

*Vivencia de prácticas corporales artísticas: allegar-se al cuerpo
vivido desde las expresiones dancísticas*

Gloria María Castañeda Clavijo



Fernando de Syszlo. *Cuerpos pintados*, 2006

*Vivencia de prácticas corporales artísticas: allegar-se al cuerpo vivido desde
las expresiones dancísticas*

Por:

Gloria María Castañeda Clavijo

Directora:

Dra ©. Luz Elena Gallo Cadavid

*Trabajo de investigación para optar al título de Magíster en Motricidad y
Desarrollo Humano*

Universidad de Antioquia

Instituto de Educación Física

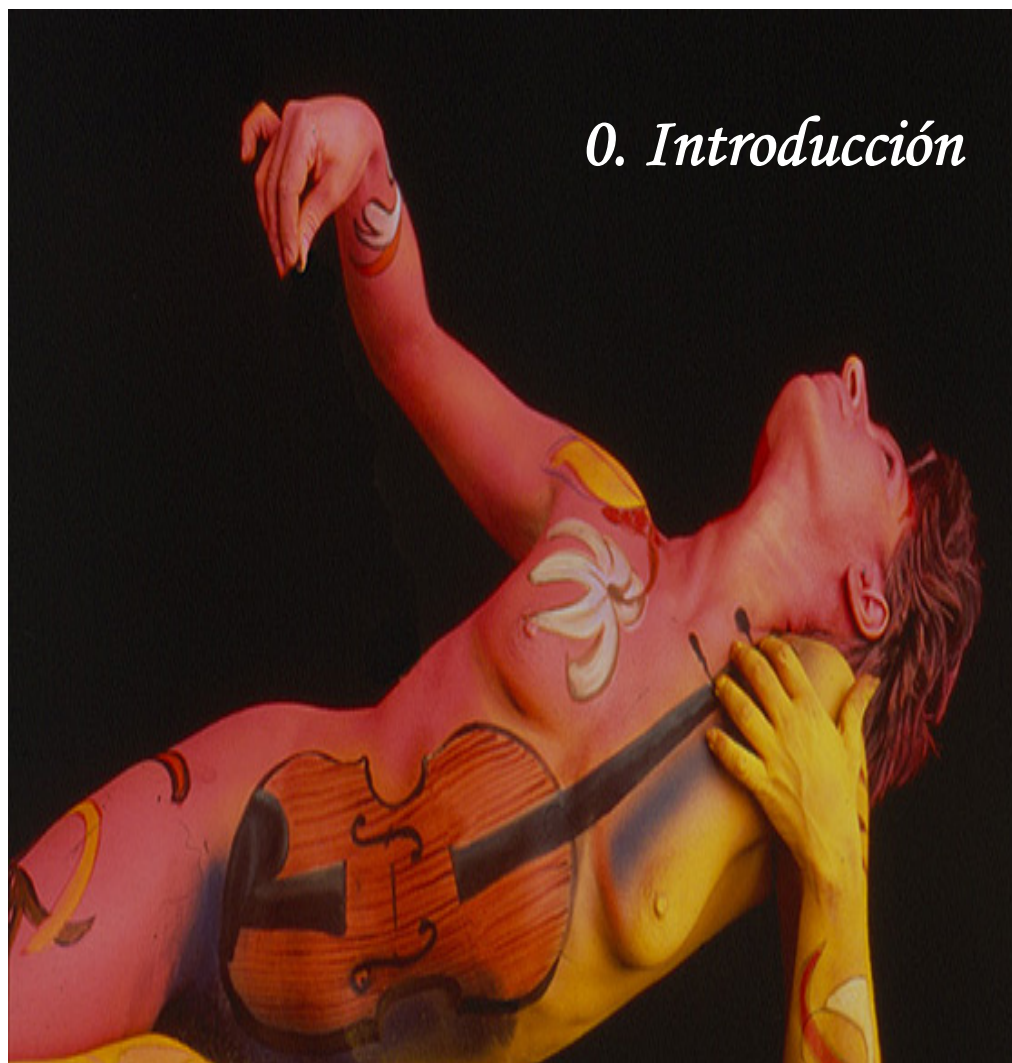
Medellín

Febrero de 2009



Contenido

0. Introducción	4
0.1 Planteamiento general	5
0.2 Pertinencia del problema de investigación y su justificación	6
0.3 Contenido del presente trabajo	10
1. Referentes conceptuales	11
1.1 El lugar de la vivencia en el estudio de las prácticas corporales.....	12
1.2 Práctica corporal artística: la danza	15
1.3 Aproximación a la noción de subjetividad	20
2. Metodología	27
2.1 Investigación narrativa	28
2.2 La autobiografía: la técnica de recolección de la información.....	33
2.3 Los narradores: Carlos, María y Fernando	36
2.4 La lectura de la información	37
3. Rasgos de subjetividad	40
3.1 Consciencia de sí: un relacionarse consigo mismo.....	41
3.2 La inquietud de sí: principio de agitación, movimiento y desasociado.....	54
3.3 Ocuparse de sí: un inquietarse por la interioridad.....	68
4. Epílogo	81
5. Bibliografía.....	87



Cárdenas Edwards. *Cuerpos Pintados*, 2006

0.1 Planteamiento general

La experiencia corporal recorre los pasajes de este texto. Para dar cuenta de la experiencia vivida se estudian las prácticas corporales artísticas desde el yo-narrado como nuevas formas de interpretar el cuerpo desde la persona que vive la experiencia¹. En este sentido, hay un acercamiento al estudio de la vivencia de prácticas corporales artísticas desde la investigación biográfico-narrativa y se interpretan las narrativas de Carlos, María y Fernando, quienes realizan prácticas corporales artísticas (danza). Indagar por la vivencia, como unidad de sentido, es darle prelación a la interpretación subjetiva del mundo, aquella interpretación que se va configurando a partir de la experiencia vivida, la cual se objetiva en formaciones de sentido, que según Dilthey, es aquí donde surgen las unidades de significado denominadas vivencia.

Las prácticas corporales se convierten en objeto de estudio en la medida en que interesa indagar por los rasgos de subjetividad que suscita la práctica regular de la danza como expresión corporal artística en Carlos, María y Fernando. Ahondar en el sentido que tiene una práctica corporal en la constitución de subjetividad pasa sujetos de la experiencia que adjudican de un modo particular sentido a lo vivido. De allí que <<la autobiografía convierte la vida en texto, ya sea implícito o explícito. Sólo a través de la textualización puede uno conocer su vida>> (Bruner y Weisser, 1995: 88).

Las prácticas corporales son ocasión para preguntarnos cómo el sujeto de la experiencia constituye una experiencia moral. Es decir, indagamos cómo estas prácticas corporales se constituyen en prácticas para el cuidado de sí (*épiméleia heautou*). Según Foucault (1999: 279), “el punto de partida de un estudio consagrado al cuidado de sí es Alcibíades. En dicho diálogo aparecen tres cuestiones referentes a la relación del cuidado de sí con la política, con la pedagogía y con el conocimiento de uno mismo”. En este estudio, me refiero a la cuestión del conocimiento de uno mismo (*gnothi seauton*) como aquellas reflexiones que el sujeto de la experiencia hace de sí mismo en ese proceso de constitución de subjetividad –identidad, mismidad, individuación– que bajo la perspectiva de Foucault, hace referencia a una genealogía del sujeto ético que se abre a las relaciones que establece consigo mismo. Por ello, el presente estudio surge a propósito de una pregunta en torno a la cual se ha orientado

¹ Por ello, en esta investigación se resalta la primera persona.

el análisis de las biografías hechas relatos ¿Qué significados se configuran al penetrar en el interior de la vivencia de las personas que practican danza?

Finalmente, es importante destacar que la Educación Física ha concentrado los estudios del cuerpo más desde la política del cuerpo que desde la poética, que según Bárcena y otros (2003), se refiere “al abordaje del cuerpo-objeto que permanentemente es sometido a la dominación, control o fabricación; un territorio de experimentación, sea a través de prácticas de régimen disciplinario que el sujeto se impone a sí mismo o que provienen del exterior”. Sin embargo, desde el aparato conceptual de la subjetividad que aquí hago referencia, fundamentalmente desde el Foucault de la ética de la existencia, es posible estudiar las prácticas desde otra perspectiva que no se refieran al análisis del poder sobre el cuerpo, sino que prestamos atención a las formas de empoderamiento de los sujetos y por ello, le empezamos a dar importancia a las prácticas y tecnologías del sí mismo, como procedimientos mediante los cuales los sujetos a través de la experiencia corporal se forman a sí mismos como sujetos morales.

0.2 Pertinencia del problema de investigación y su justificación

A partir de la búsqueda realizada sobre el objeto de esta investigación, encuentro que son escasas las reflexiones que se han hecho de las prácticas corporales que centran su interés en la experiencia vivida, ya que la misma vivencia ha sido tradicionalmente entendida como una mera práctica, sin reflexividad, hecho que no ha permitido profundizar, dejando entrever un gran vacío conceptual; incluso en el campo de la Educación Física podemos advertir que no han sido estudiadas desde el marco de la subjetividad.

En Colombia las investigaciones realizadas en torno a nuestro marco de interés, se han ocupado poco de las temáticas que hacen referencia a las prácticas corporales en el ámbito de la educación física, y específicamente en aquellas que han centrado su atención en el área artística, la cual permite al ser humano expresarse y comunicarse consigo mismo y con los demás ayudando a encontrar fluidez entre las emociones y sentimientos de su mundo interno y externo.

Por lo tanto, para este estudio surge una necesidad apremiante y es la destacar investigaciones que han hecho alusión al fenómeno de la narrativa como un enfoque más de investigación que permite a los sujetos narrar sus propias experiencias. Es por eso que en este texto, resaltamos la tesis de María Teresa Luna (2006) sobre “La

intimidad y la experiencia en lo público”, la cual desarrolla como hipótesis, que la intimidad no es sólo una experiencia importante en la configuración de la subjetividad, sino que también tiene estrecha relación en el modo en que los sujetos experimentan y viven lo público”.

Otro estudio que a nivel nacional es importante mencionar, es la tesis de maestría realizada por Maritza Castañeda, Ana María Restrepo, Beatriz Elena Usuga y Ángela Lucía Velosa (2006), la cual hace alusión a “Las vivencias subjetivas en situaciones de evaluación”. Dicha investigación permite dilucidar las huellas y marcas que dejan en la vida de las personas, las diversas prácticas evaluativas aplicadas en los diferentes modelos educativos.

En el área de la Educación Física se destaca la investigación de corte histórica de Ximena Herrera (2000), sobre “las prácticas corporales y la Educación Física en la escuela primaria en Colombia entre 1870 y 1903”, texto que da cuenta del lugar que ocupa el cuerpo dentro de los objetos de saber pedagógico, reconstruyendo una historia del cuerpo al interior de la pedagogía como práctica de saber, rastreando los comienzos de la Educación Física y su relación con dichas prácticas.

Así mismo Carmen Soares (2006), en el texto “*Prácticas corporales. Historia de lo diverso y lo homogéneo*”, muestra cómo en el ámbito de la Educación Física las prácticas corporales artísticas “fueron borradas de la memoria de la Educación Física, dejando así todo el espacio para formas de educar el cuerpo vueltas para funciones específicas ligadas al vigor físico y a la salud física, mejora del rendimiento en el trabajo, embellecimiento, tiempo libre saludable, ocupación sana del tiempo libre”. También señala que las prácticas corporales de mayor privilegio en la Educación Física son el deporte y la gimnasia.

Fuera del ámbito Colombiano es importante mencionar el estudio realizado en México por Oscar Lewis (1996), acerca de “La historia de la familia Mexicana de los Sánchez”. Investigación antropológica que permite adentrarse en la vida de personas que habitan los medios rurales, donde ponen en escena luchas, ilusiones, fracasos y alegrías de un campesino pobre; en esa misma medida en Inglaterra, Sparkes (2001), utiliza las modalidades narrativas para “comprender el modo en que los profesores y los alumnos de Educación Física, construyen y reconstruyen sus identidades, sus relaciones yo-cuerpo a lo largo del tiempo y en unas determinadas circunstancias socio-históricas, políticas y económicas”. De igual forma, Squires and Sparkes (1996), analizaron la vida de cinco profesoras de Educación Física con tendencias

homosexuales en diferentes momentos a lo largo de su carrera.

En el ámbito deportivo, Sparkes y Smit (1999, 2001, 2002), analizaron los problemas de identidad de cuatro hombres que sufrieron lesiones de la médula espinal jugando rugby y que ahora se autodefinen como minusválidos y Sparkes (1998, 2001), realizó un estudio biográfico de Jessica (seudónimo), deportista de élite quien vio truncada su carrera prematuramente por un enfermedad. A si mismo, Devis y Sparkes (1999, 2001), hacen un estudio sobre un momento de la vida de un estudiante de educación física, a quien la lectura de un texto le provoco una gran crisis de identidad.

Dada la escasa reflexión que se hace alrededor de las prácticas corporales artísticas en la Educación Física, nos lleva a pensar que este campo no ha dado cuenta de la experiencia vivida más allá de la mera práctica. La Educación Física poco se ha ocupado de reflexionar, de dar sentido y significado al cuerpo vivido y por ende a la experiencia vivida. Podemos decir que hasta el momento, prácticas corporales artísticas como la danza, son mencionadas ligeramente pero no han sido objeto de reflexión; por lo tanto aquí se hace necesario acoger las prácticas corporales como objeto de investigación en relación con la emergencia de subjetividad.

Por las anteriores razones, este estudio pretende ampliar la mirada que se tiene de las prácticas corporales más allá del enfoque tradicional que ha privilegiado su explicación a partir de los saberes biomédicos orientados básicamente hacia el desarrollo de la condición biológica, el aprendizaje de técnicas, la búsqueda de rendimiento y la eficiencia motriz. El problema de investigación también resalta el planteamiento que han hecho algunos autores como Bertrand Doring (1992), Paulo Evaldo Fensterseifer (2001), José Ignacio Barbero (1996), Benidle Vásquez (1989), María Luisa Zagalaz (2001), Meinberg (1993), que la Educación Física² está actualmente en crisis.

Algunos de los elementos que se destacan en dicha crisis se refieren a la poca reflexión crítica del concepto de cuerpo que tiene asiento en la Educación Física, la emergencia de prácticas corporales carentes de una reflexión teórico-práctica, la poca claridad frente a criterios didácticos para orientar la 'decibilidad' de la Educación Física, el reclamo de una antropología explícita para la educación física, la falta de nuevas bases conceptuales que movilicen los conceptos tradicionales alrededor del cuerpo y su

² Es necesario señalar que a nivel local también se ha planteado que la Educación Física está en crisis (Grupo de Estudios en Educación Corporal, Universidad de Antioquia). Producto de la crisis que se vive al interior de la disciplina, algunos planes de formación de licenciados en Educación Física se han venido transformado. Tal es el caso del Instituto de Educación Física de la Universidad de Antioquia.

relación con la motricidad, la escasa diversidad de prácticas corporales en Educación Física que rescaten la experiencia vivida por los sujetos, la necesidad de nuevos acercamientos epistemológicos para pensar de otro modo el cuerpo en la educación física, y finalmente, la resistencia al cambio por parte de algunos docentes.

Hasta ahora, la Educación Física no se ha preguntado por la relación prácticas corporales y la constitución de subjetividad en términos del cuidado de sí, la inquietud de sí, la preocupación por uno mismo y el cuidado de uno mismo. Finalmente, este estudio se justifica porque hace aparecer el tipo de relaciones que Carlos, María y Fernando establecen consigo mismo a través de una práctica corporal como la danza y esto redimensiona la concepción de práctica corporal como una práctica capaz de aportar a la formación de subjetividad.

Es por esta razón que este estudio se centra fundamentalmente en el acercamiento hacia personas que practican danza, ya que ella en sí misma permite explorar la experiencia vivida y utilizarla como medio de expresión que permite comunicar sentidos y significados, ya que según Le Boulch (1997:130-131) “la danza es significativa respecto a la vivencia corporal del bailarín, cargada de afectividad y portadora de una carga emocional importante en la medida en que sigue siendo espontánea”, ya que es utilizada no sólo como forma recreativa, sino que tiene de por sí todo un fundamento ritual con un contenido profundo de goce utilizado ampliamente por cada uno de los bailarines que la viven.

En este trabajo interesa acceder a las relaciones que se establecen entre música, movimiento y vivencia, triada que permite al ser humano expresar sentimientos, emociones, tristezas, y alegrías entre otras. Es por ello, que la danza se convierte en parte de la vida de los bailarines, ya que permite la exploración de emociones que se expresan a través del movimiento hecho música, que no es otra cosa que la manifestación visible de un cuerpo en expresión, mostrando toda la complejidad del humano y de su ser corpóreo.

0.3 Contenido del presente trabajo

En la primera parte se presentan los referentes conceptuales sobre los cuales se apoya este estudio, específicamente se tienen en cuenta conceptos tales como: vivencia, prácticas corporales y subjetividad, los cuales sirven de aparato conceptual al momento de hacer la interpretación de los datos autobiográficos de las tres personas incluidas en el estudio.

La segunda parte del estudio está concentrada en el desarrollo metodológico propuesto para la investigación. Aquí el centro de interés es la investigación narrativa porque permite a través de la autobiografía identificar rasgos de subjetividad en tres personas que han realizado prácticas corporales artísticas. Este aparte expone el tipo de análisis empleado, el cual se basó en el categórico de la estructura, donde desde la perspectiva temporal, el relato es analizado en forma diacrónica y sincrónica. Para hacer este análisis categórico de la estructura en las autobiografías, se sigue el modelo propuesto por Bolívar y otros (2001: 128, 129) “arqueológico, procesual y estructural”. Esta investigación hace énfasis en el modo de conocer narrativo, porque privilegia la vivencia que se vuelve relato a través de la autobiografía, hecho que permite en perspectiva hermenéutica interpretar los rasgos de subjetividad.

La tercera parte se dedica al ejercicio propiamente interpretativo sobre los rasgos de subjetividad que emergen de los relatos autobiográficos de Carlos, María y Fernando a partir de la experiencia corporal en la danza. Este pasaje presenta el análisis de la trama narrativa, donde se develan los aspectos más relevantes de la experiencia vivida a través de la danza, identificando rasgos de subjetividad predominantes en los narradores.

En la cuarta parte del texto aparece el epílogo bajo el título: *“Las prácticas corporales artísticas como prácticas de sí*. Aquí subyace la discusión final y se expone la hipótesis central derivada de esta investigación, en la cual se muestra cómo las prácticas corporales se pueden entender como prácticas de sí, en la medida en que la experiencia del danzar retorna sobre el sí mismo como conciencia de sí, inquietud de sí y ocuparse de sí, rasgos de subjetividad predominantes en Carlos, María y Fernando; a sí mismo quedan sugeridas algunas pistas para abrir nuevos estudios en relación con las prácticas corporales.

1. Referentes Conceptuales



Sin autor. Cuerpos pintados, 2006

1.1 *El lugar de la vivencia en el estudio de las prácticas corporales*

Para este estudio, el concepto de vivencia se convierte en una forma de ver la experiencia vivida de las prácticas corporales dancísticas en los propios sujetos que las practican. Por ello sea hace necesario ahondar en el término vivencia ya que de éste deviene el concepto de la experiencia vivida.

Siguiendo a Gadamer (2003), el concepto de vivencia 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 “lo que nos pasa, nos acontece, o nos llega” (Larrosa, 2003: 168). Del mismo modo, señala Gadamer que la forma de lo vivido se emplea para designar el contenido de lo que ha sido vivido y este contenido es el resultado o efecto que ha ganado permanencia, peso y significado respecto a los otros aspectos del vivir.

Dilthey fue quien primero le dió una función conceptual al término vivencia. Incluso el sentido de la vivencia se hizo frecuente, en principio, en la literatura biográfica, en particular en artistas y poetas del siglo XIX y consistió en entender la obra del artista desde la propia vida, por ejemplo la biografía de Goethe indujo a la comprensión de su poesía precisamente a partir de sus vivencias, este fue uno de los trabajos que hizo Dilthey sobre Goethe, incluso “llegó a decir que todos los poemas revisten el carácter de una gran confesión” (Gadamer, 2003: 98). Por esta razón, a Gadamer le pareció lógico que la palabra *vivencia* se acuñara en el marco de la literatura biográfica puesto que apunta al contenido de significado permanente que posee una experiencia para el que la ha vivido. La vivencia no es, pues, algo dado; somos nosotros quienes penetramos en el interior de ella, quienes la poseemos de una manera tan inmediata que hasta podemos decir que ella y nosotros somos la misma cosa, por ello, una manera de entender el sentido de la danza para aquel que lo ha vivido es a partir de sus experiencias internas.

