, agente, cuerpo-sujeto, fungiente, sintiente; este es el cuerpo expresivo como un cuerpo que siente y es sentido, toca y es tocado, mira y es mirado. La dimensión fenomenológica trata de trascender el cuerpo que es mirado solamente desde una perspectiva biológica y fisiológica y privilegia el “cuerpo vivenciado, intuido y experimentado como un ser-situado-corporalmente-en-el-mundo (Gallo, 2006).

Del mismo modo, se hace necesario indagar por la **vivencia** desde Dilthey, Gadamer, Husserl y Schütz, que como unidad de sentido permiten darle prelación a la interpretación subjetiva del mundo, como aquella interpretación que se va configurando a partir de la experiencia vivida, la cual se objetiva en formaciones de sentido porque según Dilthey, es aquí donde surgen las unidades de significado denominadas vivencias.

En el ámbito de la Educación Física, las prácticas corporales artísticas no han sido objeto de reflexión, incluso el concepto de vivencia ha sido tradicionalmente entendido como una mera práctica, sin reflexividad, por ello es importante anotar que el concepto de vivencia, se generalizó en Alemania, en los años setenta, a partir de biografías de artistas y servía al propósito de entender la obra a partir de lo vivido por el artista, se entiende la obra desde la vida del artista. Dicho término

fue propuesto por Ortega y Gasset en 1913 como traducción del vocablo alemán *Erlebnis*, el cual se utilizó para hablar de la experiencia vivida, entendiendo por experiencia todo aquello que hace alusión a la recíproca relación de sentido que se instaura en la relación yo-mundo.

Gadamer en el texto *Verdad y método*, plantea una historia del término vivencia y allí menciona que lo vivido es siempre vivido por uno mismo, por ello, la vivencia se emplea para designar el contenido de lo que se ha vivido. Por esta razón, Gadamer (2003: 97) muestra que “algo se convierte en una vivencia en cuanto que no solo es vivido sino que el hecho de que lo haya sido ha tenido algún efecto particular que le confiere un significado duradero”.

Para Husserl, la vivencia es entendida como “unidades de sentido”, que deben ser descritas y comprendidas. Las vivencias son contenidos de conciencia, son aquellos acontecimientos reales, las percepciones, las representaciones de la imaginación y de la fantasía, los actos del pensamiento conceptual, las presunciones y las dudas, las alegrías y los dolores, las esperanzas y temores, los deseos y las voliciones.

Por su parte Schütz, empieza por considerar las experiencias vividas como algo que transcurre dentro de la conciencia interna y cómo la estructura de estas varía según la duración y su reflexión. Para Schütz las vivencias están marcadas por dos grandes diferencias, el recuerdo y la rememoración, las cuales se presentan entre el transcurrir y el acto acabado, ya que lo que se capta ya ha pasado y simplemente es recordado, de ahí que es el recuerdo el que aísla a la vivencia de la corriente irreversible de la duración y la transforma en rememoración.

Hermenéutica del oído³: entre escuchar y conversar

³ Con Gadamer, se plantea una hermenéutica de oído, allí donde el texto me dice para que yo lo escuche.

Se emplea la autobiografía para que la persona acceda a su propia narración. La autobiografía permite construir los relatos de las personas que realizan prácticas corporales para dar cuenta de la experiencia vivida. “Con la autobiografía se rememoran los aspectos significativos de toda una vida. Las memorias narran realidades que forman parte del ámbito de las propias experiencias” (Luna, 2006).

Hacer una autobiografía nos pone en una forma de relación con la otra persona y allí se establece un diálogo como un lugar de intercambio entretejido entre preguntas y respuestas, el intercambio obedece más bien al diálogo que aparece al unir la voz de uno con el oído del otro y ambos son portadores de un sentido del mundo. En el momento de la entrevista las personas son invitadas a hablar de sí mismas y el encuentro se convierte en el lugar de una voz, de una historia. En el conversar, no se trata de ir tras la palabra como destinatarios, como aquella palabra que quisiéramos escuchar, ni la que buscamos detrás de los velos, se trata de la palabra que deviene por sí misma, que dice, que revela la experiencia vivida; el lugar de la entrevista no es entonces la palabra que se descubre sino la palabra que viene y entra en el oído fino, atento, delicado y abierto a la escucha.