Para Gadamer (2003:03), “cuando algo es calificado y valorado como vivencia se lo piensa como vinculado por su significación a la unidad de un todo de sentido. Lo que vale como vivencia es algo que se destaca y delimita tanto frente a otras vivencias –en las que se viven otras cosas– como frente al resto del discurso vital –en el que no se vive 'nada'–. Lo que importa de la vivencia no es cualquier suceso o acontecimiento sino “algo así como una superficie de sensibilidad en la que lo que pasa afecta de algún

modo, produce algunos efectos, inscribe algunas marcas, deja algunas huellas, algunos efectos” (Larrosa, 2003:174, 175). Lo que vale como vivencia es entonces aquello que es pensado como unidad y que con ello gana una nueva manera de ser uno (Gadamer, 2003: 103), por ello, interesa aquello que nos pasa, nos acontece, o nos llega que configura maneras de ser en el mundo y formas de constitución de subjetividades.

La vivencia es un acto con una intención referida, es la vuelta sobre sí mismo, el retorno a un yo que se trasciende, la vivencia es trascendencia. La vivencia es ese algo con sentido y significado que se relata, se dice, se comprende y se interpreta. La vivencia es el afuera y el adentro, pero no diametralmente opuestos, es una simbiosis: La realidad, objetiva la vivencia, y la vivencia, objetiva la realidad (Gómez y otros, 2006:29).

Este aparte se refiere al contenido de significado que posee una experiencia para aquél que la ha vivido, y como la vivencia es una unidad de significación, permite acercarse a la comprensión de las experiencias íntimas de las personas; en otras palabras, nos permite interpretar la significación que esta vivencia tiene para alguien de una manera reflexiva. “Algo se convierte en una vivencia en cuanto que no sólo es vivido sino que el hecho de que lo haya sido, ha tenido algún efecto particular que le confiere un significado duradero” (Gadamer, 2003:97).

Lo que es vivido por uno mismo no se agota en lo que puede decirse de ello ni en lo que pueda retenerse como significado. La reflexión autobiográfica o biografía (que aquí empleo) me permite reconocer que aquello que puede ser denominado vivencia se constituye en algo que ya ha pasado, se constituye en un recuerdo que se transforma tiene un contenido de significado, puesto que “lo que llamamos vivencia en sentido enfático se refiere pues a algo inolvidable e irremplazable, fundamentalmente inagotable para la determinación comprensiva de su significado” (Gadamer, 2003: 104).

Ahora bien, el análisis de la vivencia no puede darse aisladamente del mundo, sino más bien es esa relación yo-mundo, que viene mediada por una diversidad de contextos, la que nos permite conocer la mundanidad de las experiencias. El mundo de la vida significa entonces apertura a una forma de razonamiento que nos abre a otras formas de comprensión sobre la acción humana. La noción de mundo de la vida encarna la posibilidad de tematizar ese suelo de la experiencia humana.

En esta investigación interesa ese sujeto de la experiencia, es decir, esas personas para quien la práctica corporal de la danza le devino en una forma de ser en el mundo. Ese sujeto de la experiencia es entonces aquel a quien que le ha pasado algo en la vida a través de la danza porque ha irrumpido algo, ha vulnerado algo, ha recepcionado algo, se ha sensibilizado con algo, la experiencia es lo que transforma la vida de los hombres en su singularidad, es lo que nos pasa y el modo como le atribuimos un sentido.

En este sentido señala Larrosa (2003: 174):

La experiencia. la posibilidad de que algo nos pase, o nos acontezca, o nos llegue, requiere un gesto de interrupción, un gesto que es casi imposible en los tiempos que corren: requiere pararse a pensar, pararse a mirar, pararse a escuchar, pensar más despacio, mirar más despacio y escuchar más despacio, demorarse en los detalles, suspender la opinión, suspender el juicio, suspender la voluntad, suspender el automatismo de la acción, cultivar la atención y la delicadeza, abrir los ojos y los oídos, charlas sobre lo que nos pasa, aprender la lentitud, escuchar a los demás, cultivar el arte del encuentro, callar mucho, tener paciencia, darse tiempo y espacio.

El lugar de la vivencia en el estudio de las prácticas corporales se refiere entonces a querer ahondar desde el concepto de vivencia algo que podemos explorar desde la danza y que hace referencia a la subjetividad. Me interesa la vivencia en virtud del contenido de significación que tiene para alguien que la ha vivido, pues la experiencia es lo que me pasa y lo que, al pasarme, me forma o me transforma, me constituye, me hace como soy, marca maneras de ser y configura mi personalidad, es decir, a través de lo vivido a través de la danza es posible comprender la experiencia íntima de las personas en relación con los acontecimientos autobiográficos que constituyen rasgos de subjetividad. La danza ocupa aquí el lugar de una experiencia que se incorpora en la propia biografía dando posibilidades de interpretación de las subjetividades que se construyen en la relación yo-danza, la cual involucra los modos en que las personas se sitúan frente a la danza y frente a las maneras de significarla e incorporarla a la propia vida o a cierto modo de ser. Aquí importa la relación yo-danza no como una relación causal, sino como acontecimiento que marca a la vez la propia biografía porque el acontecimiento involucra el sujeto mismo de la experiencia que deviene en modos particulares de significar y experimentar los acontecimientos, esto pone de manifiesto las diversas formas de ser sujeto.

1.2 Práctica corporal artística: la danza

Siguiendo a Soares (2006), la historia de las prácticas corporales en occidente ha tomado como punto de partida la gimnasia. De un lado, ésta práctica corporal estuvo íntimamente relacionada con movimientos artísticos como el teatro, la danza y las artes plásticas, pasando también por la música y el circo. Por otro lado, la gimnasia ha tenido una influencia en los discursos de la medicina ya que se le adjudica como funciones la mejoría de la salud, la preservación de la fuerza y el vigor físico.

En el siglo XIX, prácticas corporales como el deporte y la gimnasia estaban orientadas a garantizar la buena salud y la higiene. Por ello, han sido considerados como dispositivos para educar el cuerpo³ con el fin de generar un desarrollo físico en el niño que transmita fuerza, belleza, inteligencia y virtudes. De ahí que dichas prácticas estén encaminadas básicamente a inculcar buenos hábitos y a determinar formas adecuadas para comportarse.

De este modo, señala Soares (2006:15,16) que aquella concepción de gimnasia que estaba relacionada con las expresiones artísticas quedó subordinada en la Educación Física y, en cambio, predominaron las formas de educar el cuerpo en sus gestos, en sus técnicas, en el desarrollo de capacidades y habilidades físicas. Esta es una de las razones por las cuales Stell Mac Kaye (citado por Soares; 2006:24), “creó la gimnasia armónica, con la aprobación de Delsarte, en el sentido de educar al cuerpo que se tornaría un instrumento serio y responsable a través del cual cada movimiento fluido podría circular sin los obstáculos de la dureza e inflexibilidad de las articulaciones y los músculos”.

En esta misma perspectiva, la gimnasia tuvo una gran incidencia en la estructuración mecánica del gesto humano, donde el gesto fue codificado, medido y calculado bajo la metáfora del cuerpo máquina⁴. Además, desde el siglo XIX se instauró la gimnasia militar, en la que se aplicaron ejercicios físicos rígidos, repetitivos y mecánicos, los que

³ Cf.: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques VIGARELLO, Georg. (2009). Historia del cuerpo III. Madrid: Taurus. pp.165-197.

⁴ Cf.: LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002. VIGARELLO, Georg. *Corregir el cuerpo. Historia de un poder pedagógico*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005. NOVAES, Adauto y otros. *O Homen-Máquina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

han tenido gran influencia en la estructuración y creación de prácticas corporales para educar, domesticar, docilizar, entrenar o corregir el cuerpo en la escuela.

En el siglo XX, las prácticas corporales apuntaron a la búsqueda de “un régimen de vida dosificado, que beneficiara el adelanto intelectual y el mejoramiento del estado de la salud individual, donde el cuerpo fuera lugar de conversión de energía con el objetivo de alcanzar el equilibrio de sus fuerzas” (Herrera, 2000:11). Allí el cuerpo debía tener movimientos precisos, rítmicos y, de esta manera, poder mejorar el rendimiento. Por lo tanto, dichas prácticas tenían como objetivo la educación armónica del niño moderno.

Soares (2006), encontró en sus estudios que entre los fines de las prácticas corporales está el mejoramiento de la parte física del ser humano, hecho que ayudó a que la medicina entrara en auge y es precisamente en esta primera década del siglo XX, cuando el médico empieza a trabajar sobre el fenómeno de la enfermedad colectiva antes que individual, ingresando a las escuelas prácticas corporales que tenían como fundamento la fisiología y la higiene.

También se desatacan en el estudio, prácticas dedicadas al orden, el cual hacía alusión, según Herrera (2000:13) “al tiempo, al espacio, al mobiliario escolar, al trabajo, a la disciplina, a la higiene y a la castidad” y a las posturas del cuerpo dirigidas básicamente a la corrección postural, las cuales se centraban específicamente en movimientos típicos y mecánicos, dejando de lado prácticas corporales espontáneas que hacían énfasis en movimientos libres donde el cuerpo se expresaba en toda su dimensión, permitiendo al sujeto volver la mirada hacia sí mismo.

Teniendo en cuenta las diferentes acepciones que caracterizan las prácticas corporales, se pueden considerar como un “catálogo” de denominaciones que a lo largo de la historia se han ido otorgando a las actividades que han utilizado el cuerpo como medio o como fin. Por tanto, ellas en sí mismas “hacen alusión a particulares configuraciones de movimiento, es decir, formas de movimiento que el cuerpo despliega inserto en específicas condiciones culturales de realización” (Cachorro y Díaz, 2004:61).

En esta dinámica es viable registrar ciertas tendencias de los movimientos corporales dirigidos hacia:

La vestimenta, manifestaciones corporales de protesta, o celebraciones que ponen el cuerpo con expresiones comunes. En esta perspectiva las prácticas corporales exceden las apreciaciones instrumentales de cuerpos dotados con acervo de experiencias motrices universales que pueden ser entendidas como saberes del cuerpo reproducidos de manera idéntica trascendiendo la geografía del mundo (Cachorro y Díaz, 2004:62).

Todas las habilidades del cuerpo están influenciadas por los contextos particulares los cuales son cambiantes. De ahí que cada momento imprime un sello distintivo, el cual está permeado por las costumbres, los entornos, la economía, el nivel educativo, las condiciones geográficas, etc. "En este sentido la estructuras del movimiento se construyen y reconstruyen una y otra vez mostrándonos la dimensión inacabada del cuerpo por los trazos que imprimen en él las culturas" (Cachorro y Díaz, 2004:62).

Cada una de las prácticas corporales de un sujeto o de un grupo en particular se identifican con un ámbito social determinado que posee diferentes formas y patrones de movimiento comunes a cada grupo humano, donde se privilegian vivencias y se caracterizan modos de vida, los cuales permean la diversidad humana, atestiguando cambios profundos en sus relaciones y en sus costumbres. Es por ello que ellas en si mismas, reúnen interminables expresiones que a lo largo de la historia se han utilizado para la educación del cuerpo.

En este estudio es de vital importancia revisar los aportes que Marcel Mauss hace a las prácticas corporales y específicamente cuando nos remite a las técnicas corporales, las cuales según el autor, permiten hacer un estudio de los rasgos que caracterizan los diferentes grupos humanos, afectando toda la actividad inmediata y natural del hombre la cual se construye a partir de la educación que recibe, de la imitación o de la adaptación a determinadas normas sociales. De ahí que Mauss (1972:337) las defina como "la forma en que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional".

Es así como Mauss (1972:344), para facilitar la comprensión de dichas técnicas las clasificó en técnicas corporales sincrónicas u horizontales, las cuales hace alusión específicamente a la diferencia sexual, a la diferencia de edad, al rendimiento y al modo de "transmitir la forma de las técnicas" corporales y las diacrónicas o verticales que se relacionan con momentos o estadios diferentes de la vida humana. Nacimiento, infancia, adolescencia, edad adulta.

Bajo esta perspectiva Cachorro y Díaz (2004), consideran que las prácticas corporales no son de nadie en especial, sino que se convierten en patrimonio de toda la humanidad y de esta forma, todas las culturas las apropian y les imprimen diversas formas y figuraciones, generando la mundialización de ellas. “De este modo, las gestualidades que constituyen las más diversas practicas corporales que atraviesan épocas, continentes, culturas, merecen seguramente una mirada detenida y tal vez no puedan ser leídas solamente como expresión técnica de una práctica que hegemoniza en Occidente, desde fines del siglo XIX: “deporte” (Soares, 2006:13).

Históricamente las prácticas corporales artísticas, por tener dentro de sus propósitos la educación del cuerpo desde múltiples miradas, se instauraron en una época en el ámbito de la educación física. A partir del momento en que el área empezó a impartir una formación centrada básicamente en el rendimiento, en la concepción de cuerpo máquina y específicamente en el deporte mirado solamente desde componentes biológicos y fisiológicos, llevó a que manifestaciones artísticas como el teatro y la danza que tendían a que el ser humano se expresara libremente a través de su cuerpo desprovisto de controles y disciplinamientos corporales y quedara por fuera de la educación física, dejando desprovista el área de la corriente expresiva.

Es así como en la danza, el movimiento se conjuga obedeciendo a patrones orgánicos, ligados a los ritmos corporales de la vida: respiratorio, circulatorio y a otros ritmos de la naturaleza, donde el bailarín asume todas los actos que lo llevan a vivir la experiencia de manera reflexiva, ya que a través de la armonía que construye entre el movimiento, la música y la danza, va actualizando vínculos con su cuerpo y con su subjetividad. Es así, como las personas que practican danza, viven a través de su cuerpo sus propias emociones individuales y grupales.

De ahí que la danza es un medio de expresión artística que representa actividades características del ser humano en determinadas épocas y culturas, por ende es una manifestación que habla de las costumbres de las personas, grupos humanos y culturas, pero también habla de individuos que se conjugan para dar un sentido a una vivencia en particular, la cual está basada en realidades ocultas que se manifiestan a través de movimientos no codificados que permiten que el cuerpo se libere y exprese todo lo que en un momento determinado genera el baile.

Dicha triada tiene la capacidad de inducir a vivencias que ayudan al bailarín a establecer contactos profundos con la propia identidad, despertando los potenciales latentes de la vida e induciendo la regulación de las funciones orgánicas, generando

vivencias intangibles del pasado que están constantemente en el presente, favoreciendo las posibilidades expresivas e incrementando los procesos de sensibilización e interiorización del ser humano.

En la danza lo fundamental es la experiencia del bailarín a través del cuerpo la cual apunta fundamentalmente a la dimensión vivencial. Aquí me interesa hacer énfasis en la idea que expone Merleau-Ponty (1975:289): “El cuerpo vivido es un sistema de acciones posibles, un cuerpo virtual cuya lugar fenoménico está definido por su tarea y su situación”.

En esta postura teórica, el cuerpo es el protagonista, ya que no se trata de hablar del cuerpo (*Körper*), que es objetivado, medido, calculado mirado como objeto, sino que aquí, “se adjetiva el sustantivo cuerpo denominándolo cuerpo vivido, como cuerpo que siente, sufre, padece, goza y experimenta” (Gallo,2006:50) su intencionalidad y su poder de significación personal, donde cobra sentido la experiencia vivida, es decir, que se pretende abordar la subjetividad de forma más comprensiva y vivencial.

Es así como el abordaje de las practicas corporales artísticas, entre ellas la danza, cobra sentido desde la experiencia vivida en la medida que se le da prelación al sujeto que piensa, siente, vive y percibe a partir de su propio cuerpo, sujeto que se enmarca dentro de un contexto social el cual está determinado por las condiciones que genera constantemente la vida cotidiana. <<De antemano, el mundo de la vida no es objeto de una simple descripción o, menos aún, meta de una búsqueda que tenga como fin la inmediata plenitud de la vida; constituye más bien el tema de un re-cuestionamiento metódico y diversificado>> Ruckfrage, citado por (Gómez y otros, 2006:22).

De ahí que el bailarín ha logrado manifestarse y comunicarse universalmente a través del cuerpo con los diferentes grupos humanos que han utilizado practicas corporales como medio de expresión y de comunicación, los cuales han cumplido múltiples funciones sociales que le han permitido revelar aspectos disímiles y significativos de las diferentes culturas que asumen la danza como medio de expresión característico de los individuos.

1.3 Aproximación a la noción de subjetividad

El estudio sobre las prácticas corporales pone la atención en los rasgos de subjetividad que se configuran en los sujetos a partir de una experiencia corporal. Esta investigación sobre la vivencia de prácticas corporales artísticas en el sujeto, pasa por algunos vínculos entre el campo de las prácticas corporales y los discursos sobre la subjetividad que nos lleva a hacer visibles algunas relaciones entre la práctica corporal y las formas de vida, la percepción y el saber, la experiencia de bailar y la experiencia en la formación del sujeto.

Tal formación se da mediante un conjunto de dispositivos, de maneras de hacer las cosas y de pensar sobre ellas; por ejemplo, el conjunto de dispositivos que componen la “danza” de un artista para desarrollar el cuerpo, para saturarlo con formas del hábito e intensificar el aprendizaje de la técnica, y aunque estos dispositivos configuran subjetividades, nos acogemos a la lectura de la subjetividad a partir de los modos de producción de lo sensible, como aquello que constituye la experiencia en modos de percibir y de ser del sujeto que concierne a la atención y al sentido que crean las prácticas corporales sobre las formas de vida del sujeto. La relación entre los campos de las prácticas corporales y la subjetividad bajo la perspectiva del cuerpo vivido, es una apuesta por saber cómo las prácticas corporales coadyuvan en la formación de la subjetividad en aquellos cuerpos que bailan.

El relacionar las prácticas corporales con la subjetividad me lleva a comprender que hay en ellos una conexión, pues las prácticas corporales artísticas en el contexto de la subjetividad permiten entender las 'prácticas de sí mismo'. Por eso, una práctica corporal como la danza, puede ser puesta en relación con la configuración del sujeto a partir de los efectos de sentido producidos en las experiencias. Es decir, según Farina, (2005:42), en las prácticas de sí está en juego el proceso de formación del sujeto, un proceso que se ocupa de los efectos de las experiencias, no para neutralizarlos sino para producir sentido. El sentido tiene que ver con una llamada a la continuidad de un modo de estar proferida por la subjetividad

“La subjetividad es la manera en la que el sujeto consigue establecer una relación directa consigo mismo de ahí que, la subjetividad es la manera en la que el sujeto hace experiencia de sí mismo en un juego de verdad, dado que ese proceso por el que el sujeto se constituye es la subjetivación” (Foucault, 1999:16). Aquí entonces estamos

haciendo referencia a la etapa de Foucault de la ética o el cuidado de sí, donde se centra en el sujeto no ya desde la perspectiva de subsumir los procesos dentro de una lógica con referencia al poder, entendidos aquéllos como una serie de permanentes condicionamientos –micropoderes penetrando el cuerpo–, sino que le presta atención a las formas de agenciamiento de los sujetos. Es decir, que, bajo esta otra óptica, la genealogía del sujeto ético se abre a un tercer dominio: el de las relaciones del sujeto consigo mismo. Incluso se puede hablar por ello que este Foucault se centra en el estudio de la conducta moral de los individuos al darle una mayor importancia al sujeto, a las prácticas y a las tecnologías del sí mismo, en tanto procedimientos mediante los cuales los individuos se forman a sí mismos como sujetos morales de sus propias acciones.

Hablar de modos de subjetivación es entonces hablar de prácticas de constitución del sujeto. Foucault (2003:27) denomina modos de subjetivación a las formas de actividad sobre sí mismo, a los elementos que definen la relación del sujeto consigo mismo o, para expresarlo de otro modo, es la manera en que el sujeto se constituye como sujeto moral. Dichas prácticas de sí mismo, “modos de conducirse, de andar, de comportarse o de constituirse como sujetos morales son diferentes maneras, asimismo constituidas, mediante las cuales también nos constituimos, efectivas intensidades, modos de transformarse a sí mismos, modos del ser que se desea llegar a ser” (Foucault, 1999:27). En este sentido me he acercado a las prácticas de sí desde las prácticas corporales artísticas para ver como ellas producen transformaciones y modificaciones en las formas de ser.

Siguiendo a Foucault (1999:255), el hilo conductor que utiliza para entender los procesos de subjetividad es a partir de las técnicas de sí que son propuestos o prescritos a los individuos para formar una identidad, mantenerla o transformarla en función de cierto número de fines, y todo ello gracias a las relaciones de dominio de sí o de conocimiento de uno. En esencia, se trata de volver a situar el imperativo del “conócete a ti mismo”.

El Alcibiades de Platón⁵ se puede considerar como punto de partida de la cuestión del cuidado de sí mismo (en griego *épiméleia heautoú* y en latín *cura sui*) dentro del cual el conocimiento de sí cobra sentido como ese principio según el cual hay que ocuparse de sí, hay que cuidar de sí. “El cuidado de sí es entendido como experiencia

⁵ PLATON, Alcibiades I. (1992). En: Diálogos VII. Diálogos dudosos, apócrifos, cartas. Madrid: Gredos.

y también como técnica que elabora y transforma toda experiencia” (Foucault, 1999:256), aspecto que el autor pone en relación con las formas de subjetividad. Emprender un estudio sobre el cuidado de sí como experiencia y las prácticas corporales es el modo que opte para acercarme a la subjetividad a través de los efectos que produce una práctica corporal artística en las relaciones que el sujeto establece consigo mismo.

El conocimiento de sí mismo es considerado como “el principio filosófico que predomina en el modo de pensamiento griego, helenístico y romano” (Foucault, 2002:62). El propio término *epiméleia* no designa simplemente una actitud de la conciencia o una forma de atención dirigida sobre uno mismo; designa una ocupación regulada, una tarea con sus procedimientos y sus objetivos, porque centrar la atención en prácticas y técnicas de sí, se enmarca dentro de las “artes de la existencia” que tienen como propósito el ocuparse de sí, el saber de sí, el preocuparse por sí mismo, el cuidado de sí y el tener inquietud de sí.

Estas prácticas y técnicas de sí, hacen gran énfasis en actitudes y en las formas de comportarse cada sujeto en su vida cotidiana; de ahí que dichas técnicas concentren su interés en “un conjunto de prácticas específicas las cuales se caracterizan por ser prácticas sensatas y voluntarias por las que los hombres no sólo se fijan en reglas de conducta, sino que buscan transformarse así mismo, modificarse en su singular y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responden a ciertos criterios de estilo” (Foucault, 2001:14).

El conócete a ti mismo engloba la inquietud, el ocuparse, el saber, el preocuparse y el cuidado de sí, el cual tiene que ver específicamente con la forma de vivir, es decir con la transformación de sí mismo, hecho que ayuda a establecer relaciones, que permiten al sujeto preocuparse y estar atento a todas aquéllas manifestaciones que se evidencian a través del propio cuerpo. Por ello, aquí me centro en desentrañar el cuidado, la preocupación y la inquietud de sí, la cual como plantea Foucault (2005:95) “se vuelve coextensa con la vida”, ya que el sujeto que la experimenta, la asume como una forma y un modo de vida.

En este contexto, las prácticas de sí no se entienden como prácticas universales, ya que no están encaminadas a regular las conductas de los individuos, es decir, que no se constituyen en algo obligatorio sino que al contrario son asumidas según Foucault (2005), dentro de una “ética personal”, la cual está asociada a la propia elaboración

del mismo sujeto que involucra dentro de sus prácticas cotidianas el conocimiento de sí.

Desentrañar los rasgos de subjetividad en los sujetos que han practicado la danza, me pone en el marco general de la subjetividad que proyecta Foucault que debe partir del *conócete a ti mismo*. Por esto, es importante aclarar, que las prácticas de sí, tienden hacia una actividad crítica con respecto a sí mismo, permitiendo al sujeto transformar la experiencia que tiene, fundamentándola en las relaciones que establece, a través de la regulación y la modificación de su propia experiencia, todo ello atravesado según Larrosa (1995:264), por “la autorreflexión, las formas discursivas de auto-expresión, la auto-evaluación, el autocontrol y la auto-transformación, las cuales pueden expresarse casi siempre, en términos de acción, con un verbo reflexivo: conocer-se, estimar-se, controlar-se, tener-se confianza, dar-se normas, regular-se, disciplinar-se, etc.”.

Al hacer alusión a las prácticas de sí, es importante destacar el concepto de experiencia de sí, el cual es considerado por Larrosa (1999:270), como “el resultado de un complejo proceso histórico de fabricación en el que se entrecruzan los discursos que definen la verdad del sujeto, las prácticas que regulan su comportamiento y las formas de subjetividad en las que se constituye su propia interioridad”. Al ser la experiencia de sí, la categoría que atraviesa los momentos vividos por el sujeto en su vida cotidiana, se podría decir que ella en sí misma problematiza el diario vivir del sujeto, constituyéndose según Larrosa (1995:291), en dispositivos pedagógicos que establecen mecanismos a través de los cuales el ser humano “se observa, se descifra, se interpreta, se describe, se juzga, se narra o se domina”, hechos que posibilitan al sujeto, involucrarse en relaciones permanentes consigo mismo y con el mundo.

Es por ello que el ocuparse de sí, se constituye en un tema muy antiguo de la cultura griega, donde lo fundamental era inquietarse por la interioridad, la cual fue desarrollada por Sócrates quien propuso a Alcibíades que antes de dedicarse a lo público, debía concentrarse en el ocuparse de sí. “Es este tema el que, desbordando su marco de origen y separándose de sus significaciones filosóficas primeras adquirió progresivamente las dimensiones y las formas de un verdadero “cultivo de sí” (Foucault, 1988:43).

El cultivo de sí, es un término que engloba el ocuparse de sí, comprometiendo la propia corporalidad, la cual implícitamente está relacionada con todo lo que rodea al ser humano, es decir, que aquí el sujeto debe velar por sí mismo, no sólo en sus

relaciones, sino también en sus actitudes, aptitudes y comportamientos en general. Esta categoría tiene la posibilidad de comprometer al sujeto con su íntima subjetividad; dimensión que es desarrollada por Foucault (2005:58) como “una pedagogía que ayuda al sujeto a adquirir una serie de aprendizajes que se van constituyendo a través del tiempo en una forma de cultura que podría denominarse cultura de sí, formación de sí”.

Lo anterior me lleva a entender por qué conocerse a sí mismo, tiene que ver con el ocuparse de sí, fenómeno que lleva al sujeto a mirarse, a repensar-se, a sentirse, a centrar la atención en sí mismo, a encontrarse y a realizar un trabajo permanente con la vida, ayudándolo a constituirse en alguien distinto con respecto al otro, ya que según Foucault (1988:448) “cuando uno se ocupa del cuerpo, se ocupa de sí. El sí no es reductible al vestido, ni a los instrumentos ni a las posesiones. Se ha de buscar en el principio que permite hacer uso de tales instrumentos, un principio que no pertenece al cuerpo, sino al alma. Hay que inquietarse por el alma- tal es la actividad del cuidado de sí-el cuidado de sí, es cuidado de la actividad y no cuidado del alma en tanto que sustancia”.

Cuidar de uno mismo se constituye en una práctica y una actividad real que se desarrolla en la vida cotidiana, con los demás y en la forma como el sujeto entiende estas relaciones. Es por ello que las variadas actividades que llevan en sí mismas dichas prácticas, buscan esencialmente conocerse y reflexionar frente a las múltiples búsquedas que permiten incorporar en la vida cotidiana el conjunto de prácticas y actitudes de las cuales hace parte la experiencia. Según Larrosa (2007), la experiencia es lo que me pasa y lo que al pasarme, me forma o me transforma, me constituye, me hace como soy, marca mi manera de ser, configura mi persona y mi personalidad.

El *cuidado de sí*, es una práctica que se remonta específicamente a la cultura griega, para quienes este término hacía alusión a la manera de ser y de comportarse, hecho que resultaba visible para los demás; reflejándose todo ello, en la forma de vestir, en la forma de andar, en el aspecto y en la forma como cada sujeto respondía a lo que sucedía en un momento determinado de la vida, hecho que implicaba complejas relaciones con los otros, con la ciudad y con la comunidad.

Por ello podemos decir que el término cuidado de sí, hace alusión específicamente a una actitud general relacionada con uno mismo, con los otros y con el mundo; remitiendo entonces, a una acción, a una forma de atención y una mirada, lo cual implica una cierta vigilancia sobre lo que uno piensa y sobre lo que acontece en el

pensamiento. En otras palabras, “el cuidado de sí tiene que ver con una actividad sobre lo que le pasa al sujeto, a la percepción de lo que le pasa y le afecta, y a los modos de enunciarlo. El cuidado de sí se ocupa de promover una cierta sutileza respecto a las relaciones y las acciones entre los sujetos, mediante ciertas tecnologías, mediante ciertos modos de hacer” (Farina, 2005:44).

La subjetividad hace alusión a la posibilidad que tiene el sujeto de percibir cada uno de los momentos y los estados que vivencia a partir de la experiencia, se puede determinar como aquel lenguaje basado y desarrollado de acuerdo con el punto de vista del sujeto, el cual está influenciado por los intereses y deseos particulares que se presentan en su cotidianidad. En este sentido, se podría plantear que ella en sí misma hace alusión al modo como el sujeto siente y piensa lo que hace, llegando a la condición de desentrañar aspectos que engloban la experiencia humana, los cuales son únicos para la persona que la vive, ya que todo ello está influenciado por cambios sociales y por diferentes momentos históricos que le toca vivir al sujeto a lo largo de su vida.

Este hecho permite mirar la subjetividad como una categoría que permanentemente es cambiante ya que se relaciona con fenómenos culturales que de una u otra forma se encargan de regular todas las manifestaciones que sugieren un contacto permanente con la corporalidad del sujeto que vive la experiencia, donde lo subjetivo se relaciona con la acción y con el punto de vista que tiene el sujeto, hecho que puede estar determinado por los juicios formulados por el sujeto al momento de vivir la experiencia.

En palabras de Galende (1997:75), “la subjetividad consiste básicamente en la interrogación de los sentidos, las significaciones y los valores, éticos y morales, que produce una determinada cultura, su forma de apropiación por los individuos y la orientación que efectúan sobre sus acciones prácticas. No existe una subjetividad que pueda aislarse de la cultura y la vida social, ni tampoco existe una cultura que pueda aislarse de la subjetividad que la sostiene”; ya que toda acción humana expresa la manera en que el sujeto se organiza y establece sus propias relaciones.

La subjetividad entonces, implica comprender al sujeto en toda su complejidad, ya que aquí, el sentido subjetivo es asumido como un conjunto de emociones que se integran a los diferentes procesos y momentos de la existencia del sujeto, los cuales se constituyen en una cualidad que es parte de la emocionalidad que lo caracteriza cuando está expuesto a la vivencia de la propia experiencia. Así, el sentido de la

subjetividad compromete tanto los discursos como los diferentes espacios en los que el sujeto vive, constituyéndose en un lenguaje que se expresa en cada uno de los contextos donde el sujeto se hace visible.

En esta investigación, la subjetividad no es una categoría que meramente problematiza el campo de la teorización. Al contrario; ella en sí misma, nos lleva a pensar la realidad que el sujeto expresa a través de su propia vivencia, de ahí que el análisis implica en primera instancia “los sujetos” ya que ellos son los que permiten dar sentido a los momentos vividos por el narrador al momentos de vivenciar la danza o el baile.

Desde esta perspectiva tiendo a buscar aquéllos elementos que forman parte de ella alejándonos del enfoque psicológico, profundizando en las necesidades con las cuales se enfrenta el sujeto dentro de un tiempo y un espacio determinado, todo ello atravesado por una serie de relaciones que el sujeto construye a partir de sus propias potencialidades y sentidos.

Lo anterior, sugiere que la subjetividad en su proceso de constitución no puede ser restringida a situaciones establecidas y controladas, ya que de esta manera no se permitiría al sujeto construir sus propios universos de tiempo y espacio en sus prácticas habituales, por lo tanto, esta categoría implica pensar en lo que se puede construir y no en lo que está construido, hecho que conlleva a ampliar el campo de percepción, de la experiencia y del conocimiento de sí mismo permitiendo al sujeto experimentar vivencias posibles y de asombro ante lo nuevo que se proyecta.

Desentrañar la subjetividad del sujeto que danza en ésta investigación, nos lleva a establecer un diálogo con él, una recuperación de la palabra, un derecho a pensar y un derecho a tener espacios propios que le permitan vivir cada una de sus experiencias desde lo histórico y desde lo cultural, construyendo conjuntamente su propia historia, dándole sentido y significado a toda su narración.

2. Metodología



S.a. Música en el cuerpo, 2007

“Hemos de asir nuestras vidas en una narración (...). Sabemos lo que somos a través de lo que hemos llegado a ser. Puesto que no cabe más que orientarnos al bien y, al hacerlo, determinar la dirección de nuestras vidas, inevitablemente hemos de entender nuestras vidas en forma de narrativa, como una búsqueda”

MacIntyre (1987)

2.1 Investigación narrativa

Este estudio hace énfasis en la investigación narrativa⁶, ya que el relato se constituye en la comprensión del lenguaje narrado en primera persona, donde el narrador humaniza lo vivido, ahonda en su interior y a su vez recrea los discursos a través del lenguaje. Aquí se intenta comprender lo nombrado, al penetrar al interior de las vivencias de las personas, que a través del tiempo han construido su propia trama creadora alrededor de la danza, ya que como plantea Gadamer (1977: 97), “algo se convierte en una vivencia en cuanto que no sólo es vivido sino que el hecho de lo que haya sido, ha tenido algún efecto particular que le confiere un significado duradero”.

Como Gadamer señala, la palabra vivencia se acuña en principio, en el marco de la literatura biográfica puesto que apunta al contenido de significados que posee una experiencia para aquel que la ha vivido, de ahí que nos acercamos al estudio de la vivencia en el marco de la investigación narrativa, porque nos permite a través de la autobiografía identificar rasgos de subjetividad y construir tramas de sentido.

Para Bolívar, Domínguez y Fernández (2001), la investigación biográfica-narrativa, es un enfoque específico de investigación con su propia credibilidad y legitimidad que permite construir conocimiento ya que sitúa las relaciones personales vividas por cada individuo como clave de la interpretación hermenéutica. Como dice Bolívar (2002), “contar las propias vivencias y ‘leer’ (en el sentido de ‘interpretar’) dichos hechos y acciones, a la luz de las historias que los actores narran, se convierte en una perspectiva peculiar de investigación”.

Siguiendo a Ricoeur (2004), la narrativa es una forma de construir sentido por medio de la descripción y el análisis de los datos biográficos. Es una reconstrucción de la experiencia, por la que, mediante un proceso reflexivo, se da significado a lo sucedido,

⁶ Denominado así por Bolívar y otros (2001).

vivido o experimentado. Así mismo, con la narración se intenta atrapar el tiempo en cuanto pretende extraer significados de la experiencia vivida.

En este tipo de investigación, las personas son invitadas a hablar de sí mismas, a partir de la propia experiencia hecha narración o relato, haciendo de la hermenéutica una herramienta metodológica, porque es a partir del relato hecho texto, como nos acercamos a la comprensión e interpretación de la experiencia vivida de una práctica corporal como la danza. En términos de Ricoeur, cabe decirse que estamos haciendo referencia a una hermenéutica del tiempo que se comete como narratividad que no es más que una hermenéutica de la existencia humana que emerge de una experiencia vivida.

Es tal sentido, la investigación narrativa, se centra en que ésta “es tanto el fenómeno que se investiga como el método de la investigación” (Larrosa, 1995:12). Ella en sí misma, es vista, como una amplia posibilidad para indagar por la experiencia a través de la construcción de historias vividas que pueden ser comunicadas y compartidas. Nada puede ser considerado como acontecimiento si no es susceptible de ‘ser integrado en una trama’, esto es, de ser integrado a una historia. No hay un tiempo futuro, un tiempo pasado y un tiempo presente, sino un triple presente -un presente de las cosas futuras, un presente de las cosas pasadas y un presente de las cosas presentes.

Como el enfoque biográfico-narrativo prioriza el lenguaje como vehículo para acceder a la comprensión de las experiencias del ser humano, se privilegian las historias de vida y las biografías como narrativas corporales⁷ pues la narrativa reconoce que en la corporalidad 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, se narra lo que somos. En este sentido comenta Ricoeur (2004:185) que “narrar la historia de nuestra vida es una auto interpretación de lo que somos, es una puesta en escena a través de la narración”, por ello la investigación narrativa permite que la persona misma se convierta en objeto de saber.

⁷ La expresión “Narrativa Corporal” se retoma del capítulo que le dedica Planella (2006:267) a la pedagogía de la narratividad corporal.

Siguiendo a Ricoeur (2004), la narrativa es una forma de construir sentido por medio de la descripción y el 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, con la narración se intenta atrapar el tiempo en cuanto pretende extraer significados de la experiencia vivida. En palabras de Planella (2006:268), "el cuerpo, en una pedagogía de la narratividad, necesita ser pensado desde la experiencia y no como un simple objeto. Si el cuerpo es la experiencia vivida por el sujeto (encarnada), el sujeto debe ser capaz de transmitir corporalmente episodios de sus trayectos vivenciales". Teniendo en cuenta lo anterior se podría llegar a plantear que la narrativa corporal ayuda a caracterizar los fenómenos de la experiencia humana vivenciados desde y a través del propio cuerpo.

En palabras de Suárez y otros (1996), la investigación narrativa se retoma pues, dentro del "giro hermenéutico", es decir, que del marco positivista se pasa a una perspectiva interpretativa, en la cual el significado que los actores asignan a lo que pasa y les pasa se convierte en el foco central de la investigación. Como modo de conocimiento, el relato capta la riqueza y detalles de los significados en los asuntos humanos (motivaciones, sentimientos, deseos o propósitos).

En palabras de Van Manen (1994:159):

"El interés actual por los relatos y narrativa puede ser visto como la expresión de una actitud crítica hacia el conocimiento como racionalidad técnica, como formalismo científico, y hacia el conocimiento como información. El interés por la narrativa expresa el deseo de volver a las experiencias significativas que encontramos en la vida diaria, no como un rechazo de la ciencia, sino más bien como método que puede tratar las preocupaciones que normalmente quedan excluidas de la ciencia normal".

La investigación narrativa rechaza entonces el tratamiento positivista que deja "la verdad" al margen de la narración que biográficamente realiza la persona. Más bien, este enfoque rescata la dimensión personal y autobiográfica que nos constituye también en sujetos de un saber de sí. Con la investigación narrativa se accede al conocimiento de la experiencia humana y la experiencia que importa desde la hermenéutica no es lo que va hacer experimentado o verificado, sino algo que ya se ha hecho, aquello que transforma la vida de los hombres en su singularidad, lo que nos pasa y el modo como le atribuimos un sentido.

Con la investigación narrativa cobra lugar siempre y necesariamente la situación histórica porque lo que interpretamos de la vivencia es nuestra historicidad, una experiencia temporal y como la experiencia vivida tiene conciencia de relacionarse con acontecimientos “realmente” sucedidos, precisamente en esta conciencia el relato se hace *huella* y corresponde a la hermenéutica interpretar el sentido (Ricoeur, 2003: 683).

Según Bruner (1997), hay dos modos de hacer investigación narrativa: el paradigmático (lógico-científico) y el narrativo (literario, histórico). De una parte, *el modo paradigmático* de conocer se caracteriza por un modo de argumentar lógico o hipotético-deductivo. De otra parte, el narrativo se caracteriza por presentar una experiencia humana concreta como una descripción de las intenciones mediante una secuencia de tiempos y lugares. Aquí los relatos biográficos son los medios privilegiados para conocer (Ver tabla 1).

Tabla 1. Dos formas de conocimiento científico en el estudio de la acción humana.
Adaptado de Bruner (1997: 23)

	Paradigmático (Lógico-científico)	Narrativo (Literario-Histórico)
Caracteres	Estudio <i>científico</i> de la conducta humana. Proposicional	<i>Saber popular</i> , construido al modo hermenéutico-narrativo.
Métodos de verificación	<i>Argumento</i> : Procedimientos estandarizados y métodos convencionalmente establecidos por la tradición positivista. Método Hipotético-deductivo	<i>Relato</i> : Hermenéuticos, interpretativos, biográficos, narrativos, etc. Método Abductivo
Discursos	<i>Discurso de la investigación</i> : enunciados objetivos, no valoración, abstracto.	<i>Discurso de la práctica</i> : expresado en intenciones, deseos, acciones, historias particulares.
Tipos de conocimiento	Conocimiento <i>formal</i> , explicativo por causas-efectos, certidumbre, predecible.	Conocimiento <i>práctico</i> , que representa intenciones y significados, verosímil, no transferible.
Formas	<i>Proposicional</i> : Categorías, reglas, principios. Desaparece la voz del investigador.	<i>Narrativo</i> : particular, concreto y temporal, metáforas, imágenes. Están representadas las voces de actores e investigadores.

En esta investigación se prefiere el modo de conocer narrativo porque privilegia la vivencia que se vuelve relato a través de la autobiografía, es decir que permite leer e interpretar los rasgos de subjetividad que se configuran a través de la experiencia vivida con la danza. Es por medio de la trama o argumento que los acontecimientos y episodios adquieren una unidad de sentido, incluso la persona al contar su autobiografía se ve obligado a reconstruir sentido (trama) en el tiempo. Del mismo modo, lo narrativo tiene que ver con lo histórico en tanto la temporalidad es una

dimensión de la experiencia vivida, pues la conciencia de nuestra vida está estructurada temporalmente. Se da, pues, una complicación: la narrativa se configura temporalmente y el tiempo vivido no puede ser descrito sino en forma de narrativa, como tiempo narrado, articulado a una historia (Bolívar y otros, 2001: 25). A su vez, señalan Sparkes y Devis (2007), que en la investigación narrativa se emplean distintos tipos de análisis, entre ellos: el paradigmático de contenido, el holístico de contenido, el categórico de la estructura y el holístico de la estructura.