Lectura de la información

Siguiendo a Sparkes (2001); Bolívar; Domingo; Fernández (2001) y Luna (2006) se opta por un análisis “holístico del contenido”. Esta forma de análisis se centra en el significado del contenido presente en la entrevista y aunque se utilizan secciones separadas del relato, se analizan los significados con base en el contexto de la totalidad de la entrevista.

A diferencia del método inductivo que parte de una hipótesis preliminar y necesita de los hechos para sostener la teoría, aquí se opta por la abducción la cual considera que los hechos sugieren la hipótesis. Con el método abductivo es posible seguir las pistas, los pasos de lo que se dice y seguir aquello que se narra y que da de qué pensar. En este sentido, la narración misma sugiere las hipótesis.

Ahora bien, considerando la orientación hermenéutica y fenomenológica de este estudio que pretende dar cuenta de los sentidos que se configuran al penetrar al interior de la vivencia en personas que realizan prácticas corporales dancísticas, es importante dilucidar las claves que se emplean para la lectura de los relatos.

En el análisis se hace una lectura de cada de los relatos que aparecen en la narración se identifican los acontecimientos, episodios propias del relato histórico y se identifican los rasgos de subjetividad que se configuran con la práctica regular de la danza como expresión corporal artística y, sin perder la totalidad de la entrevista, se entreteje la narrativa como horizonte de sentido.

Hurgando desde el lente del tiempo: episodios configurantes del relato histórico

“Soy Carlos, un hombre de 48 años, del suroeste Antioqueño, específicamente del municipio de Andes. Desde hace muchos años he tenido la posibilidad de sentir un poco lo que era la vida con el cuerpo y con la danza, porque desde que estaba en el vientre de mi madre ya existía un acercamiento con ella. Estudié la primaria en una escuela municipal y la terminé en la institución educativa Cristóbal Colón del Barrio Cristóbal, el Bachillerato Académico lo hice en el Marco Fidel Suárez, más adelante ingresé a la EPA y obtuve el título de Técnico en Danzas, el cual fue complementado con Antropología en la Universidad de Antioquia, luego hice una la Especialización en Semiótica Hermenéutica en la Universidad Nacional y otra Especialización en Corrientes Pedagógicas Contemporáneas. Actualmente estoy estudiando la Maestría en la Universidad Nacional Autónoma de México en el Distrito Federal.

Mi padres fueron grandes bailarines, desde que eran jóvenes ellos siempre los fines de semana se desplazaban a los clubes del pueblo donde desplegaban toda su habilidad, en especial mi padre quien era considerado un buen bailarín de tango, foxtroz, pasodoble, los cuales eran denominados en esa época como músicas pachangueras. Mi abuelo también era un gran bailarín pero lo hacía especialmente en las reuniones familiares decembrinas donde nos reunimos hijos, sobrinos y nietos. Todas estas experiencias las viví desde los primeros años de vida.

En la primaria, yo no hice ninguna práctica corporal que tuviera que ver con la danza, pero me gustaba mucho declamar y siempre soñaba con ser un gran artista de Hollywood. En el bachillerato, mis prácticas corporales se centraron básicamente en deportes tales como: gimnasia olímpica, natación, baloncesto, voleibol, tenis y fútbol donde me desempeñaba como arquero. Siempre estuve muy cerca del deporte ya que pertenecía a los equipos del colegio, a pesar de que era pequeño fui muy rápido y siempre me tenían en cuenta.