El análisis paradigmático de contenido se caracteriza por examinar las similitudes y las diferencias que existen entre los relatos, desarrollando un conocimiento general alrededor de los temas centrales que constituyen el contenido de las historias. *El análisis holístico de contenido* centra su atención en el relato completo de una persona como un todo, siendo cada parte interpretada en función de las restantes o en el contexto de la totalidad del relato para el estudio del contenido. *El análisis categórico de la estructura* se hace a través de categorías, es decir, de la secuencia narrativa del relato se organizan núcleos temáticos. *El análisis holístico de la estructura* aborda los relatos en su conjunto, haciendo búsquedas alrededor de la trama o de la estructura global de la historia; las narraciones son utilizadas para conocer las variaciones de su estructura. Aquí se trata de descubrir la construcción personal que el narrador hace de su propia experiencia, yendo más allá de la palabra y del enunciado.

Esta investigación centra su interés en el **análisis categórico de la estructura**. Desde la perspectiva temporal, el relato se analiza en la forma diacrónica y sincrónica. En la forma diacrónica el relato contiene una información temporal acerca de acontecimientos y describe cuándo ocurrió un suceso y lo que esto le implicó a la persona en un momento y en un contexto determinado. Como una situación espacial y temporal constituye elementos necesarios en el análisis del relato, nos interesa analizar las referencias de cuándo y por qué determinadas acciones o situaciones tuvieron significado para la persona. La forma sincrónica se refiere al análisis propiamente categorial de qué rasgos de subjetividad se configuran en el sujeto a partir de la experiencia vivida a través de la danza.

Para hacer este análisis categórico de la estructura en las autobiografías seguimos el modelo propuesto por Bolívar y otros (2001:128,129) “arqueológico, procesual y estructural” porque de acuerdo con Conninck y Godard (1998), “las investigaciones no recurren o se apoyan en un sólo modelo. De hecho, combinar lo arqueológico con lo procesual y estructural aporta mayor inteligibilidad.

El *arqueológico*, busca un punto inicial, originario desde el que se desprende o se sigue el desarrollo de la biografía. Este punto es precisamente la inmersión en la danza y es a partir de ese acontecer, en un lugar y en un tiempo concreto, como viene el relato. Por su parte del *modelo procesual* o de trayectorias se estudia la forma del proceso mismo porque se sigue la pista de un acontecimiento que se convierte en elemento configurante de sentido que, para este estudio, son los rasgos de subjetividad. Aquí también cobra sentido el orden de aparición de un acontecimiento, las rupturas que se producen en un momento dado pero todo ello en relación con la práctica corporal. Finalmente, de *lo estructural* interesa el análisis del contexto histórico y social del sujeto (lo urbano y lo rural, el género, la familia, lo educativo, etc.) pues es necesario reconocer que los contextos sociales marcan las autobiografías en la medida en que condicionan la organización de la existencia.

2.2 *La autobiografía: la técnica de recolección de la información*

“La confesión del pasado se lleva a cabo como una tarea del presente: En ella se opera una verdadera auto creación. La autobiografía evoca el pasado para el presente y en el presente, reactualiza lo que del pasado conserva sentido y valor hoy en día. El pasado asumido en el presente es también un signo y una profecía del futuro. El carácter creador y edificante a sí reconocido a la autobiografía saca a la luz un sentido nuevo y más profundo de la verdad como expresión de sí mismo.”

(Gusford 1990)

Dado que la subjetividad es la fuente de conocimiento en esta investigación, se emplea como técnica central para la construcción de los datos la entrevista narrativa individual o autobiografía ya que es una de las técnicas que permite comprender la experiencia vivida por un sujeto.

En esta investigación los narradores y la narradora, son invitadas a hablar a partir de la construcción de la propia narrativa donde tejen los relatos de la experiencia vivida a través de la danza, pero es en la conversación en profundidad en la que es posible ahondar en detalles para configurar los sentidos de dicha práctica corporal. La conversación se convierte en el lugar de una voz y de una historia donde se rescatan y se valoran aspectos relevantes de toda una vida. El lugar de la entrevista narrativa 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. Es así, como con “la autobiografía se rememoran los aspectos significativos de toda una vida. En ella el escritor reflexiona sobre su propia vida interior” (Ramírez, 1995:189).

Con la entrevista narrativa se trata de entretelar y hacer un recuento de los hechos pasados de las personas que participan del estudio. En este caso se da mayor prelación a lo pasado, ya que no se entiende la historia, tal cual como sucede, sino que ésta se concentra en instantes importantes acontecidos, los cuales llevan en sí, sentimientos y vivencias personales ubicadas dentro de un contexto cultural-histórico.

La autobiografía es entonces un relato en prosa que hace referencia a un tiempo que ya ha sido vivido por el narrador, el cual contextualiza la vida de una persona para luego convertirla en texto escrito, oral o imaginario. Se caracteriza por ser una construcción y configuración de la identidad de las personas por llevarse a cabo sin previa preparación, ya que cuando las personas empiezan a narrar, intervienen elementos de una realidad que al interpretarse adquiere nuevas significaciones.

Según Luna (2006), en los años 60 la autobiografía y las historias de vida fueron utilizadas como un modo de acceso a ciertos objetos de investigación en Ciencias Sociales: Desde esta época se ha relacionado con la historia oral en investigación y han tenido una marcada tendencia hacia la indagación sobre el mundo subjetivo. En este sentido, es importante dar una mirada a los objetos de reflexión que en un momento determinado inducen a que la investigación narrativa acoja una u otra técnica.

Para Bolívar y otros (2001), las historias de vida en esencia sugieren la reflexividad y la reconstitución de las interacciones más importantes de la vida de una persona; aquí es muy valioso construir los relatos a la luz de las interacciones sociales desde la perspectiva de otros actores, es decir que por sus características tiende a transmitir una memoria personal o colectiva de una comunidad, ya que esta técnica vincula los contextos y personas que de una u otra forma han estado ligadas a la vida misma de la persona que se entrevista.

En la investigación narrativa, la autobiografía ha sido estudiada por Bolívar, Domingo y Fernández (2001), Sparkes (2001), Devis y Sparkes (1999, 2001) y Oscar Lewis (1996), como una técnica de recolección que permite hacer un ejercicio retrospectivo de la vida de una persona, la cual está provista de acontecimientos significativos y decisiones importantes que de una u otra forma han marcado la existencia de un individuo. En palabras de Gusdorf (1990) "La autobiografía está más allá de lo verdadero y lo falso. Como documento de vida se puede verificar con todo derecho su exactitud, pero también es una obra de arte, con una función estética o literaria".

A través de la autobiografía se dan pistas para la interpretación de la experiencia vivida, todo ello desarrollado a través de la conversación. Aunque “la autobiografía se enmarca dentro de una técnica de investigación que durante mucho tiempo estuvo más cerca de la literatura que de la ciencia” (Luna, 2006:26), hoy se retoma para la investigación en las Ciencias Sociales.

Para el abordaje de la entrevista narrativa se establece un primer encuentro con las tres personas seleccionadas, donde se explica en detalle el propósito de la investigación y se les aclara cómo ellos participan del estudio. Así mismo se realiza el consentimiento informado con cada uno de los sujetos entrevistados.

En un segundo momento, las personas son invitadas a establecer un diálogo abierto con el entrevistador, todo ello orientado a través de la conversación en profundidad, donde en primera instancia, se hace una reconstrucción de aspectos específicos que configuran la vida personal y cotidiana del narrador en un espacio y un tiempo determinado; a medida que avanza la entrevista narrativa se va profundizando en asuntos que hacen alusión específicamente a la experiencia vivida a través de la danza.

Es así, como la trama narrativa encontrada en cada uno de los relatos, puede ser analizada desde tres momentos: en el primero se destaca el comienzo del relato, donde el narrador suscita la narrativa a partir de la conversación que establece con el investigador. Aquí, el narrador hace alusión a información y a hechos que caracterizan el personaje que cuenta la historia paso a paso, siguiendo las pistas a cada vivencia, las cuales ubica dentro de un contexto y un tiempo determinado.

En el segundo se da apertura a la trama central de la historia, la cual se fundamenta en lo sucedido y es donde realmente se hace la compilación de los eventos que dan sentido al relato. En esta parte se centra la narrativa en los acontecimientos que constituyen la trama, es decir, que aquí el narrador profundiza en el compendio de las experiencias más significativas, las cuales dan sentido al hecho narrado.

El tercer momento o parte final de esta narrativa, la constituyen elementos conclusivos que permiten dilucidar aspectos que puntualizan y redondean la historia, en la cual se constituye el relato. Es por ello que esta parte permite al narrador cerrar su historia de acuerdo con los acontecimientos sucedidos en el transcurso de la misma. Es importante destacar que cada uno de estos momentos se enmarca dentro del tiempo y las lógicas propuestas por el narrador en el momento de abordar el relato.

Todo lo anterior implica que el investigador analiza paso a paso no sólo el contenido del relato narrado sino que, además ahonda en la configuración y estructura del mismo. Como plantea Denzi (1989: 37) “una narrativa, como relato, tiene una trama, un comienzo, un medio y un fin. Posee una lógica interna que tiene sentido para el narrador. Una narrativa relata acontecimientos en secuencia casual y temporal. Toda narrativa describe una secuencia de acontecimientos que han sucedido, de ahí que sea una producción temporal”.

2.3 Los narradores: Carlos, María y Fernando

“Las historias producen estados de conciencia alterados, nuevas perspectivas, opiniones diferentes, etc.; ayudan a crear nuevos apetitos e intereses; alegran e entristecen, inspiran e instruyen. Los relatos nos ponen en contacto con aspectos de la vida que no conocíamos. En resumen, los relatos pueden transformarnos, alterarnos como individuos”.

Jackson (1998:33)

Las personas invitadas a participar en esta investigación son tres: una mujer y dos hombres, vinculados en cualquier momento de su vida con lo artístico. En el primer encuentro, a cada uno de ellos se le aclaró el propósito de esta investigación y el interés que se tenía en que ellos participaran del estudio teniendo en cuenta los criterios de confiabilidad y respeto por la información.

En esta investigación narrativa ¿por qué interesan las vidas de Carlos, María y Fernando? porque mediante los relatos que ellos nos describen sobre sus vidas, nos posibilitan, entre otros, acceder a unas experiencias vividas y con ello, adquirir nuevas comprensiones sobre la configuración de subjetividades que suscita la práctica corporal de la danza. También es propio de la investigación narrativa dar la voz, hacer aparecer el yo *entre el yo vivido y el yo narrado*. De ahí que acercarnos a Carlos, María y Fernando tiene relevancia como un modo de conocer, porque al contar sus historias vividas en la danza, como relato de experiencia, es posible otorgar la voz a la experiencia del actor que se convierte a su vez en una forma de conocimiento.

Carlos, María y Fernando son personas reconocidas en el medio local como artistas de alta trayectoria en el campo artístico, tanto en el ámbito profesional como en el campo de formadores en el área. Una característica especial de los tres participantes es que su campo de acción se circunscribe al área específica de prácticas corporales artísticas centradas básicamente en la danza, campo de interés de esta investigación. Dos de ellos tuvieron una vinculación por años con el proyecto artístico emprendido por la

EPA (Escuela Popular de Arte de Medellín) y como formadores importantes en el ámbito de la proyección en la ciudad de Medellín como coreógrafos, directores de grupos y bailarines de diferentes corporaciones de la ciudad.

En este sentido, se tuvo en cuenta los siguientes criterios para la selección de los narradores: personas que han realizado prácticas corporales artísticas, la danza, por un tiempo de diez o más años, con disponibilidad, interés, empatía y motivación para participar en el estudio; todos ellos son personas que se arriesgan a narrar sus experiencias vividas a través de la danza.

2.4 La lectura de la información

“Estamos en medio de nuestras historias y no podemos estar seguros de cómo van a terminar; tenemos que revisar constantemente el argumento a medida que se añaden nuevos acontecimientos a nuestras vidas. El yo, por consiguiente, no es una cosa estática o una sustancia, sino una configuración de acontecimientos personales en una unidad histórica, que incluye no sólo lo que uno ha sido también previsiones de lo que uno va a ser”
Donald Polkinghorne (sf).

En esta lectura prefiero el modo de conocer narrativo, ya que me sugiere una forma de analizar el discurso que se desliga de los métodos puramente inductivos o deductivos. Esta manera de proceder se opone a la lógica que parte de sistemas conceptuales exhaustivos y de hipótesis claramente definidas porque en este caso, nos interesa ir tras la pista de los rasgos de subjetividad a partir de los acontecimientos que han marcado la vida de los “narradores” en relación con la práctica de la danza. En este sentido, optamos por una lectura de la información que Pierce, referenciado por Sebeok (1989), denomina abducción.

La teoría que fundamenta el método abductivo pertenece al segundo período de Peirce, la cual se ubica a principios del siglo XX cuando se establece una similitud entre las hipótesis y la abducción. Este período, se caracterizó por dar gran relevancia a la lógica de las relaciones, donde lo fundamental era iniciar por los hechos sin tener al principio una teoría particular que permitiera explicar los acontecimientos. El método abductivo no sólo ha sido utilizado por grandes científicos, sino que también ha formado parte de la literatura y de la investigación policiaca. En este caso es importante citar autores como Eco y Thomas A. Sebeok⁸, quienes han centrado sus

⁸ “El signo de los tres. Dupin, Colmes, Peirce”.

narraciones en hechos que permiten ir paso a paso tras las pistas que van dando un sentido particular al relato.

Esta investigación toma como referencia el método abductivo ya que en el abordaje de las personas entrevistadas, lo que se quiere es seguir las pistas y los pasos de lo que el narrador va replicando a medida que construye el relato de su propia experiencia vivida a través de la danza. Es así como la abducción posibilita la búsqueda de una teoría, al seguir la pista, los pasos de lo que se dice, al seguir aquello que se narra y que da qué pensar y, a partir de allí se van construyendo hipótesis, las cuales ayudan a guiar el análisis de la información.

Según Eco y otros (1989:47):

“la abducción arranca, sin tener, al inicio, ninguna teoría particular a la vista, aunque está motivada por la idea de que se necesita una teoría para explicar los hechos sorprendentes. La inducción parte de una hipótesis que parece aconsejarse sin, al principio, tener ningún hecho particular a la vista, aunque necesita de los hechos para sostener la teoría. La abducción persigue una teoría. La inducción anda buscando los hechos. En la abducción la consideración de los hechos sugiere hipótesis, en la inducción el estudio de la hipótesis sugiere los experimentos que sacaran a la luz los hechos auténticos a que ha apuntado la hipótesis”.

En este tipo de análisis lo que importa son los mundos vividos por las personas, los sentidos singulares que expresan y las lógicas particulares que cada uno de ellos argumenta al narrar su propia experiencia; en ningún momento se pretende generalizar, ni relacionar los casos.

En esta perspectiva, el método abductivo nos da la pista para hacer la lectura de los relatos (autobiografías), identificar los acontecimientos descritos allí al hacer el análisis categórico de la estructura y, finalmente, interpretar la significación del relato al hurgar en los rasgos de subjetividad. Ahora bien, es necesario dejar claro que con las autobiografías se hace una hermenéutica textual donde recurrimos al método general de la comprensión a través del modelo del *círculo hermenéutico*, que es un ‘movimiento del pensamiento que va del todo a las partes y de las partes al todo’, de modo que en cada movimiento aumente el nivel de comprensión: las partes reciben significado del todo y el todo adquiere sentido de las partes (Gadamer, 2003:361). Por ello, aquí se interpreta el relato como un todo y, a la vez, admite la descomposición en partes para especificar los textos que dan sentido al problema que aquí nos ocupa, que son los rasgos de subjetividad que se configuran a partir de una experiencia vivida a

través de la danza, <<Dilthey habla de que la vida existe en el tiempo como una *conexión de partes con un todo*>> (Bolívar y otros, 2001: 76).

Para el análisis hermenéutico de los relatos, se siguen algunos de los lineamientos de Martínez, 1979 y Creswell, 1997 (citados por Luna, 2006: 38, 39):

- Lectura de cada uno de los relatos que aparecen en la narración. Se analiza la trama de la experiencia vivida por los entrevistados como una totalidad⁹.
- Identificación de los acontecimientos descritos en los relatos. Se sigue paso a paso los sucesos más relevantes de la experiencia vivida a través de la danza que son descritos por cada uno de los entrevistados.
- Interpretación del relato. Se siguen las pistas en el relato autobiográfico para hallar el rasgo de subjetividad más relevante que suscita la práctica regular de la danza en cada narrador.
- Lectura intertextual de cada relato. Aquí se hace una hermenéutica de cada una de las narraciones, se intenta comprender lo dicho por las personas que realizan esta práctica corporal artística y, finalmente, se construye una trama creadora de sentido¹⁰.

Dentro del proceso de validez y confiabilidad de la información ésta investigación opta porque los relatos, en primera instancia, se le entreguen a cada entrevistado para que validen la fidelidad de lo transcrito; luego, al terminar la lectura intertextual, nuevamente este texto es pasado a los narradores y al asesor para que a través de la lectura, permitan validar lo allí consignado.

⁹ Dichos relatos emergen de conversaciones orientadas por guías temáticas y, cada persona, es quien teje el relato pero, es en la conversación, en la que es posible ahondar para develar los sentidos.

¹⁰ En ocasiones, la construcción de la trama de sentido requiere de segundas entrevistas narrativas, como el caso de María C. y Fernando, ya que se necesitó profundizar en algunos aspectos que no fueron nombrados en la primera entrevista, esto permitió una mejor interpretación de los relatos al hacer las lecturas intertextuales. Este procedimiento también ayudó a la triangulación de la información.

3. Rasgos de subjetividad

“La danza es un arte cuyo consumo no puede ser diferido en el tiempo como la apreciación de la pintura o la literatura; reúne la música y el cuerpo en un punto del tiempo y el espacio, y hace del hecho artístico un momento único, irrepetible. Aunque se registre a través de medios audiovisuales o a través de una crónica periodística, la esencia ya no está allí; sino que hay que rastrearla en la mirada privilegiada de quienes estuvieron presentes”.
Mariela Acevedo, 2006



Marco Guerra. *Mira y calla*. Sf.

3.1 Conciencia de sí: un relacionarse consigo mismo

*En cuanto nuestra vida coincide con nuestra conciencia, es el tiempo la realidad última (...)
Vivir es devorar tiempo: esperar; y por muy trascendente que quiera ser nuestra espera,
siempre será espera de seguir esperando.
Juan de Mairena (citado por Pérez, 1999)*



Ernesto Bertani. *Cuerpo pintados*, 2006

Soy Carlos, tengo 48 años. Soy 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 la danza ya que mi madre le gustaba mucho el baile, además frecuentaba mucho los salones de baile del pueblo y todas las fiestas familiares con mi padre que también lo disfrutaba.

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 reuníamos hijos, sobrinos y nietos. Todas estas experiencias las viví desde los primeros años de vida.

Estudí la primaria en una escuela municipal y la terminé en la institución educativa Cristóbal Colón, 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 dos Especializaciones, una en Semiótica Hermenéutica en la Universidad Nacional y otra en Corrientes Pedagógicas Contemporáneas, ahora estoy estudiando la Maestría en la Universidad Nacional Autónoma de México en el Distrito Federal.

El tiempo narrado por Carlos, más allá de remitirnos a datos cronológicos lineales, nos remite también al modo de experimentar su iniciación en la danza, por ello, aquí hacemos una hermenéutica del tiempo que se comete como narratividad en tanto se desentraña el rasgo de subjetividad a partir del modo como Carlos temporaliza las

vivencias a través del recuerdo que es una característica de la trama narrativa, y en la figura del tiempo pasado-presente se constituye su propio relato autobiográfico. En esta narrativa, Carlos indica pasajes 'vividos' en el pasado y esta indicación tiene lugar en el presente.

Carlos se encuentra con la marca dejada por alguien -su madre-, quien le estimuló el gusto por la danza y por el baile y le despertó una gran sensibilidad hacia lo artístico; hay conciencia del no-olvido, lo que al modo de ver de Ricoeur (2000: 81) permite "una reapropiación lúcida del pasado", que en el relato se expresa en una especie de comprensión de la relación con la madre. También Carlos se encuentra con el vestigio de unas experiencias en ciertas instituciones que nos remite al plexo de sentidos que han configurado la experiencia de la danza en el pasado y la huella que tiene en el tiempo presente. Hay un tiempo narrativo configurante donde la trama transforma los acontecimientos que le sucedieron y le suceden a Carlos en una historia narrada, es decir, sobre los acontecimientos 'vividos' crea una narración. En términos de Ricoeur (2004:134), "la disposición configurante transforma la sucesión de acontecimientos en una totalidad signifiante, que es el correlato del acto de reunir los acontecimientos y hace que la historia se deje seguir".