En el año 1975, ingresé a la Escuela Popular de Arte (EPA), precisamente quién me motivo a estudiar danzas, fue mi madre Clara Inés. Dicha motivación surgió a partir de la preocupación permanente de mi madre porque yo me mantenía trasnochando y rumbeando, viernes, sábado y domingo en todos los barrios de Medellín, se puede decir que yo conocí a Medellín bailando. Mi experiencia en la EPA, la inicié asistiendo a clases de danza tres veces a la semana y luego inicié mi carrera de bailarín, lo cual implicaba asistir todos los días en horarios nocturnos. Allí me formé como bailarín.

Cuando ingresé al segundo semestre me convocaron a participar en uno de los grupos de proyección de dicha institución; en esta formación, participé activamente de todas las actividades que se programaban, es decir, tocaba percusión y tiple, bailaba, tanto así, que era tan hiperkinético que hasta de la misma casa me echaban porque hacía mucho ruido estudiando rítmica.

En el momento en que empecé a estudiar danza y a pertenecer a distintos grupos, se conformó el grupo de proyección dancística de la EPA, el cual fue dirigido por el profesor y maestro Oscar Vahos y a partir de allí pude hacer una proyección mucho más artística que se consolidó y llegó a su máximo esplendor cuando logramos organizar lo que se llamó 'Panorama Folklórico Colombiano' aquí en Medellín. La participación en dicho evento nos dio un gran reconocimiento a nivel departamental y nacional. Aquí descubrí que la danza para mí era muy importante y empecé a dar clases sin tener la suficiente experiencia.

En esa carrera de bailarín y de maestro, sufrí una lesión en las vértebras lumbares, lo que me implicó la suspensión durante dos meses de las rutinas a las cuales había acostumbrado mi cuerpo. Este acontecimiento desbordó mi inquietud y no visité al médico tradicional, sino que tuve la gran oportunidad de consultar a un especialista en manejo de técnicas corporales que me permitieran abordar el manejo de la lesión desde una dimensión distinta a la medicina tradicional, donde el manejo del cuerpo es abordado de forma más 'integral', lo cual permite reconocer y sentir el propio cuerpo.

Yo era un ser que caminaba muy rápido, hacia muchas cosas al tiempo, saltaba todo el día, gritaba, en fin desbordaba mi energía y manejo corporal, un día cualquiera siendo director de las danzas de la Biblioteca Pública Piloto, alguien me observaba y lo desesperaba esa actitud mía con respecto al manejo del cuerpo, en vista de esto, un día se acercó y me dijo: “oiga joven usted debería aprovechar más esa energía e irse para algún lugar donde usted equilibre y logre canalizarla”, paradójicamente la vida me fue colocando allá en ese camino, a partir de este momento se iniciaron mis otras búsquedas.

Yo he sentido que entre los eventos significativos en mi vida, están la danza y el haber encontrado prácticas corporales suaves que me permitieron ver la danza y el baile de otra manera, lo cual me ayudó a desarrollar mucho más cada una de las propuestas emprendidas desde mi individualidad como bailarín y como maestro, tanto desde el ámbito folklórico como desde la danza creativa.

Todos estos cambios permitieron transformar mi vida personal, familiar y de pareja, ya que el abordaje de formas y miradas nuevas del trabajo corporal posibilitaron cambios en los estilos, hábitos y formas de vida. Dicho cambio fue muy importante porque transformó básicamente el activismo que me caracterizaba.

Yo era un hombre muy joven que practicaba danza y fútbol y una lesión de tobillo me llevó a decidir y a reflexionar frente a la importancia que tenía la danza y el fútbol en mis procesos formativos, esto me implicó definir hacia donde iba mi interés y encontré que para mí era más apasionante la búsqueda que estaba apenas insinuándose en mi vida con la danza.

En el momento en que inicié estas búsquedas, empecé a encontrar relaciones distintas con mi cuerpo no sólo desde lo estructural sino también desde mi propia corporeidad donde el sentir y el percibir el propio cuerpo y el del otro me ha permitido ir encontrando la armonía entre movimientos fuertes y suaves, lentos y rápidos, ya que eso es lo que somos nosotros en esencia”.

El tiempo narrado por Carlos, más allá de remitirnos a datos cronológicos lineales, nos remite al modo de experimentar su iniciación en la danza y a la manera como temporaliza las vivencias en ese mundo y lo que Carlos ha venido siendo en el mundo en virtud de la experiencia. Los acontecimientos autobiográficos como eventos y situaciones narrados le atribuyen significados y hacen ver que los acontecimientos no son simplemente hechos que nos suceden, sino que en ellos hay aspectos que marcan y direccionan un modo de ser en el mundo.

El relato introduce el carácter temporal de la experiencia humana, Carlos *recoge el pasado, diseña el presente y establece un horizonte de espera para el futuro*. Dicha historia no es otra que una identidad narrativa. A su vez, dicha narración histórica es significativa en la medida que describe los rasgos de la experiencia temporal, allí se entrecruzan simbólicamente las instituciones, la familia, el contexto, los personajes, los roles y la lesión, son aspectos que involucran a Carlos como actor, en tanto compromete su interioridad cargando las situaciones, eventos, acontecimientos o episodios en acciones configurantes de significados para la vida.

El acontecimiento funda algo. Todo acontecimiento está conectado no sólo con un tiempo, sino también con un espacio. El espacio, más allá de su concreción geográfica, remite a los ámbitos en los que Carlos intercambia, actúa y se relaciona, por ello, el acontecimiento genera un significado, aquí el lugar se reelabora simbólicamente, adquiere una dimensión más profunda dotada de significado que se transforma en espacio simbólico o espacio vivido. De este modo, un lugar como la EPA, refiere simbólicamente al espacio que permitió habitar dancísticamente el mundo.

Los acontecimientos que configuran el relato histórico, situado en determinadas coordenadas espacio-temporales, son determinantes para la vida de Carlos en la medida en que lo inician en la danza y, a su vez, la experiencia devela que hay momentos en los cuales interrumpe algo, modifica y transforma. Por ejemplo, el transformar sus prácticas corporales lo remite a otra forma de relacionarse consigo mismo, con el otro y con el mundo; la lesión lo llevó a reflexionar sobre un interés formativo y lo confrontó en el marco de elecciones: la danza o el fútbol, una decisión que orientó la vida de Carlos y devino en un modo particular de experimentar los acontecimientos, lo que necesariamente puso de manifiesto

rasgos de constitución de subjetividad donde resalta un saber de sí, en la necesidad de crear conciencia de sí.

Conciencia de sí: un rasgo de subjetividad

Al penetrar al interior de la vivencia en Carlos, se identifica un rasgo esencial de subjetividad, dicho rasgo es la conciencia de sí. Esta conciencia de sí también se puede nombrar como saber de sí. En la autobiografía se nombra esta conciencia de sí como: conciencia corporal, estar atento, repensar-se y sentir-se, encontrarse consigo mismo, aprender a escuchar, centrar-se en sí mismo, centrar la atención y vivir plena y concientemente cada uno de los diferentes estados corporales.

La conciencia de sí como rasgo de subjetividad hace alusión al precepto délfico *gnothi seauton* (conócete a ti mismo) que en el caso de Carlos lo lleva a saber de sí a través de la danza y le permite acercarse a un conocimiento de sí. A Carlos, la danza le permite una continua experiencia de autodominio y de goce en la medida que ha aprendido a sentir su propio cuerpo, a entender cómo se mueve, cómo se transforma, cómo se relaja, a percibir los pesos que tiene, a sentir cual es la energía con que se desarrolla un movimiento, en esta experiencia ha importado menos la mecánica corporal que lo que descubre Carlos de sí mismo.