En primer lugar, Carlos muestra la configuración de una trama que media entre los acontecimientos o incidentes y una historia tomada como totalidad. Es preciso indicar que dichos acontecimientos no aparecen en Carlos sólo como episodios cronológicos, sino como experiencias vividas que son traídas a través del recuerdo y que aquí se organizan como una totalidad para configurar la trama narrativa. En segundo lugar, la trama narrativa admite una extensión, es decir, una dilatación del tiempo por la integración de los agentes, fines, medios, interacciones y circunstancias, donde lo vivido a través de la danza forma una huella en la construcción de la propia subjetividad. En este sentido, los acontecimientos autobiográficos como eventos y las situaciones narradas por Carlos, le atribuyen significados a los momentos vividos a través de la danza haciendo ver que los sucesos no son simplemente hechos que le suceden, sino que en ellos hay aspectos relevantes que marcan y direccionan su modo de ser en el mundo.

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. En el bachillerato, mis prácticas se centraron básicamente en deportes 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.

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.

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, 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 dió un gran reconocimiento a nivel departamental y nacional. Aquí descubrí que la danza para mí era muy importante y empecé a dar clases...

Las vivencias de Carlos en su niñez, dan a la narración un carácter temporal de la experiencia humana, ya que Carlos *recoge el pasado, diseña el presente y establece un horizonte de espera para el futuro*. Dicha historia no es otra cosa que una identidad narrativa. A su vez, dicha narración histórica es significativa en la medida que describe los rasgos de la experiencia temporal, porque allí se entrecruzan simbólicamente las instituciones, la familia, el contexto, los personajes y los roles, aspectos que configuran la identidad personal de Carlos porque dichas situaciones, eventos, acontecimientos y episodios son configurantes en su vida.

El interés de Carlos por prácticas corporales artísticas como la danza y el baile, lo llevan en su adolescencia a iniciar búsquedas en diferentes barrios de Medellín donde se realizaban este tipo de prácticas. Allí tuvo la oportunidad de desplegar su experiencia con la danza y el baile, no sólo como bailarín, sino también como profesor.

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 me había acostumbrado. Este acontecimiento desbordó mi inquietud y no visité al médico tradicional, sino que tuve la oportunidad de consultar a un especialista en manejo de técnicas corporales que me permitieran visualizar y manejar 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.

Después de la lesión, Carlos siente la necesidad de recurrir a técnicas corporales como el Taichí, el Aikido, la Yoga, la Meditación y el Streching, y él mismo expresa que éstas prácticas corporales, denominadas suaves, lo llevaron a tomar mayor conciencia de sí y le permitieron comprender de otra manera su afección. Estas prácticas corporales suaves reconocen que la corporalidad es unidad cuerpo-mente, profundizan en el conocimiento consciente del cuerpo, generan una actitud consciente por el movimiento corporal porque se interesan más por la exploración que por la repetición mecánica y la búsqueda de resultados, crea una experiencia interna ya que el movimiento suave provoca una atención consciente de quien se mueve, permite la reflexión, la escucha atenta, la expresión de sentimientos, elementos que más resalta Carlos sobre lo que significaron estas prácticas corporales en su experiencia de dolor.

Entre los eventos significativos en mi vida, está el haber encontrado prácticas corporales suaves, tales como yoga y streching, porque me han ayudado a ver el mundo de una manera más tranquila; todo esto me cambió mucho ya que cambiaron mis costumbres y mis ritmos vitales y me permitieron ver la danza y el baile de otra manera.

También las prácticas corporales suaves le permiten a Carlos acercarse al propio cuerpo de manera diferente como una forma de allegar-se al cuerpo no sólo como materia sino como cuerpo vivido, como ese cuerpo que siente, goza, padece, sufre, dándose la posibilidad de atender el cuerpo con una actitud más consciente. Algo de resaltar es que estas prácticas corporales generaron transformaciones, la experiencia devela que hubo acontecimientos en los cuales Carlos interrumpió, modificó y transformó formas de relacionarse consigo mismo, con el otro y con el mundo.

Estas prácticas corporales permitieron transformar mi vida personal, familiar y de pareja, ya que el abordaje de formas y miradas nuevas del trabajo corporal posibilitaron cambios en mis estilos, hábitos, modos y formas de vida. Dicho cambio fue muy importante porque transformó básicamente el activismo que me caracterizaba. En el momento en que

inicié estas búsquedas, empecé a encontrar relaciones distintas con mi propio cuerpo.

Yo era un hombre 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.

De nuevo, una lesión genera otra experiencia de dolor en Carlos que lo lleva a decidir entre el fútbol y la danza. Este acontecimiento irrumpe con una época importante en su vida y es precisamente el momento en que decide dejar el fútbol porque dicha dolencia le impedía realizar sus prácticas artísticas. Este suceso, lo lleva a generar cambios en su vida ya que sentir dolor es la manera en que Carlos percibe otra manera de conocerse a sí mismo y de hablar de su cuerpo puesto que las percepciones y las sensaciones que tiene en ese momento de dolor, lo ponen en contacto consigo mismo.

Lo anterior nos lleva a entender que la experiencia de dolor no es solamente un registro sensorial sino que, además, ocasiona una mirada interior que le permite trabajar su cuerpo y expresar lo que siente en su interior, ya que como plantea Carrillo (2006: 293) “la experiencia del dolor hace parte del mundo privado de cada cual”. Aquí “la vivencia en sentido enfático, se refiere pues a algo inolvidable e irremplazable, fundamentalmente inagotable para la determinación comprensiva de su significado” (Gadamer, 2003:104).

Esta lesión llevó a Carlos a reflexionar sobre sí mismo, pues lo confrontó en el marco de elecciones, la danza o el fútbol, una decisión que reorientó su vida y devino en un modo particular de experimentar este acontecimiento. Esto puso de manifiesto rasgos de constitución de subjetividad donde se resalta la conciencia de sí.

Principio délfico: Conócete a ti mismo

En Carlos, se identifica un rasgo esencial de subjetividad, dicho rasgo es la conciencia de sí, ésta hace alusión a un cuidado de sí, a un pensar sobre sí mismo, a centrar la atención en sí mismo, a encontrarse consigo mismo. La conciencia de sí, como rasgo de subjetividad que hace alusión al 'conócete a ti mismo', está enfocado hacia “actos de conocimiento, que se relacionan con la atención, la mirada, la percepción que uno podría tener de sí mismo: prestar atención a sí mismo, volver la mirada hacia sí mismo y examinarse” (Foucault, 2002:93).

El principio délfico del conócete a ti mismo, no emprende el rumbo cartesiano que refiere el autoconocimiento como forma de conciencia y acceso a la verdad, sino que sigue el rumbo socrático que retorna sobre sí mismo para referirse a la razón sensible o a un pensar orientado desde la corporalidad. En este sentido, acogerse a dicho rumbo implica poner la atención en la constitución de subjetividad a partir de la propia experiencia corporal y darle un lugar al cuerpo (Gallo, 2007:78)

La conciencia de sí se entiende como esa posición reflexiva sobre sí mismo que a partir de ciertos acontecimientos vividos como las lesiones de columna y tobillo, las cuales llevan a Carlos a poner atención sobre su cuerpo y a determinar la elección de la danza, como práctica corporal, que también devino en cierta forma de ser. A diferencia del proyecto cartesiano, aquí el yo tiene un anclaje corporal y mundado que se liga con el tono autobiográfico de Carlos por la elección de la danza. La conciencia de sí se reconoce en el hilo biográfico que resulta relevante de cara al autorreconocimiento que Carlos hace como un sujeto que es alterable al bagaje experiencial.

Por ello la subjetividad aquí está vinculada a la experiencia vital, pues nada escapa al paso del tiempo, y como la danza se convierte en una actividad vital para Carlos, lo lleva a considerar esta práctica corporal como una actividad que permite establecer diversas relaciones con su cuerpo hecho que abre otra perspectiva subjetiva favorecedora del *Selbst (si mismo)*, cuyas señas pasan por la propia corporalidad. El cuerpo que danza se presenta, así pues, como una metáfora de la identidad personal en la medida en que expresa circunstancialidades que señalan una actitud reflexiva en Carlos. En este sentido, la danza nos pone en relación con la subjetividad en tanto se constituye en una práctica de sí, capaz de indicar la complejidad biográfica de Carlos.

Foucault en el estudio de la constitución del sujeto como objeto para sí mismo, plantea que el sujeto determina su objeto de subjetivación mediante procedimientos en los cuales es conducido a auto-observarse, a analizarse, a descifrarse y a reconocerse, es decir que cuando nos referimos a la subjetividad, estamos haciendo referencia a un proceso de individuación que lleva a Carlos a ocuparse de sí y a constituirse como sujeto moral, hecho que implica formas particulares de relacionarse consigo mismo y con la danza como práctica de sí que configura otras formas de subjetividad moral.

Los acontecimientos que atraviesan el interés de Carlos por la danza muestran que esta práctica corporal, como práctica de sí, le ha permitido transformar aspectos de la propia vida de una manera atenta y consciente. Por esto podemos decir que la conciencia de sí, para Carlos no sólo tiene que ver con su yo pensante, sino también con la forma de relacionarse cotidianamente ya que el estar atento se constituye en un modo de ser y en una manera particular de hacer sus prácticas. Un ejemplo de ello es que Carlos descubrió técnicas corporales que le ayudaron a explorar sensaciones distintas a las ya vividas, logrando conocer y entender otras perspectivas del cuerpo que permiten realizar movimientos más conscientes y menos mecanizados.

La conciencia corporal es esa capacidad que el ser humano vive pensando cuando está buscando la conciencia de sí, es un proceso en que nosotros vivimos atentos con nosotros mismos de aquello que nos pasa cotidianamente.

La conciencia corporal es un proceso permanente de la vida, que tiene que ver con la mirada hacia sí mismo e implica cierta atención sobre lo que uno piensa, sobre la forma como uno se relaciona consigo mismo, con los otros y con el mundo e influye en la manera de expresarnos. La conciencia corporal me permite darme cuenta de cómo estoy y que estoy haciendo en determinada actividad.

La conciencia de sí como el rasgo de subjetividad predominante en Carlos se entiende como esa conciencia corporal que permite evidenciar una determinada actitud para relacionarse con los demás y con el mundo y una forma de comportarse donde es posible modificar, transformar, armonizar y autorregular aspectos que se expresan en el quehacer cotidiano. Dicha conciencia corporal se traduce en una escucha hacia sí que le permite a Carlos perfeccionar sus prácticas dancísticas y ocuparse de sí, ya que “no se puede alcanzar la verdad sin una cierta práctica o sin un cierto conjunto de prácticas totalmente específicas que transformen el modo de ser del sujeto, que lo cualifiquen transfigurándolo” (Foucault, 2005:45).

A Carlos, la danza le permite una continua experiencia de autodomínio y de goce en la medida en que ha aprendido a sentir su cuerpo, a entender cómo se mueve, cómo se transforma, cómo se relaja, a percibir los pesos que tiene, a sentir cuál es la energía con que se desarrolla un movimiento y en esta experiencia ha importado menos la mecánica corporal que lo que Carlos descubre. A través de los años ha preferido las prácticas corporales suaves que le han permitido un desarrollo consciente de su corporalidad.

La conciencia corporal en la danza es la que permite verdaderamente desarrollar niveles altos de ejecución, para ello es necesario que el bailarín quiera expresar, interpretar y transmitir a través del movimiento hecho danza todo lo que siente.

La conciencia corporal ayuda a construirse internamente, aquí, en el polo, en el mar, en todas partes, permite pensarse y sentirse donde está y como está. A través de ella se hace un trabajo con el cuerpo más consciente, con más sentido, es decir que todo ello le ayuda al bailarín a centrarse en sí mismo y a percibirse de forma más consciente.

La experiencia vivida por Carlos a través de la danza, lo sitúa con sensaciones que se expresan a través de su corporalidad. Esta experiencia corporal está mediada por la memoria de lo que ha vivido y por los sentidos que Carlos le ha dado a la danza. Por ello, esta experiencia no está separada del pensamiento, sentimiento, expresión, creatividad, sexualidad y afectividad.

Es así, como a partir de la experiencia vivida a través de su cuerpo, Carlos aprende a conocer la esencia de la percepción, que en el caso de nuestro cuerpo, está integrada por la exterocepción, la interocepción y la propiocepción, la cual se encarga de la ubicación del cuerpo en un espacio y un tiempo determinado. Lo anterior, se constituye en un evento donde convergen aportes sensoriales y sensaciones kinestésicas que le permiten a Carlos informar sobre los movimientos del cuerpo en un espacio y un tiempo determinados, lo cual se encuentra asociado con su historia personal, donde esencialmente se percibe “internamente” y logra determinar una manera de ser, hacer y estar en el mundo.

Cuando Carlos hace referencia a la danza, como una técnica de sí, logra situarse en una teoría del cuerpo que no sigue anclada a la dimensión del cuerpo-objeto; sino en una concepción de corporalidad, la cual se constituye en una constelación de sentidos que permiten a Carlos acercarse a nuevas formas de subjetividad y de sensibilidades que dejan hablar el cuerpo a partir de la emoción, el sentimiento, la afectividad, la sensación, la percepción y el pensamiento, haciendo énfasis en el cuerpo vivido. Al

respecto, Planella (2006:76) expone: “el cuerpo, en una pedagogía de la narratividad, necesita ser pensado desde la experiencia y no como un simple objeto. Si el cuerpo es la experiencia vivida por el sujeto (encarnado), el sujeto debe ser capaz de transmitir corporalmente episodios de sus trayectos vivenciales”.

El trabajo que he hecho para lograr la conciencia corporal me ha permitido entender otras perspectivas desde donde se mueve el cuerpo y estas fueron las técnicas suaves, las cuales me posibilitaron muchas movildades corporales pero ya enmarcadas dentro de la precisión y la lentitud. Para mí el cuerpo es más que materia, porque tiene que ver con la forma como yo me expreso, me muevo y comunico lo que siento y pienso...

En esta postura teórica, el cuerpo es el protagonista, ya que no se trata de hablar del cuerpo, que es objetivado, medido, calculado mirado como objeto, sino que aquí, “se adjetiva el sustantivo cuerpo denominándolo cuerpo vivido, como cuerpo que siente, sufre, padece, goza y experimenta” (Gallo, 2006:51), dando sentido a la experiencia vivida, es decir, se constituye subjetividad desde una experiencia corporal como la danza. Es aquí precisamente donde prácticas corporales artísticas como la danza, cobran sentido desde la experiencia vivida en la medida que se le da prelación al sujeto que piensa, siente, vive y percibe a partir de su propio cuerpo, sujeto que se enmarca dentro de un contexto social el cual está determinado por las condiciones que genera constantemente la vida cotidiana.

De ahí la importancia de entender los sentidos que una práctica corporal ejerce sobre el sujeto. En este caso nos ocupamos de la danza como una práctica de sí que nos ofrece una forma de conocimiento a partir de la relación que se establece entre el cuidado de uno mismo y la danza. Carlos se sirve del cuerpo y de sus capacidades para estar atento a aquellas manifestaciones corporales expresadas a través del movimiento hecho danza, todo ello como una forma de poner atención a su cuerpo y al de sus alumnos.

Al despertar la conciencia corporal en sus discípulos, Carlos logra establecer una relación intersubjetiva donde a través de lo artístico permite al otro ocuparse de sí, que en términos de Foucault, es una forma de dispositivo pedagógico que implica la relación entre los sujetos ya que “el mundo de mi vida cotidiana no es en modo alguno mi mundo privado, sino desde el comienzo un mundo intersubjetivo, compartido con mis semejantes, experimentado e interpretado por otros; en síntesis, es un mundo común a todos nosotros” (Schütz, 1993:280).

El trabajo con estas técnicas corporales orientadas hacia el logro del cuidado y la conciencia de sí, me permitieron ver el cuerpo distinto, es decir que me posibilitaron formas diversas de moverme y expresarme con migo mismo y con los demás. Todo ello me llevó a cambiar mis metodologías personales y las diferentes formas de trabajar la danza con mis alumnos ya que a través de ellas comprendí que no hay que imitar a nadie, ni seguir a nadie. Para mí, hacer esa lectura del cuerpo me ayudó a transmitir a mis alumnos formas de trabajo con el cuerpo más autónomas y más conscientes, que permitieron abordar la danza y el cuerpo desde los intereses y sentires de cada uno de ellos, permitiéndoles desarrollar su creatividad. A medida que fui desarrollando mis propias metodologías y mis propios hallazgos, empecé a descubrir que era posible desarrollar una forma distinta de hacer danza porque lo que uno aprende desde su interior le permite llegar a profundizar en la unidad de su ser.

Para Carlos, las prácticas corporales suaves son las que le permiten tener un mayor acercamiento al conocimiento de su cuerpo desde su interioridad, ya que lo llevan a re-pensarse y auto-mirarse, hecho que le permite reflexionar en el qué, el cómo y el para qué de las prácticas que hace. La conciencia de sí es condición del ser sujeto en Carlos y la subjetividad se configura en el ámbito de la conciencia, como ese darse cuenta de sí en la relación con el mundo.

Yo comparo mucho la conciencia corporal con ese alimento de cada instante y no es la comida. Es la energía, es el espíritu que se produce a través del movimiento, porque si la energía es movimiento hay que alimentar el cuerpo con eso mismo y para mí hace parte del movimiento la conciencia corporal porque me permite pensar y ver el mundo con una mirada más sorpresiva, es decir que permite mirar el cuerpo como un cuerpo sensible, que siente, percibe, huele, se escucha a sí mismo y escucha a los demás.

Las prácticas corporales que Carlos ha experimentado lo han llevado al reconocimiento e identidad, ya que son prácticas que conducen a una autorreflexión que incluso le ha ayudado a construir ciertas relaciones con su cuerpo, con el de los demás y con el entorno. Sin embargo, es a partir de la autobiografía como Carlos se da cuenta de lo que ha venido siendo y lo que ha llegado a ser, así como el sentido que cobra la danza en su vida, ya que le confiere significados a la vivencia en tanto los organiza como una actitud que ha asumido con él mismo en su relación con el mundo.

Teniendo en cuenta los planteamientos anteriores, es importante anotar que cuando Carlos trabaja su cuerpo o realiza una práctica corporal, en atención al desarrollo de la conciencia de sí, aprende a mirarse como un sujeto sensible, que siente, percibe y escucha, lo que le ocurre. “Una narrativa sobre el cuerpo-vivido, es decir, sobre lo que

le pasa al ser humano se deriva en un saber. Las narrativas autobiográficas resaltan la experiencia vivida y dejan ver cómo la persona experimenta su corporalidad (Gallo, 2007: 75).

Yo antes era un ser humano para que los otros me vieran, ahora es para yo mirarme, qué estoy haciendo, cómo lo estoy haciendo, en qué tiempo, con qué objetivo y repensarme y encontrarme conmigo mismo.

Es por eso que para Carlos, la danza se convierte en una forma particular que lo lleva a hacer de su propia vida una experiencia sensible, artística y creativa que lo autoriza a ocuparse y a cuidar de sí, categorías esenciales que hacen alusión a la conciencia de sí. De este modo, la conciencia de sí como principal rasgo de subjetividad, ha generado en Carlos un modo de ser-en-el-mundo cargado de sensibilidad, emoción, afecto y respeto, donde se resalta de manera permanente el trabajo que él ha realizado.

La conciencia de sí, permite entender cómo se asume cada acontecimiento de la vida y poder descubrir que el cuerpo requiere que se esté atento en cada instante, en pocas palabras es estar siempre alerta con lo que somos y hacemos en cualquier época de la vida.

En los párrafos anteriores, vemos la importancia que cobra en la vida de Carlos las prácticas que se remonta específicamente a la cultura griega, para quienes el cuidado de sí se relacionaba con la manera de ser y de comportarse, hecho que resultaba visible para los demás; reflejándose todo ello, en la forma de vestir, de caminar y en la forma como cada sujeto respondía a lo que sucedía en un momento determinado de la vida, ya que en esa época “la preocupación por uno mismo y las técnicas de existencia asociadas en la antigüedad expresarían también una autonomía para conquistar, pues invitarían a una práctica de sí (Cubides, 2006:11).

En palabras de Foucault (1981:48), “cuando uno se ocupa del cuerpo, se ocupa de sí. El sí no es reductible al vestido, ni a los instrumentos ni a las posesiones”. De ahí, que dicha categoría remite a Carlos a tener un contacto permanente con el cuidado de sí, hecho que lo lleva a desarrollar actitudes que están relacionadas con lo que él piensa, le afecta y le acontece. La danza, como práctica corporal, se constituye entonces en una práctica reflexiva para la constitución de nuevas subjetividades y este tipo de práctica corporal supone el desarrollo de modos de hacer y de actuar con base en la configuración que Carlos quiere dar a su conducta y a su vida.

Así mismo, la danza es para Carlos apertura a un modo de ser, de sentir, pensar, estar y actuar; esto también nos remite a una forma de contribución con la formación humana, tal como lo plantea Farina (2005:46), “el cuidado de sí engloba las más

variadas actividades, a través de las cuales el sujeto cuida su proceso de formación. Es decir, el cuidado con las actividades practicadas respecto al proceso de formación de las actividades. La siguiente es una lista de algunas de ellas.

alcanzar cierto estado de felicidad, de fuerza, de sabiduría, de perfección” (Foucault, 1999: 445).

Finalmente, en la narrativa autobiográfica de Carlos, la experiencia que él ha vivido en la danza, deja entrever que ésta práctica es más que una mera actividad que se hace, porque a través de ella Carlos ha adoptado una forma de ser al adquirir determinadas aptitudes y actitudes frente a su cuerpo y el de los demás. La conciencia de sí se presenta entonces como la consecuencia del cuidado de sí.

3.2 La inquietud de sí: principio de agitación, movimiento y desasosiego

“La danza no es solamente un fenómeno cinético que aparece, que se da a la conciencia; es también una experiencia humana viva que se da como arte formado y performado; la experiencia tanto para el bailarín como para el público es una experiencia que se vive”.
Sheets-Johnstonw (Urrea, 2006: 15)



Pamela Coexhea. *Cuerpos pintados*, 2007

Me llamó María. Soy una mujer de 45 años, nací en el municipio de San Andrés de Cuerquia Antioquia, pueblo donde pasé los primeros años de mi vida, luego viví en Cereté, tiempo en el cual tuve un contacto directo con la danza a través de la observación que hacía a los bailes de los niños que realizaban en los grandes patios polvorientos. Fue así como mi experiencia dancística estuvo permeada en gran parte por la vivencia que tuve en Cereté, donde tuve la oportunidad de fisgonear los bailes de los negritos, los cuales veía bailar en calzones y de manera muy suelta.

Yo recuerdo que una de las cosas que más practicaban los niños en aquella población, eran los bailes y las rondas de carácter netamente negroide donde se confundían los movimientos sinuosos y eróticos de sus caderas, sus brazos, realizando un juego armónico con todo su cuerpo, acompasados por las motivaciones que ofrecían los tambores y las melodías que identificaban el diario vivir de estos pequeños. Este momento fue crucial en mi vida, ya que estas músicas lograron impactarme de tal manera que actualmente es con ellas con quien más me identifico y logro expresar todo mi potencial artístico a través de la danza.

El tiempo narrado por María, se extiende sobre las escenas que dieron apertura a un interés por la danza. El episodio del baile negroide en la niñez que podríamos llamar 'juego con el tiempo', se constituye en una vivencia temporal que se resalta en la narración y ésta vivencia abre en María el horizonte de comprensión de lo que significa

en su vida danzar. Aunque lo primero que devine en el acto de narrar es el tiempo cronológico, “procede, a su vez, por comprensión de un tiempo 'economizado', que no es narración, sino vida” (Ricoeur, 2004: 501).

En el relato autobiográfico, María narra su iniciación en la danza, ya que cuenta una historia vivida donde cobran sentido ciertos acontecimientos en la medida en que impactan su vida de manera significativa. Es así como el tiempo que aparece en la narración marca el principio de sus prácticas en la danza y constituye el presente de María en tanto que desde allí, es posible entender por qué la gran parte de sus años los ha dedicado a prácticas corporales artísticas.

Otro acontecimiento que singulariza la participación de María en la danza es su contexto familiar. Es de anotar que aquí la noción de acontecimiento no es necesariamente breve ni momentánea, sino que es una variable que coloca la trama en un momento, en unas coordenadas geográficas y contextuales que orientan la trayectoria de la pregunta por el sentido que tiene para María la danza y el baile.

Mi motivación por la danza surge a partir de la necesidad mía de integrar los diferentes grupos del pueblo, me gustaba mucho que me tuvieran en cuenta en la escuela y en el colegio, pero en sí, no se qué era lo que me atraía, yo creo que era esa vena familiar artística que siempre tuvo mi familia, para mí era bien importante estar en los grupos de baile que representaban las diferentes instituciones y otra cosa, era la posibilidad de ir de un lugar a otro, eso era un halago para mí.

Para mí, fue siempre muy importante que contaran conmigo y me seleccionaran para las actividades artísticas que se celebraran en los colegios y en los pueblos, ya que esto me permitía mantenerme en contacto directo con la gente, con mis amigos y con muchas personas del pueblo.

Hay una regularidad en la historia autobiográfica de María que está relacionada con sucesos repetidos como fiestas, ceremonias, carnavales, ritos que dan lugar a los procesos de visibilización, socialización y reconocimiento. Estos momentos son importantes para María y pueden interpretarse como los primeros posicionamientos que la llevaron a descubrir desde la danza aspectos de su identidad. Sin embargo, algo que resultó perturbador para María con su participación como danzarina en los encuentros festivos fue su padre, ya que para él, este tipo de actividades no eran “bien vistas” dentro de sus cánones morales religiosos.

En mi niñez yo tuve muchos problemas con mi padre porque a él no le gustaba que yo bailara, por lo tanto me prohibía cualquier encuentro artístico que tuviera que ver con el contacto con otros y además donde me tuviera que mostrar como en el caso de las presentaciones que se hacían en las diferentes veladas organizadas por las alcaldías, los colegios, la iglesia y demás instituciones del pueblo; esto realmente se convertía en un reto para mí, ya que me debía ingeniar con mi madre, como participar de los eventos, puesto que ella me ayudaba para que mi padre no se enterara.

Mi padre era muy reacio a todas las actividades que centraran su atención en la expresión del cuerpo, hecho que ayudó a que me prohibiera toda las actividades que tenían este tipo de orientación; pero como se mantenía por fuera de casa trabajando, mi madre me motivaba y me impulsaba a participar de ellas.

No obstante, en el relato de María, aparece una alusión de prohibición hacia la práctica corporal, la expresión corporal y el danzar públicamente. Temporalmente, este suceso se ubica en un momento histórico en el que la cultura se centra en el discurso religioso como relato fundante, el cual hace prohibiciones hacia el cuerpo en relación con las sensaciones, percepciones, el goce y el placer, designa el tipo de actividades que “deben” realizar las mujeres y hace la distinción de orden moral entre los comportamientos que son “buenos y malos”.

Cuando ya estaba adolescente, él no me dejaba salir a bailar porque para él esto era pecaminoso, hecho que para mi madre era completamente normal y por eso me ayudaba y apoyaba en todos estos asuntos, porque a ella también le gustaba bailar mucho.

Los hechos subjetivos que atraviesan la experiencia de María, están mediados por una serie de suposiciones que su padre plantea alrededor de lo que para él, significaba el trabajo con el cuerpo, que influenciado por el discurso religioso y la tradición cultural, la pasión, los deseos y el disfrute por el cuerpo eran controlados, ya que <<los modelos religiosos constituyeron el soporte para el desarrollo y propagación de controles exhaustivos sobre las poblaciones>> (Weber y Foucault, citados por Espinal y Ramírez, 2006:31).

Este hecho de prohibición y censura denota cómo la familia y la iglesia, generan un dispositivo de control el cual tiene como fin dominar el cuerpo a través de prácticas corporales, cuya tendencia es la de organizar modelos hegemónicos, los cuales tienen como fin último, la dominación y el control del cuerpo. Estos elementos los expone Foucault a partir de la instauración de un poder que se ejerce sobre el cuerpo donde

muestra cómo las relaciones de poder pueden penetrar materialmente en el espesor mismo de los cuerpos. Existe una red de biopoder, que es, al mismo tiempo, una forma de poder que opera en el ámbito de la vida humana, en la especie y en el propio cuerpo. Su evolución está ligada a dos mecanicismos: el anátomo-político, el cual se dirige a los individuos hasta anatomizarlos y el biopolítico de la población que se concentra específicamente hacia intervenciones sobre el cuerpo.

Estas prácticas reguladoras del cuerpo recurren a artificios que traen en última instancia perjuicios y van dejando huellas profundas en los espacios que tienen como fin educar el cuerpo desde el disciplinamiento y el control, obstaculizando en cierta medida la necesidad de preguntarse cómo somos, qué cuerpo tenemos y qué cuerpo vivimos, lo cual da pie a los llamados mecanismos o prácticas de control, que en muchas ocasiones están revestidas de violencia y agresividad, y su objetivo es instaurar una forma de control sobre el sujeto. En este caso, se puede decir que la figura del padre, que tiene un anclaje en la figura patriarcal, ejerce una relación de poder en la cual pretende moldear el modo de ser de María como mujer al prohibirle aquellas actividades corporales.

La iglesia, institución que impone el modelo ideal de la vida cristiana, hace ver que el cuerpo y sus placeres son considerados como la prisión del alma, hecho que implica renunciar al placer y luchar contra las tentaciones que lleva a vivir la corporalidad. De ahí que las mujeres que se atrevían a realizar estas prácticas corporales eran demonizadas y rechazadas en algunos medios sociales. Este fenómeno permeó la vida de María y generó grandes dificultades en su proceso de formación ya que realmente ella se vio afectada por las prácticas religiosas que se imponían en ese momento en su pueblo.

Es importante evidenciar cómo la iglesia a través de los años ha mantenido el control en la expresión del cuerpo, de sus gestos y de los espacios en los cuales éste despliega toda su expresividad; hablo en este caso de las fiestas, los carnavales y todos aquellos eventos que propician, según la iglesia, desfogue y desfreno de las pasiones. Es así, como “la tensión entre el cuerpo glorificado y el cuerpo reprimido se extiende por todos los terrenos de la vida social” (Le Goff y Truong, 2005:57).

Como vemos, el acontecimiento que llevó a María al primer ejercicio de inquietud de sí, fue precisamente la prohibición y la censura de su padre hacia la danza y el baile, y pese a que este hecho generó desencuentros y controversias entre ellos, también puso a María en una reflexión frente al sentido de su libertad, asunto que contribuyó de manera significativa a ese surgimiento de la inquietud de sí.

Este poder y control sobre el cuerpo de María ejercido por su padre, le permite leerse distinta. Una, como una práctica reflexiva sobre sí misma que contiene la necesidad de pensarse, de saberse y de encontrarse consigo misma a través de prácticas de sí que le permiten hacer una reflexión frente a las prohibiciones hechas por su padre y otra, como punto de entrada a la conciencia moral.

Recuerdo que a mis 17 años, estando yo en cuarto o quinto de bachillerato, más o menos en la década del 70, que bailábamos Rock Roll y se utilizaba un vestuario un poco descubierto, mi padre me prohibía ir a los salones sociales donde se bailaba este ritmo, porque según él esto no era para niñas buenas. A mi esa posición de mi padre me dolía en el alma, pero al fin y al cabo como yo siempre fui de familia campesina esto era muy difícil de manejar por lo tanto los fines de semana para mí, eran una tortura porque él no me dejaba ir a bailar, no me dejaba pasar rico.

Una experiencia muy significativa que marcó mi vida con la danza, fue un hecho que viví en mi adolescencia en un desfile de la fiesta religiosa en San Andrés de Cuerquia. Ese día había un desfile por las calles de San Andrés, yo tenía que representar una danza indígena la cual llevaba un vestido de indio construido con el material de escobas de fique, por lo tanto por debajo llevaba un short de color café para que no se me viera nada y un top.

En esta ocasión, mi madre le dijo a mi padre que yo tenía una presentación muy importante, pero a él no le gustó y no aceptaba que yo me presentara en el parque, porque para él, eso era pecaminoso y sobre todo por la ropa que llevaba y por los movimientos corporales que tenía el baile. Ese día él fue muy respetuoso y me dejó acabar la presentación, pero se enervó al verme vestida de tal forma que para él no era la correcta, cuando terminé la presentación, me sacó y me pegó delante de toda la gente que por el irrespeto que yo había hecho para el Santo Cristo, para la gente, para la familia de él. Desde ese momento yo tome mi posición y me puse en contra de él, es más ya no me importaba si él me sacaba de las presentaciones y de los bailes, ahí tuve una ruptura tajante con mi padre.

Estos acontecimientos en la vida de María pueden interpretarse como un medio coercitivo por medio del cual el padre ejerce permanentemente un control sobre su vida y su cuerpo. Es en este momento en que María empieza a comprender y asimilar

lo prohibido y lo pecaminoso, como asuntos que la iglesia ha convertido en elementos punitivos y culposos de autocensura hacia el goce corporal.

Este momento de autorreflexión, lleva a María a mantener una posición clara frente a sus prácticas corporales, incluso ese surgimiento de la inquietud de sí, la orientan con sus propias elecciones y acciones, permitiéndole redefinir el lugar que ella ocupa en el mundo, ya que como plantea Luna (2006:46), “el sujeto actor es el que gana en conciencia, en experiencia, y es capaz de hacer de su experiencia, soporte para hacerse a sí misma”. Aquí la inquietud de sí, marca territorio en el sentido que ubica a María como la actora principal de sus prácticas, conduciéndola a preocuparse por ella y a prestar atención a sí misma.

Hay que resaltar que la relación con la madre, ayuda a María a experimentar en la danza otros elementos de la vida misma que la inquietan, ya que la madre asume una posición incondicional, signada específicamente hacia lo positivo y hacia la entrega, apoyándola en todas las actividades y volviéndose cómplice de todas aquellas prácticas que eran prohibidas por su padre. Es precisamente en este momento, donde María logra establecer un vínculo profundo con su madre evidenciando una clara relación de acompañamiento, por ende, su madre se constituye en el punto de apoyo.

Yo recuerdo que cuando era niña a mi madre le gustaban mucho los bailes sociales que se realizaba en San Andrés y las fiestas familiares las cuales eran imprescindibles. En estas fiestas se bailaba muy retirado, a mi me gustaba mucho observarlas, de ahí que ella me inculcó mucho el gusto por lo artístico y es especialmente por la danza.

Resulta evidente que la madre de María además de cubrir necesidades primarias para su vida, también hizo grandes aportes para su formación artística, hablo en este caso de todo el acervo cultural que caracteriza la vida de María, ya que las mujeres y en especial las madres, son consideradas grandes transmisoras de los valores sociales, porque siguen estando a cargo exclusivo de la primera infancia de los hijos. Todo esto para María significó un reto, porque a pesar de que en esta época se apoyaban todas estas prácticas corporales artísticas para los jóvenes, algunas de ellas eran limitadas para las mujeres, ya que eran consideradas prácticas, que trasgredían los modelos hegemónicos de la época, que imponían a las mujeres vivencias corporales centradas en el recato y el pudor tales como: la forma de expresar emociones a través de su cuerpo y la manera de vestirse.

Estos acontecimientos llevaron a María a volverse sobre sí misma y a transgredir el estigma cultural y religioso que tenía la danza y el baile público, es aquí precisamente donde ella empieza a responsabilizarse de sus propias decisiones y hace de la danza un elemento liberador que la empuja a otro tipo de experiencias. Ahora, ya no aparece ni la culpa ni el pecado, ahora María se permite disfrutar de su cuerpo, goza de las presentaciones públicas, desfoga todo su potencial artístico y, además, es mediante la danza como ella se reconoce:

El baile me da la oportunidad de expresar lo que soy, me deja ser yo misma, me permite encontrarme conmigo misma, o sea con ese otro yo que se fusiona en uno solo, eso es lo que yo considero que es el verdadero yo de uno. El verdadero yo, es el que me permite ser, es el que me ha abierto el camino hacia el conocimiento de sí; es verdaderamente lo que me hace sentir humana con migo misma, por ello, yo considero que bailar es vivir, porque es lo que me permite expresar, sentir, decir, hacer, gozar y disfrutar mi cuerpo.

La danza es la expresión de sentimientos, es un comunicador, es la que me permite comunicarme conmigo misma y con los demás. Es un conector de mis sentimientos, de mi forma de ser con mi temperamento, con mis acciones, es simplemente un sello de lo que soy yo. Bailar es volver a uno mismo, es encontrarse con su verdadero ser, con su verdadero sentir, es unificarse, es ser lo que uno es.

Aquí es importante resaltar que “la danza como fenómeno intersubjetivo, se percibe desde la conciencia sensible y no desde la conciencia intelectual” (Urrea y otros, 2006:28), este hecho hace resaltar de manera significativa el rasgo de subjetividad que caracteriza las experiencias y las vivencias de María, ya que al asumir dentro de sus prácticas de sí, la danza, deja entrever las relaciones que teje, entre su ser corpóreo y los sentidos que da al movimiento hecho danza, donde logra identificarse, reconocerse y comprender su mundo.

Para María la expresión del cuerpo y las conjugaciones que ella hace a través del movimiento, las considera como la esencia de la danza, la cual le permite tener una percepción propia y una comprensión sensible de todo lo que vive en los momentos que se acerca a dicha práctica, ya que es precisamente en el cuerpo, donde radica la experiencia. Al respecto, Merleau-Ponty (1975:164) dice que “la experiencia del cuerpo nos hace reconocer una imposición del sentido que no es la de una conciencia constituyente universal, un sentido adherente a ciertos contenidos”.

Esta experiencia narrada por María, evidencia cómo para ella, su práctica en la danza la ha mantenido en contacto permanente con su cuerpo, ya que como plantea Farina (2005:9) “las cosas y los pensamientos pasan por el cuerpo, hay cosas que sólo pasan si pasan por el cuerpo”. De ahí, que las prácticas que realiza María, están inmersas dentro de sus propias formas expresivas, las cuales le posibilitan alterar sus propias formas y potenciar ese yo creativo que le despierta el contacto con la música y la danza, lo que le ayuda a construir su propia identidad, identidad que es permeada constantemente por el arte.

Vivir el arte a través de danza, es sacar de lo más profundo de mi ser, esa parte creativa, ese sentimiento y ese modo de ser que me ayuda a comunicarme consigo misma, con los demás y con el entorno, llevándome a transferir todo ese sentimiento y a transformar mi propia vida. Todo esto lo encontré en la danza.

Otro suceso que es importante mencionar en la vida de María, es el traslado a la ciudad. Aquí se confronta con la forma como fue educada, reconoce que hay diferentes formas de asumir el cuerpo a las ya habitadas, se encuentra con personas que tienen más conocimiento alrededor de la danza, se da cuenta que los jóvenes tienen otras formas de expresarse y especialmente las mujeres, porque en el ámbito rural están más sometidas a labores domésticas, y la ciudad ya no trajo consigo ideas de orden “tradicional” sobre la participación de la mujer en el baile. Este hecho, hace reflexionar a María y la lleva a crear cambios significativos en su vida, en sus costumbres, prácticas, relaciones y espacios. Podemos decir que este traslado también puso en juego la inquietud de sí.

Cuando llegué a la ciudad mi cuerpo era muy tímido, muy cerrado, muy inhibido, mis movimientos eran cortos, miedosos y temerosos de mostrar lo que era capaz de hacer, quizás por temor a sentirme juzgada, pero a partir de estas prácticas y con el cambio a la ciudad mis concepciones de cuerpo fueron cambiando paulatinamente, ya que aquí, había que mostrar lo que mi cuerpo era capaz de hacer a la luz de las propuestas que aquí se construían.

Así que para mí, un cuerpo cerrado, es un cuerpo que no es tan expresivo, es un cuerpo que no habla tanto, es un cuerpo que poco expresa, un cuerpo que es limitado, limitado tanto por la sociedad, por el trabajo, por el tiempo. Yo puedo ser muy expresiva con mi afecto, con mi voz, pero me cierro en determinados momentos y acciones en las cuales mi cuerpo se debe expresar abiertamente.

Ya en la ciudad, María se encontró con un mundo mucho más abierto y con múltiples posibilidades que le permitieron vivir y explorar su cuerpo de manera distinta. Es así como un momento importante al que hace alusión, es cuando ingresa al grupo de danzas del Politécnico Colombiano donde se le permite y se le exige explorar más su potencial artístico y poner en escena toda su experiencia.

Ya acá en Medellín llegue al Politécnico, donde ingresé al grupo de danzas de allí y luego me vinculé a Canchimalos. Ya en estas agrupaciones tenía una responsabilidad mayor, porque debía representar una institución, pero seguía sintiendo ese goce, ese placer, ese ludo que había desde el fondo realizando los trabajos.

Aquí, yo pude experimentar lo que para mí significa un cuerpo abierto, un cuerpo liberado, un cuerpo que está feliz, un cuerpo que siente y que puede disfrutar lo que está haciendo, ya que el cuerpo es el que te ayuda a fluir y a encontrar a través del movimiento liberación y equilibrio de mis emociones.

Estas lecturas del relato ponen en evidencia una mujer que se abre a nuevas experiencias y que cobra nuevos significados ya que “lo que importa de la vivencia no es cualquier suceso o acontecimiento sino algo así como una superficie de sensibilidad que produce algunos efectos, inscribe algunas marcas y deja algunas huellas. Lo que vale como vivencia es entonces aquello que es pensado como unidad y que con ello gana una nueva manera de ser uno” (Gadamer, 2003: 103).