En Carlos ha estado presente la necesidad de tomar conciencia de sí y esto se evidencia desde los primeros años de vida donde inició diferentes búsquedas 'con' y 'desde' el cuerpo, cuerpo que según él, ha sido trabajado y explorado desde múltiples perspectivas, las cuales le han permitido entender y comprender la importancia que tiene vivir 'en' y 'con' el cuerpo, poniendo cierta atención sobre sí mismo.

La conciencia corporal para Carlos no sólo tiene que ver con el ejercicio físico, sino también con la vida misma. A través de ella es posible darse cuenta de las posturas corporales que se adoptan y de los estados emocionales:

“La conciencia corporal es esa capacidad que el ser humano vive pensando cuando está buscando la conciencia de sí, es el proceso que nosotros vivimos permanentemente, que no está sólo en el ejercicio del baile, ésta empieza cuando uno se levanta, desde ese primer momento lo hacemos algunas veces mecánicamente y no nos damos cuenta de que nos sucede”.

“Yo creo que la conciencia corporal es un proceso permanente de la vida, no es algo que se consiga porque nuestro nivel de formación no ha sido como en Oriente donde tienen esto presente, nosotros repito no nos damos cuenta de cómo estamos mirando, como estamos parados, sentados, ni siquiera de cómo hablamos. Todo esto hace parte de la conciencia corporal”.

Las prácticas corporales que Carlos ha experimentado lo han llevado al reconocimiento e identidad de sí mismo. Son prácticas que conducen a una autorreflexión y a un conocimiento de sí mismo que incluso le han ayudado a construir un mundo de relaciones simbólicas con su propio cuerpo y con el de los demás, logrando encausar sus aspiraciones hacia una vida más armónica y tranquila; se puede decir que son experiencias que han transformado su cotidianidad.

“Yo antes era un ser humano para que lo otros me vieran y ese proceso era una fuerza centrífuga hacia fuera, ahora es para yo mirarme, qué estoy haciendo, cómo lo estoy haciendo, en qué tiempo, con qué objetivo y repensarme y encontrarme consigo mismo”.

Para Carlos, dichas prácticas le han permitido entender que el cuerpo es generador de emociones, sensaciones y sentires. Para él, todos estos acercamientos a prácticas corporales centradas en la conciencia de sí, le han

dado, como bailarín, la posibilidad de expresar e interpretar con el cuerpo, incluso la percepción del cuerpo se da cuando ya aprendes a leerlo.

Las vivencias orientadas 'desde' y 'a través' del cuerpo, modifican la percepción ya que dan una perspectiva nueva a cada uno de las formas corporales variando los estados de excitación neuromotriz y las sinestesias corporales que ayudan a percibir de un modo particular la realidad, a crear sentimientos y a lograr la expansión de la conciencia. De ahí, que la vivencia entendida como la posibilidad de exploración del cuerpo a través de nuestras propias experiencias, permita desarrollar la conciencia de sí, logrando una mayor intencionalidad y una comunicación del individuo consigo mismo.

Por lo tanto, las prácticas corporales que se fundamentan desde una perspectiva netamente vivencial, establecen una relación directa entre la conciencia y el entorno y una relación recíproca entre movimiento y sensación, posibilitando la conciencia del propio cuerpo y la escucha hacia sí mismo y hacia los demás. Entrar a comprender todo lo que conlleva esta concientización, implica comprender el papel que juega la corporeidad en la formación de cada ser.

Toda esta experiencia llevada a cabo por Carlos, le ha permitido construir su propio proyecto de vida enfocado básicamente al trabajo corporal que experimenta desde la danza, el cual no sólo ha legitimado su propia vida sino que ha ayudado a fortalecer su carrera docente en el área artística, donde orienta, dirige y enseña a partir de sus propias vivencias. Todas sus metodologías inculcan búsquedas interiores que permiten vivir plenamente su cuerpo y el del otro con acciones pedagógicas que conllevan en sí mismas una intencionalidad formativa que permite la vivencia conciente de la corporeidad. A sí lo plantea en su relato:

“A partir de los treinta años empecé a desarrollar mi trabajo permanente con variadas técnicas y después empecé a desarrollarlo con los muchachos en la misma institución como director en el grupo Guayaquil, luego con el grupo Relieve, hice entender a mis bailarines que era muy

importante conocer estas técnicas corporales. Yo planteaba que el folklor era parte característica de nuestra identidad, sujetos de un mismo país, pero que la danza contemporánea permitía desarrollar y aplicar creatividad a una serie de movimientos, que el ballet daba múltiples posibilidades que otras técnicas no las daban, a demás que técnicas como el taichí posibilitaban mucha movilidad corporal pero ya enmarcadas dentro de la precisión y lentitud”.

“En todas estas técnicas también encontré que es muy importante el desarrollo de la respiración y la consciencia de la misma en el trabajo. Pero como se adquiere esa consciencia? Eso no es inhalando y exhalando ni diciendo a los estudiantes que inhalen y exhalen con migo. Esa fue las primera preguntas que yo le hice a los chinos cuando trabaje con ellos y fue sobre como respirar y no me la respondieron, porque ellos plantean que eso no se enseña porque cada uno tiene su patrón propio de respirar y su propio ritmo, descubrí que para alcanzar uno buenos niveles respiratorios y conciencia de esta, era fundamental la meditación, entonces encontré una nueva técnica en mi vida y era meditar permanentemente”.

Como profesor, Carlos le interesa que cada uno de sus estudiantes encuentre su forma de moverse y expresarse sin tener que imitar ni seguir a otro, se trata de encontrar el gusto para moverse y de crear un estilo propio y, de este modo, permitir que el otro haga sus propias búsquedas y desarrolle su potencial creativo.

En la formación de bailarines que dirige Carlos el trabajo se centra en la individualidad porque para él es muy importante que el bailarín se encuentre consigo mismo en su búsqueda, por ello en mi metodología no doy directrices ni elijo métodos de mando directo sino que prefiero que el bailarín haga sus propias búsquedas, yo nunca digo es así o se hace de este modo, no dirijo sino que permito que encuentren diversos modos de moverse, de actuar, de ponerse en escena:

“Para mí lo más importante es que exploren y creen sin depender de mi. Mi objetivo como director y como maestro es dejar esa semilla en cada bailarín para que sigan su propio trabajo”.

A pesar de la formación que recibió Carlos como bailarín, la cual se centró en métodos tradicionales como el de la observación, la repetición, la imitación y en el aprendizaje de técnicas de danza mecánicas, se dio cuenta de que ser maestro no

es simplemente la transmisión de un conocimiento, sino que requiere hacer otras búsquedas metodológicas que potencien otras formas de aprendizaje ‘desde’ y ‘a través’ del cuerpo que generen asombro, preguntas, búsquedas, creatividad, sospechas e innovación.

“Otro momento que considero que es importante en la danza, es cuando yo ya no hago las cosas si no que propicio para que las hagan y poder ver como se comportan, como se mueven, como se expresan los otros. Es muy difícil estar afuera y tratar de decirles o transmitirles lo que realmente uno quiere que entiendan, no es fácil hacerlo a través de la palabra, a veces tenía que hacerlo comúnmente y no era capaz de hacerlo con la palabra, hasta que en un momento, encontré que era posible hacerlo a través de la metáfora o la analogía, pero no es fácil, ese es otro momento clave, el poder mirar a los otros sin tener que estar haciendo lo mismo de ellos”.

Como podemos ver, para Carlos la danza se ha convertido en una forma particular para hacer de la vida una experiencia sensible, artística y creativa que le ha permitido ocuparse de sí mismo y lo ha llevado a saber de sí y a crear mayor conciencia de sí. De este modo, el mayor rasgo de subjetividad que aparece como conciencia de sí ha generado un modo de ser-en-el-mundo cargado de sensibilidad, emoción, afecto, respeto que se manifiesta en la relación consigo mismo, con los demás y con el entorno.