Como María ha ganado conciencia de lo que significa para ella danzar, la danza es muy libre, ya no está pendiente de una técnica específica, sino que simplemente 'se deja llevar' por las motivaciones y sensaciones que en un momento determinado le ayudan a crear 'imágenes' desde su corporalidad, hecho que le permite equilibrarse y transformar actitudes y aptitudes en su vida que imprimen un sello distintivo a su proceso de formación.

A María el arte la conecta permanentemente con su propio ser, lo que la lleva a transferir experiencias y conocimientos vividos a través de la danza, a sus hijos y a personas con las cuales comparte el día a día, ya que su práctica la asume como un modo de vida, el cual hace alusión a formas de vivir que le permiten a María acercarse a prácticas sociales que dan cabida a relaciones e intercambios entre personas e instituciones que le implican estar transformando y transfiriendo todo el saber que ha construido a través de la vivencia de prácticas de sí.

Toda esta experiencia con la danza le ha permitido a María tener un acercamiento a la vida desde variados ámbitos que han implicado dolores, renunciaciones, trasgresiones, desfuegos de energía y sentimientos de alegría, de vida, de fuerza, que fueron negados en su infancia por su padre. De ahí que María considere la danza parte fundamental de su vida ya que a través de ella logra vivir su interioridad conectándose específicamente con su rasgo de subjetividad predominante: la inquietud de sí.

Acercamiento al propio ser

El principal rasgo de subjetividad que se evidencia en la vivencia de la práctica narrada por María hace alusión a la “inquietud de sí”, dimensión que es definida por los griegos como parte del cuidado de sí *épiméleia heautou*, la cual es descrita por Foucault como “un especie de aguijón que debe clavarse allí, en la carne de los hombres, que debe hincarse en su existencia y es un principio de agitación, un principio de movimiento, un principio de desasosiego permanente a lo largo de la vida” (Foucault,2002:24).

La inquietud de sí centra su atención fundamentalmente en las relaciones que el individuo establece consigo mismo, con el saber de sí, lo cual se ve reflejado en una actitud que conlleva al individuo a ocuparse de sí. Este hecho se hace evidente en María cuando ella hace un acercamiento a sus experiencias vividas en la danza, donde manifiesta cambios significativos en su manera de sentir, percibir su cuerpo, hecho que le permite preguntarse y asumir una actitud reflexiva alrededor del significado que ocupan sus prácticas en su proceso de formación, es decir, en la constitución de subjetividad.

Cuando yo estoy bailando, se manifiesta esa parte de interna de mí, que me permite expresarme y equilibrar mis emociones. Ese momento, yo lo vivo como algo que me ayuda a reencontrarme con mí misma, ya que me posibilita sacar los sentimientos que llevo dentro. Es por eso, que cuando hago la práctica esporádicamente siento que algo sucede dentro de mí; es decir cuando tengo la oportunidad de danzar o de bailar y me salgo de los esquemas establecidos, es otro cuento, ya que canalizo mi energía, me suelto, saco cosas de adentro que me hacen vibrar y me siento más liviana.

En esta descripción, María hace un acercamiento a su propio ser y a su propia interioridad, ahondando en sí misma, hecho que la hace sentir estados de libertad los cuales le permiten hacer un ejercicio consciente de sus prácticas corporales. Esta experiencia vivida por María en el mundo de la danza, le admite replegarse y establecer contactos con prácticas autorreflexivas que la impulsan a resaltar la inquietud de sí como su principal rasgo de subjetividad que caracteriza su experiencia en la danza.

Esta práctica corporal, como práctica de sí, es de vital importancia para las relaciones que María establece con la vida misma. Además con complacerse, con experimentar alegría, con sentirse feliz, con autosatisfacerse, aspectos que se relacionan con las prácticas de sí, las cuales son consideradas por Foucault (2002:103-105), “como una actividad crítica con respecto a sí mismo, con respecto al mundo cultural propio y con respecto a la vida que llevan los demás”.

A través de las prácticas de sí, María interioriza acciones en su cuerpo, que le generan cambios en su forma de vida y le ayudan a establecer relaciones directas con sensaciones y percepciones que la llevan a particularizar modos y formas de vida. Estas prácticas logran en ella integrar experiencias vividas a través del cuerpo, generando transformaciones sutiles que sólo pueden ser percibidas por la persona que las vive. Lo anterior se evidencia en María cuando al hacer danza, siente que se generan sensaciones que le permiten desplegar toda su actividad creadora y significativa, de las particularidades que hacen parte de su diario vivir.

Mi vivencia individual y colectiva con la danza, tiene que ver con mi propia vida, porque cada ser es único y particular en sus formas de expresar. Cuando yo bailo logro establecer conexiones conmigo mismo, lo cual me permite hacer un juego entre lo expresado y el movimiento. Esto es realmente indescriptible.

Cuando María danza, siente que logra un reencuentro con cuerpo ya que a través del movimiento hecho danza interioriza las sensaciones que en el momento está viviendo, liberando esquemas que le ayudan a sacar y a enfrentar acontecimientos que van configurando la experiencia vivida en cada uno de los instantes donde se permite conjugar danza, movimiento y ritmo, llevándola a estados de libertad que la convierten en el centro de atracción de su propia corporalidad; libertad que le permite mantener una actitud reflexiva frente a sí misma y le ayuda a enfrentar sus experiencias de

manera particular sin tener en cuenta los condicionantes sociales que le ha impuesto la familia y el entorno.

Todo el trabajo que María ha experimentado a través de prácticas autorreflexivas tendientes a la inquietud de sí, la han llevado a rupturas con la sociedad y con formas diversas de pensar; hecho que se ve reflejado en las sensaciones expresadas y vividas por ella, tales como el goce, el disfrute y el placer, todas ellos mediados por la posibilidad que tiene de percibir cada uno de los momentos, estados, intereses y deseos particulares que siempre la han caracterizado y que expresa a través de la danza.

Lo anterior pone al descubierto la valoración que tiene María por el cuidado de su cuerpo, lo cual está íntimamente relacionado con la inquietud de sí, principio que en Foucault (2005:43), “ha adquirido un alcance bastante general que tiene en cuenta la actitud, la manera de comportarse, las formas de vivir; las prácticas y recetas que se meditan, se desarrollan, se perfeccionan y se enseñan”, elementos que le han permitido a María desarrollar una actitud frente a la vida, que la lleva a relacionarse de manera distinta consigo misma, con el otro y con el mundo que la rodea, donde cada experiencia la integra de manera íntima con sus intenciones de vida, mostrando de manera espontánea, necesidades, satisfacciones y creaciones de gran valor.

Para María “hacer danza” se constituye en la fuente más poderosa de renovación, de desfogue y goce. La danza y el baile para ella son la vida, es decir, son expresiones que la ayudan a desplegar formas corpóreas que trascienden lo meramente físico, donde no sólo muestra resultados e imágenes corporales visibles a los demás sino que todo este despliegue permite a que ella se reencuentre con su ser corpóreo, hecho que le implica “abrirse a toda una serie de dimensiones antropológicas y sociales. Significa ser-si-mismo, pero también ser-tú, ser-con y ser en el mundo. Pero no un ser-en-el-mundo receptivo, paciente, sino básicamente activo, agente, ser-con-el-mundo” (Mélích, 1997:79):

La danza y la música me transportan, con ellas siento mi cuerpo y mi alma como una unidad, que vive dentro de mí, todo ello, es lo que me permite vivenciar y sentir mi fuerza espiritual; se podría decir que es algo que te va llenando de energía, de alegría, de vida, de sensación y de goce. Es por eso que cuando danzó, siento alegría, goce, placer y mi lúdica que sale del fondo, yo siento que hay una energía grande dentro de mí que me hace vibrar, es como una fuerza interna que me permite vivir, ser y expresar verdaderamente lo que hay dentro de mí.

En este pasaje, “el cuerpo, entonces, sabe del infinito, de la inmensidad y de la eternidad, por el cuerpo, lo efímero, lo perecedero. En sus movimientos organizados, sometidos a ritmos del tiempo y el espacio, encuentra los matices de la vida. En escena, la danza busca contar el misterio de esa frágil vida” (Urrea y otros, 2006:36). Aquí María toma el cuerpo como una unidad provista de subjetividad, de emociones y de percepciones, donde se resaltan las experiencias sensibles y los conocimientos sensoriales que atraviesan su vida.

En este sentido, las experiencias de María pueden ser consideradas como un acontecimiento de la existencia, donde el cuerpo se expresa a través de sus acciones y sus gestos puestos en escena a través de prácticas corporales dancísticas, logrando explorar un cúmulo de acontecimientos del diario vivir que caracterizan su vida, los cuales se funden en movimientos armónicos que disfruta, goza y vive con gran intensidad, todo ello convertido en una realidad cargada de significados y sentidos, mostrando que sus experiencias dejan de ser un mero registro, para convertirse en su forma de vida.

La danza para mí, es la expresión de sentimientos que me permite comunicarme conmigo misma y con los demás, es parte de mí ser de mi esencia, esencia que se representa en el brindar, en el dar, el salir y en el disfrutar. La danza es un conector de mis sentimientos, de mi forma de ser y de mis acciones; cuando yo danzo, siento que soy única y logro establecer una gran conexión conmigo misma y con el entorno, ya que en ese momento simplemente vuelo, me desdoble y me relajo.

La relación que establece María con su cuerpo, es con un cuerpo vivido, que siente, goza y disfruta a través de la danza, lo cual le genera vínculos permanentes de tranquilidad, de motivación vital y de placer; donde el principio de subjetividad fundamental es la inquietud de sí, la cual le genera un sin número de posibilidades, que le permiten pensar en sí misma, lográndola despojar de todo lo exterior que la pueda afectar y que además regule su propia vida.

Es por eso, que ella constantemente percibe, que la danza la lleva a percibir sensaciones de goce y de libertad, y que además le permiten innovar y trabajar su corporalidad desde su propia existencia, conduciéndola a la búsqueda de múltiples posibilidades corporales que la ayudan a relacionarse con su ser, con su hacer, con su sentir y con su pensar. De ahí que para ella la experiencia vivida a través de la danza la relaciona específicamente, con afectos y emociones.

Los acontecimientos narrados por María, a partir de la experiencia en la danza, muestran que su práctica corporal permite una forma de cuidado de sí, el cual hace referencia a un retorno reflexivo sobre sí mismo, como “actividad crítica del sujeto con respecto a sí mismo, con respecto al mundo cultural propio y con respecto a la vida que llevan los demás” (Foucault, 2002:105). María trasgrede y rompe con el sistema de creencias impuestos por su padre, y esto la lleva a modos de acción, a prácticas de libertad las cuales ejercen una forma de gobierno de sí. Podemos decir también que a partir de la danza, María emprende una tarea sobre el cuidado de sí, que es también una tarea de toda una vida.

3.3 Ocuparse de sí: un inquietarse por la interioridad

“Mi danza no es un intento de interpretar la vida en el sentido literario, sino la afirmación de la vida a través del movimiento.

Marta Graham Urrea, (2006)



Gaston Ugalde. *Cuerpos pintados*, 2007

Soy Fernando, tengo 51 años, estoy jubilado por el municipio de Medellín, he sido docente, actor, bailarín, dramaturgo y director de arte. En el año 1984 fui maestro del cuerpo, daba expresión corporal y danza moderna.

A mis 23 años, empezó mi motivación por la danza, esta surge en los años 80 cuando asistí al Teatro Pablo Tobón Uribe, a observar el Ballet Clásico de la Ciudad de San Francisco; por esa época yo ya había conocido a mi amiga Mónica, con ella empecé a hacer ballet y danza contemporánea lo cual era bien divertido, porque cuando me empezó a enseñar, lo hacíamos en cualquier parte de su casa, en la cocina, en la sala, etc., y con cualquier género musical.

Más adelante ella misma me llevó a la Escuela de Danza de Silvia Ross, allí la especialidad era la danza moderna y el Ballet, ella al ver la armonía de mis movimientos, el buen manejo de los dos géneros y que además era actor, manifestó que yo era “un diamante en bruto”. Allí aprendí a afinar mi cuerpo y a comprender que él, en sí mismo, es el principio de la acción, es el soporte de cualquier hecho artístico y que a la vez puede ser considerado como un recipiente que moldea todo lo interno y lo conjuga con lo externo, controlando todas las relaciones posibles que se puedan establecer con el.

Dirijo actualmente el grupo de la Exfanfarria y soy director del grupo “Tacita de Plata”, el cual se fundó en el año 1995 y fue específicamente el espacio donde quise poner toda mi experiencia, ya que precisamente este momento corresponde con instantes de mi vida que han sido muy duros porque allí viví muchos duelos juntos, entre ellos, la muerte de mi padre y la de mi gran amigo Freidel.

La narración de Fernando ofrece un conjunto de experiencias temporales que ponen de manifiesto su iniciación en el arte. En el análisis de esta estructura temporal se confinan acontecimientos que dan cuenta de una trama, y lo que caracteriza los relatos son los acontecimientos que designan hechos sucedidos con respecto a la danza en ciertos momentos del tiempo. En el narrar se hacen presentes personajes, contextos, momentos y situaciones de la vida, y aunque “la vida misma no se narra, se vive, todo narrar es un narrar de algo vivido” (Ricoeur, 2004: 495).

En el relato autobiográfico se observan diferentes escenas narrativas en los cuales Fernando transita por episodios, algunos con lentitud, otros con celebridad y brevedad con el fin de matizar el sentido que cobra para él la danza. Las secuencias narrativas crean un efecto de profundidad que rompen con la secuencia lineal del tiempo, pues se trata de la relación del tiempo de la narración con el de la vida. “El narrador introduce lo que es extraño al sentido en la esfera del sentido, aún cuando la narración intente expresar el sin-sentido, pone a éste en relación con la esfera de la explicación del sentido (Ricoeur, 2004:498). De ahí que interesa el sentido que deviene en la narración y que se hace significativo para Fernando como narrador.

Fernando inicia su narración haciendo gala de su trabajo en el arte como docente, actor, bailarín, dramaturgo y director de arte, donde resalta con mucha fuerza, el sentido que cobra su participación en el contexto artístico. También manifiesta formas de aparecer en lo público que determinan su manera de ser, hecho que permite suponer el significado que tiene la danza en su proceso de formación ya que no se queda sólo en una actuación pragmática, sino que visibiliza una orientación moral que lo lleva a ocuparse de sí.

En nuestra época, los hombres que practican ballet y danza son rechazados, ya que generalmente los hombres en este país, no hacen danza y mucho menos ballet, entonces estar en estas actividades se convierte en algo muy pesado, además que en el medio no hay muchos espacios donde nosotros en particular nos formemos en este ámbito.

Llama la atención el apoyo que Fernando recibió de sus padres, pues ellos le posibilitaron vivencias con variadas manifestaciones artísticas, incluso su madre es quien, en primera instancia, lo motiva a participar en actividades artísticas como el teatro y luego, él mismo, es quien explora el campo de la danza. Un hecho importante que Fernando destaca en su proceso de formación en las artes fue el gran apoyo que tuvo de su familia, ya que nunca sintió rechazo y menos por parte de su padre, a pesar de las condiciones socioculturales en nuestro medio y específicamente en esta época

donde a los hombres se les motivaba hacia la práctica de deportes como el fútbol o hacia actividades fuertes para resaltar estereotipos de lo masculino. A Fernando le permitieron vivir la danza y el teatro, prácticas que le ayudaron a configurarse como sujeto capaz de expresar su sensibilidad, sentimientos, emociones a través de su cuerpo. Por eso, él destaca el comportamiento de su padre como algo significativo en su formación.

Mis padres tuvieron una gran influencia para mi participación en el arte. Realmente mi madre fue quien me impulso a convertirme en actor, a trabajar y a orientar mis intenciones hacia las artes plásticas, esta ha sido por muchos años la gran razón de mi vida.

Hay un acontecimiento que lleva a Fernando en su adolescencia a ocuparse de sí y es el cuadro de un individuo solitario que se aleja 'del mundo' a raíz de un problema que se recrea a partir de su imagen corporal. Este es uno de los acontecimientos que más se destaca en la constitución de la subjetividad en Fernando el cual se convierte en una práctica de mismidad:

A mis trece años ocurrió un fenómeno conmigo que no sabría explicar, fue que en un momento me encerré en la casa, me daba mucho temor salir o que me vieran en la calle caminando, solamente salía cuando llegaba un amigo que yo quería mucho. En ese momento mi cuerpo se cerró completamente, se convirtió en un cuerpo muy temeroso, esto realmente me hacía sentir muy mal en el colegio ya que mantenía temor de que observaran mi cuerpo y mi forma de caminar, porque tenía las rodillas juntas, eso realmente para mí era muy molesto, además de tener mucha joroba, la cual persistió por mucho tiempo y con el trabajo corporal se fue corrigiendo.

En esta época yo no hablaba, empecé a tener problemas de comunicación. Cuando entré a la escuela, yo me escondía detrás de una biblioteca sólo decía presente y hasta ahí llegaba. A partir de este momento tuve un reencuentro con el teatro y empecé a trabajar con el cuerpo, el cual era el único que me posibilitaba comunicarme.

A raíz de mi encierro y de todo lo sucedido, mi madre le dijo un día a mi hermano que me llevara a una escuela de teatro a ver si se me quitaba ese problema, para ver qué pasaba conmigo, es decir que esto me lo insinuó mi madre como una forma de remedio...

Este suceso se constituye en un problema de identidad corporal para Fernando, pues como él lo plantea, tenía temores de mostrar su cuerpo debido al problema de su deformidad y sumado a las transformaciones propias de la adolescencia, lo hacían sentir extraño y distinto a los demás. En esta etapa, ve como los cambios que se

producen en su cuerpo modifican su posición respecto al entorno y afectan su estado de ánimo llevándolo a encerrarse y a tener poca comunicación con los demás; de ahí que este momento se convirtió para él en lo más conflictiva de su vida y lo que ha hecho que la percepción de su cuerpo no sea la más favorable.

En la narración cabe resaltar la forma como Fernando percibe su imagen, la cual ejerce grandes efectos en cuanto a la distorsión de su identidad corporal, hecho que se encuentra vinculado con actitudes y creencias que tiene sobre sí y que en muchas ocasiones generaron insatisfacciones con su cuerpo, llevándolo a esconderlo y a negarlo. Aquí, la imagen corporal emerge como elemento central en el desarrollo de sus relaciones con los demás y con el entorno, ya que quién no está reconciliado con su percepción corporal y con el auto-agrado, no le es fácil relacionarse y, por ende, limita sus posibilidades comunicativas.

Lo anterior nos ayuda a dilucidar que a Fernando la adolescencia le generó problemas de reconocimiento de sí, pero también ese momento produce una forma de acceso a sí mismo que constituye subjetividades que influirán en sus opciones de vida. De allí que el retirarse en sí empieza a generar una conciencia de su imagen corporal, el rasgo de sentirse distinto y raro parecía insinuarle que algo en él tenía que cambiar. Se inaugura también por la vía del silencio y la soledad una sensación que lo separa del afuera y lo une a su interioridad, también la insinuación de su madre por explorar prácticas como el teatro y la danza, parece que le posibilitaron romper con su aislamiento.

De ahí que prácticas corporales como el teatro y la danza le permitieron a Fernando un sin número de posibilidades, pues le ayudaron a desarrollar áreas lingüísticas y expresivas, y le dieron herramientas de conexión con el medio que favorecieron su comunicación interpersonal. El trabajo que lleva a cabo a través de estas dos prácticas artísticas también le ha permitido disfrutar de la existencia misma, cultivar su sensibilidad y ocuparse de sí de una manera distinta en su vida adulta. Es por ello que para Fernando, el teatro y la danza se convierten en prácticas de sí, en la medida que trascienden las actividades que se hacen.

Podemos decir también que la salida que hizo Fernando de las prácticas corporales al momento de retirarse en sí, lo llevaron a salir, pero para volver sobre sí. El temor de cómo ser visto, la necesidad de ahuyentar la mirada sobre su cuerpo “deforme”, rechazar la burla a la anormalidad, fueron estrategias que su yo requería para protegerse y jugaron un papel importante en ese proceso de ocuparse de sí.

Otro acontecimiento que constituye identidad en Fernando es la película “*Muerte en Venecia*” del Italiano Luchino Visconti, basada en el libro de Thomas Mann del mismo nombre, un hombre que huye de su vida y que va a encontrarse con su propia muerte. Fernando describe así este momento de su vida:

Al observar la imagen en la cartelera de cine, que se exhibía en el teatro Libia de Medellín, encontré que esa imagen se relacionaba con lo que a mí me ocurría, hablo de mi encierro, ya que el actor también se había encerrado como yo. Cuando vi la imagen que en ese momento se proyectaba en cartelera, encontré que ésta se relacionaba con mi vida y la verdad que fue la motivación para entrar a ver la película y repetirla varias veces y la motivación para convertirme en actor.