Bibliografía

BARBERO, José (1996). Cultura profesional y currículum (oculto) en Educación Física. Educación y Sociedad. Reflexiones sobre las (impo) sibilidades del cambio. En: Revista de Educación, N° 311. Valladolid. p. 13-49.

BÁRCENA, Fernando; TIZIO, Hebe.; LARROSA, Jorge., y ASECIO, José M. (2003): "El lenguaje del cuerpo, políticas y poéticas del cuerpo en educación". En *Memoria del XXII Seminario Interuniversitario de teoría de la educación*.

Barcelona, Universidad Autónoma. <http://ub.es/div5/site/documents.htm> [consulta: marzo de 2007].

BOLIVAR, Antonio; DOMINGO, Jesús FERNÁNDEZ, Manuel (2001). *La investigación biográfica- narrativa en educación. Enfoque y metodología*. Madrid: La Muralla.

BOLIVAR, Antonio (2002) “¿De nobis ipsis silemus? Epistemología de la investigación biográfica-narrativa en educación”. En *Revista electrónica de investigación educativa*. Vol.4, Nº 1. España.

CASTAÑEDA, Gloria (2007). Proyecto de Investigación: Vivencia de prácticas corporales artísticas: allegar-se al cuerpo vivido desde las expresiones. Maestría en Motricidad y Desarrollo Humano, Instituto de Educación Física, Universidad de Antioquia.

FOUCAUL, Michel (2002). *La hermenéutica del sujeto*. México: Fondo de cultura económica. México.

GADAMER, Hans-Georg (2003). *Verdad y método*. Sígueme: Salamanca.

GALLO, Luz Elena (2006) “El ser-corporal-en-el-mundo como punto de partida en la fenomenología de la existencia corpórea”. En: *Revista Pensamiento Educativo*: Santiago de Chile.

HUSSERL, Edmund (1995). *Investigaciones lógicas 2. Filosofía y pensamiento*. Madrid: Alianza.

JIMENO, Antolín (1999). *Habilidades expresivas. Formación de los maestros Especialistas en educación física*. Documento de trabajo. Valencia.

_____ (sf) *Narrativa, Expresión Corporal, Danza y Ficción*. Documento de trabajo. Valencia.

LARROSA, Jorge (1995) *Déjame que te cuente. Ensayos sobre educación*. Barcelona: Alertes.

LARROSA, Jorge (1995). “Tecnologías del yo y educación. Notas sobre la construcción y la mediación pedagógica de la experiencia de sí”, en LARROSA (ed.), *Escuela, poder y subjetivación*. Madrid: La Piqueta, pp.259-332.

LUNA, Maria Teresa (2006). *La intimidad y la experiencia en lo público*. Tesis doctoral. Doctorado en ciencias sociales. Niñez y juventud. Centro de Estudios Avanzados en niñez y juventud. Universidad de Manizales – CINDE.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.

MÉLICH, Joan-Carles (1997). *Del Extraño al Cómplice. La Educación en la Vida Cotidiana*. Barcelona:

PLANELLA, Jordi (2006). *Cuerpo, cultura y educación*. Bilbao: Desclée De Brouwer.

SOARES, Carmen Lucia (2006). *Prácticas corporales. Historias de lo diverso y lo homogéneo*. En: AISENSTEIN, Ángela (Comp). *Cuerpo y Cultura: Prácticas Corporales y Diversidad*. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.

SPARKES, Andrew. (2001) “Investigación Narrativa en la Educación Física y el Deporte”. *En Memorias del II congreso de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte*. Valencia. Traducción de José Ignacio Barbero González.

SCHÜTZ, Alfred. (1993). *La construcción significativa del mundo social*. Barcelona: Paidós.

RICOEUR, Paul (1995). *Tiempo y Narración I, II y III*. Buenos Aires: Siglo XXI.

WANDENFELS, Bernhard. (1997). *De Husserl a Derrida. Introducción a la fenomenología*. Barcelona: Paidós.