La película me impactó, ya que al verla me sentí muy afectado, yo no sabía que me estaba pasando, el hecho fue que me sentí identificado y esto me movió internamente, más adelante entendí que lo que me había afectado de la película había sido la situación del músico decadente que se muestra allí, es decir me afectó el dolor del artista. Después de esta experiencia decidí convertirme en actor, quería encontrarme e identificarme específicamente con el actor de la película.

Una de las escenas que logran impactar la vida de Fernando al ver esta película fue aquella donde el actor se ve enfrentado a la decadencia de su arte y al deterioro de su cuerpo, el cual se manifiesta por medio de la enfermedad, hecho que lo lleva a ver la muerte como una posibilidad de aliviar dichos sufrimientos o de huir como lo venía haciendo el actor. Este momento le impacta y le permite identificarse con aspectos de su vida ya que el actor muestra una actitud frente a la belleza, la sexualidad, la música, la vejez y la juventud, pasajes que eran bien significativos para el momento que vivía Fernando, hablo en este caso del encierro al cual se había sometido y que después de esta retirada logra comprenderse y establecer un reencuentro con su identidad y con su imagen corporal.

Con la película, Fernando empieza a identificarse con el actor ya que en cierta medida la historia que estaba viviendo el protagonista correspondía con experiencias vividas; hay entonces una identificación en el drama de la existencia que lo hizo reflexionar. Este acontecimiento lo llevó a analizar aspectos de su vida y encontró que a través de la configuración narrativa de la película pudo ver-se y preguntar-se por aspectos de su forma de pensar, sentir y vivir. Vemos cómo una película puede tocar, afectar y transformar algo de la vida, por ello “el actor no es el que actúa, sino que, pensándolo en rigor, es el que actualiza, pues la supuesta acción que le atribuyen, así como la

actuación correspondiente, son siempre representativos de determinada situación” (Morales, 1992:143).

Aquí el actor adquiere un sentido porque hace presente aspectos que atormentan, inquietan, duelen, irritan y ponen en claro la vida de Fernando. Por esto la película cobra interés para él, ya que ella en si misma se convierte en la intermediaria en la medida en que logra entrar en su mundo y tocar su interioridad y su intimidad. Esta película le permitió a Fernando despertar su sensibilidad hacia prácticas corporales que ayudaron a tener un reencuentro, respeto y cuidado por su cuerpo.

Es precisamente en ese momento donde decide de una manera más reflexiva, que el teatro le ofrece posibilidades para expresarse, manifestarse, sustituirse, encontrarse y mimetizarse. En el teatro, la obra, el personaje, el autor o el intérprete hacen referencia a otro ser, a otra cosa, pues el teatro permite jugar a ser “otro”, en realidad, lo que se expresa son facetas de nosotros mismos por eso allí se formaliza o reproduce lo que sea a partir del “juego” que implica lo ilusorio y lo real en la medida en que delatan, con una diversidad de características, dramas de la existencia.

Realmente esta película logra impactar la vida de Fernando de tal forma que a partir de esta vivencia, se motivó aún más a salir del encierro y a incorporar en su vida prácticas corporales artísticas que le permitieran ocuparse de sí y cuidar de su cuerpo de una manera consciente, tranquila y acorde con los momentos por los cuales estaba pasando.

Cuando ingresé al grupo de teatro empecé a trabajar con el cuerpo con más intensidad, y entendí que en él mismo recaen las tensiones, las identidades, los afectos, las miradas de los otros y de uno mismo. El en sí mismo se convirtió en parte fundamental para todos los trabajos que emprendía desde la danza y desde el teatro, porque yo nunca había pensado hacer teatro, ni danza a nivel profesional.

Es precisamente en este momento que Fernando empieza a encontrarle sentido a la danza y al teatro, centrándose específicamente en prácticas corporales que tenían como propósito el ocuparse de sí, acepción que es considerada por Foucault como una práctica constante que permite nuevas posibilidades de creación y de transformación. Ocuparse de sí es el rasgo más genérico en cuanto a la relación con uno mismo; por ello, retirarse en sí y la reflexión de sí, deja improntas en la subjetividad de Fernando.

Es por eso que ocuparse de sí lleva a Fernando a adoptar una actitud general y una forma de atención que le implica permanentemente estar vigilante a lo que piensa, dice, hace, vive y acontece en su cuerpo y en su vida, llevándolo a una forma particular

de actuar y de comportarse, ya que cuidar de sí, “implica una actitud, una forma de atención, un modo de actuar con sus técnicas específicas y un agrupamiento de estos principios” (Saldarriaga, 2004:37).

En ese momento las prácticas que se trabajaban se denominaban psicofísicos, ese fue el momento en que yo empecé a trabajar más con el cuerpo porque yo en esos momentos de mi vida hablaba muy poco y empecé a tener problemas con la comunicación, y cuando empecé a trabajar con el cuerpo, lo hice a través del método de Grotosky, (entrenamiento actoral de laboratorio), ese se convirtió en mi fuerte, ya que me permitió relacionarme con el mundo a través de mi cuerpo.

Las experiencias que Fernando vivió con sus prácticas corporales, lo llevaron a reflexionar y acercarse al cuerpo desde su propia interioridad, lo que le ha permitido entender y establecer relaciones más armónicas con su cuerpo y con el de los demás. Estas experiencias vividas lo ayudaron a trascender las dificultades que había tenido con su imagen corporal llevándolo a constituir su identidad, hecho que lo condujo a tomar decisiones en su vida, ya que dichas prácticas le permitieron, traspasar sus límites corporales, comunicativos, trascender sus egos y volver consciente lo que pasa dentro de su cuerpo.

“Por esta época y a raíz de todas las experiencias vividas, fue donde precisamente inicié el trabajo con y desde el cuerpo, ya que percibí que este viene ligado a todo mí ser y que además, está unido a mi experiencia de crecimiento personal, desde esa época “yo buscaba las clases de expresión, de psicofísica, y esa era mi forma de relacionarme con la gente” (Díaz, 2005:37).

La vida de Fernando la atraviesan múltiples experiencias artísticas, y es a partir de la danza y el teatro que ha explorado diversas prácticas y técnicas corporales que se han convertido en una forma de conocerse a sí mismo. Dichas prácticas se constituyen en prácticas de sí, porque le han dado la posibilidad de reflexionar acerca de sí mismo. Es por ello que el arte lo ve como un estilo propio, como una forma de expresar su cotidianidad; de ahí que su vida transcurra entre la danza y el teatro, según él, todo esto lo conjuga para poder tener una vida tranquila y sosegada.

Un día de Fernando generalmente transcurre entre sus cuidados corporales, escritura, creación, ensayo y dirección de sus obras personales y las de los grupos que dirige. Entrena *Ai-Ki-Do* a las seis de la mañana tres veces a la semana, luego se va para el teatro la *Exfanfarria* a trabajar alrededor de sus obras y a preparar las clases para las personas que están inscritas en los diferentes cursos que se ofrecen allí. Aunque

progresivamente la danza le exige mayor esfuerzo y disciplina, cobra un gran sentido para su vida ya que le da vitalidad e ímpetu para vivir, lo cual le implica dedicar tiempo para sí, estar a solas ocupándose solamente de lo que lo convoca y reencontrarse consigo mismo. Es por eso que en la vida de Fernando dichas prácticas se convierten en una experiencia de intimidad.

“Yo me mantengo entrenando. Yo vengo de la danza y eso es una cuestión muy tenaz, muy dura, hay que reconocer que la danza crea una figura, una forma, los bailarines se pelean por estar en forma, aun los más viejos. Yo me acuerdo que en el 97 yo estaba muy mal, anímicamente y enfermo, estaba en un bajón de energía y tenía que danzar en el mes de la danza. El conflicto era: me presento o no y era muy tenaz porque era bailar sin fuerza y exponerme ante el público, a que dijeran que es ese hueso que está bailando, sí, porque era un estado anímico y de enfermedad que me preguntaba de donde iba a sacar energía. Lo más tenaz es que fue de allí que salió la energía y a partir de ahí se instauro la certeza de que no es la forma externa la que baila sino la energía, y mi espíritu, como el Butho Japonés. Yo no soy bailarín Butho pero acogí para mí, el lema fundamental, el Butho es un cadáver que se resiste a morir” (Henry Díaz, 2005:41-42).

En este acontecimiento se producen cambios en la vida de Fernando. La manifestación de enfermedad lo lleva a establecer una comunicación con su yo, que le permite ocuparse de sí centrado en su interioridad, ya que como plantea Urrea y otros (2006:25), “toda experiencia se da desde adentro y no en la distancia”. Es por eso que Fernando pone de manifiesto el momento decadente por el que pasaba después de padecer lentamente una enfermedad que fue menguando su disposición y la imagen corporal exuberante que en otros momentos de su vida lo caracterizaban este hecho le ayudo a ver como se disminuían sus energías, sus percepciones, sus disfrutes y sus goces.

La enfermedad le exige un proceso de reflexividad en el que vuelve la mirada sobre sí para constituir otros sentidos en relación con la vivencia de prácticas corporales artísticas. En la narración autobiográfica, Fernando encuentra en la danza y el teatro soportes para edificar subjetividades: la menguada vitalidad de la adolescencia, la retirada de sí a partir de su problema con la imagen corporal y sus problemas de comunicación, le dieron la posibilidad de leerse como un sujeto que crea una forma singular de subjetivación, más allá de mirarse como actor o bailarín.

Ocuparse de sí, un verdadero cultivo de sí.

Ocuparse de sí, fue un tema muy antiguo en la cultura griega, donde lo fundamental era inquietarse por la interioridad, la cual fue desarrollada por Sócrates quien propuso a Alcibíades que antes de dedicarse a lo público, debía concentrarse en el ocuparse de sí. “Es este tema el que, desbordando su marco de origen y separándose de sus significaciones filosóficas primeras adquirió progresivamente las dimensiones y las formas de un verdadero 'cultivo de sí'” (Foucault, 1988:43).

Ocuparse de sí, compromete de manera plena al cuerpo mismo, es decir, que aquí el sujeto debe velar por sí mismo no sólo en sus íntimas relaciones sino también en sus actitudes y comportamientos en general. Esto lleva a dilucidar que el ocuparse de sí genera una relación directa con el conocerse, el cual hace alusión, según Foucault (2005:66) “a un caso particular de la preocupación por uno mismo”, donde el sujeto se ocupa de sí en toda su integridad.

Teniendo en cuenta los planteamientos anteriores, ocuparse de sí es el rasgo de subjetividad que más se resalta en Fernando, ya que su relato nos lleva a concluir que el poder ocuparse de sí, lo remite básicamente a prácticas corporales centradas en el cuidado de sí, las cuales tienen en cuenta prácticas de vida que aseguran un estilo y un modo de vida en particular que va acompañado de una actitud para consigo mismo, para con los demás y para con el mundo.

Las experiencias que Fernando ha vivido a través de la danza, lo llevan a un reconocimiento de sus particularidades y, como lo hemos dicho, uno de los rasgos fundamentales que identifica la experiencia son las situaciones concretas y particulares que vive un sujeto a través de su cuerpo en un tiempo y en un espacio determinado.

Es por eso que Fernando habla de su práctica corporal dancística como la experiencia que le ha permitido explorar su cuerpo desde variadas posibilidades corporales conducentes a ocuparse de sí, teniendo en cuenta sus experiencias, las cuales le han permitido vivir la danza desde sus propias particularidades, particularidades que son acordes con cada uno de los momentos por los que ha pasado.

Cuando bailo, tengo otra inteligencia con mis sentimientos, yo ya no hago catarsis exclusivamente, o sea yo no solamente lo hago como terapia, ya que el teatro y la expresión corporal generalmente llevan a que la gente haga catarsis.

En este pasaje Fernando establece una diferencia entre lo que siente y lo que expresa a través de su cuerpo, singularidades que hacen aflorar en él toda la sensibilidad y la imaginación que le permite tener un acercamiento y un reencuentro consigo mismo. En Fernando los estados catárticos que vive en los momentos de su vida y específicamente cuando se ve avocado a expresiones como la danza y el teatro, lo ponen en un lugar privilegiado ya que para él, este estado lo considera como parte esencial de su vida que lo conecta con su propio ser y con su propia identidad, aquí, el ocuparse de sí, resalta de manera significativa el conocimiento de sí mismo ligado a su propia interioridad.

Fernando incursiona en prácticas corporales artísticas que lo llevan a ocuparse de sí, ya que a través de ellas logra tener una mirada y un acercamiento a su ser al instaurarse como un sujeto que asume comportamientos y actitudes diferentes a los demás. Ocuparse de sí, tiene “como sentido y meta hacer del individuo que se ocupa de sí mismo alguien distinto con respecto a la masa, a esa mayoría, que son precisamente las personas absorbidas por la vida de todos los días” (Foucault, 2005:85).

Estas prácticas corporales artísticas llevaron a Fernando a sintonizarse y a reconocerse internamente, posibilitándole abordar temores, miedos, pánicos y fobias que él vivió durante su proceso de formación. A través de ellas, pudo tener una mirada diferente de su cuerpo que le ha ayudado a reencontrarse con sus deseos, con sus gustos, con sus goces, con sus placeres corporales y con su vida misma, ya que después de la enfermedad mira de una manera distinta los estados por los que ha pasado su cuerpo.

Yo tenía una imagen muy bella cuando era joven y tenía la aceptación de todos, a veces siento una cosa extraña y me digo: esta cara no corresponde a este cuerpo, porque hago un reconocimiento de épocas y de edades, pero mi cuerpo se mantiene ahí.

Estas prácticas corporales le han permitido a Fernando modificar la percepción de su cuerpo; explorar emociones que se expresan a través del movimiento hecho música, que no es otra cosa que la manifestación visible de un cuerpo en expresión, lo cual lo pone en contacto con su proceso de sensibilización e interiorización. Aquí puede notarse que para él, ser uno mismo es un aspecto central, pues la vivencia de la danza, junto con la autenticidad es uno de sus criterios de decisión moral más importantes en su vida.

En Fernando el arte y la vida tienen una correspondencia que le ayudan a vivir y a mantenerse en contacto directo consigo mismo, ya que a través de la simbiosis que Fernando construye entre arte y vida, ha aprendido a descubrir el afecto, a descubrir los sentimientos y a descubrir el amor sin hacerse daño. Cada uno de estos momentos lo han llevado a espacios de reflexión donde ha podido comprender la esencia de la sensibilidad.

El párrafo anterior nos lleva a comprender esta relación a partir del último Foucault, para quien la vida misma de cada sujeto es una obra de arte que día a día se construye, se moldea, se recrea, se imagina y se proyecta, constituyéndose en la propia esencia artística de cada sujeto, donde piensa lo que dice y dice lo que piensa acerca de sus propias experiencias. De ahí que el ocuparse de sí, como técnica de subjetivación, le permitió a Fernando orientar su trabajo hacia prácticas corporales que le posibilitaron asumir retos que desde la propia experiencia artística, lo convocaron a propuestas que facilitaron la comprensión de los ritmos, las energías y su vitalidad.

Yo tenía una imagen muy bella cuando era joven y tenía la aceptación de todos, pero ya después la vida lo pone a uno en el lugar que le corresponde. Yo a veces siento una cosa extraña y me digo: esta cara no corresponde a este cuerpo, porque hago un reconocimiento de épocas y de edades, y aunque mi cuerpo se mantiene en forma, de todas maneras uno va viendo el deterioro que va teniendo con los años y con las enfermedades que van apareciendo; entonces en esos momentos de decaimiento es cuando empiezo a analizar cómo seguir mi prácticas sin hacerme daño.

Fernando siempre creyó que iba a estar bien. Nunca se imaginó que iba a enfermar. Cuando llegó la enfermedad se planteó: ¿qué pasó? Ahí vino lo traumático. Primero, el recibimiento de la noticia y cómo asumirla, y luego, el deterioro de su imagen corporal. Ahí realmente empieza Fernando a redireccionar su trabajo y a pensar en formas diversas de sentir, vivir y percibir su cuerpo desde variadas técnicas corporales, entre ellas, destaca las técnicas orientales.

Todos los padecimientos sufridos por Fernando en esta época de su vida, lo conducen a una profunda soledad y a una distorsión de su imagen corporal, ya que el dolor que en el momento sentía por no tener su cuerpo con todo el potencial que lo caracterizaba le arroja a profundas depresiones, las cuales a la luz de esta experiencia, ubican a Fernando dentro de un mundo sensible y un mundo de las apariencias que lo lleva a repensar su trabajo.

En esta vivencia Fernando experimenta sus estados interiores, los cuales lo conducen a sentir y a padecer particularidades en su cuerpo que lo llevan a estados de angustia interior y hacen que se muestre como un ser decadente para las aspiraciones que en ese momento tenía; este hecho lo conduce a “tomar nota atenta de las propias vivencias del dolor y aprehenderlas de modo tal que pudiese identificar sin lugar a equívocos o confusiones cada una de las particularidades características del dolor propio”(Carrillo: 2006:293). Es a través de esta experiencia que logra materializar su discurso corporal, entendido como “el recurso impreso y expresivo del pensamiento sensorial a partir del cual el individuo lee, desde su corporalidad, la lógica implícita en las diversas alternativas humanas de expresión” (Urrea y otros, 2006:42), las cuales reflejan el sentimiento, la emoción, la forma y el drama que él imprime a sus prácticas de sí.

Sobre esta idea, Foucault (2002:103-105) menciona que “la práctica de sí se impone contra un fondo de errores, de malos hábitos, de deformación y dependencia establecida y arraigada que es preciso sacudir”. Hecho que se evidencia cuando Fernando hace su narración autobiográfica donde a partir de los padecimientos se ve avocado a hurgar en prácticas corporales que a través de los años se han constituido en parte esencial en la formación de sujetos.

Los acontecimientos narrados por Fernando, a partir de la experiencia en la danza, muestran una forma de relación con el ocuparse de sí, “en cuanto uno es 'sujeto de' cierta cantidad de cosas: sujeto de acción instrumental, sujeto de relaciones con el otro, sujeto de comportamientos y actitudes en general, sujeto también de la relación consigo mismo, en la medida en que uno es ese sujeto, ese sujeto que se vale, que tiene esta actitud, este tipo de relaciones, etc., debe velar por sí mismo” (Foucault, 2002:71).

Fernando el actor, el danzante, el director y el dramaturgo es un sujeto que guarda en su cuerpo las huellas del arte; se expone a sí mismo como una obra y cree intensamente en la necesidad de seguir creando. Ocuparse de sí tiene que ver con esas acciones, comportamientos, relaciones y actitudes donde el sujeto vela por sí mismo. Finalmente, podemos decir que los procesos de subjetivación –formación, individuación, identidad– se pueden ver desde las formas de agenciamiento de los sujetos. Es decir, ahondar en la vivencia de prácticas corporales artísticas desde las expresiones dancísticas nos ha puesto en las relaciones del sujeto que Foucault

entiende como genealogía del sujeto ético o el estudio de la conducta moral de los individuos.

4. Epílogo

Las prácticas corporales artísticas como prácticas de sí



Bruno Paskier. *Cuerpos Pintados*, 2007

La discusión final o epílogo, *“Las prácticas corporales artísticas como prácticas de sí”*, se configura al hurgar en los sentidos que cobra la vivencia de una práctica corporal como la danza en los rasgos de subjetividad en Carlos, María y Fernando, quienes hablaron de sí mismos y de la experiencia vivida y esto hizo posible construir tramas de sentido de los datos biográficos a través de la práctica corporal artística.

Con el título *“Las prácticas corporales artísticas como prácticas de sí”* presentó de manera abierta la hipótesis central derivada de esta investigación, en la cual expongo cómo las prácticas corporales se pueden entender como prácticas de sí en la medida en que la experiencia del danzar retorna como conciencia de sí, inquietud de sí y ocuparse de sí. Con ello también se explicita que el movimiento corporal no se queda sólo en el desarrollo de técnicas o en la mera actividad, sino que hay en él un carácter de formación para el sujeto.

Al trasegar en esta investigación he tratado de hacer una labor reflexiva sobre la vivencia ahondando en la experiencia interna de la comprensión. A través del enfoque biográfico-narrativo, recorro a las vivencias que se guardan en la memoria de Carlos, María y Fernando con respecto a la práctica corporal artística, porque como señala Dilthey (2000) “<en el recuerdo se configuran esas vivencias para la comprensión del significado”. Me he interesado por esas vivencias singulares y, por ello, sus significados están referidos a un modo peculiar de subjetividad y estas tipificaciones aparecen de la experiencia vivida de prácticas corporales artísticas y lo que hago es develar que esta práctica corporal va haciendo un modo de sujeto. Por ello plateó que las prácticas corporales artísticas, ayudan a “definir y a desarrollar un modo de vida, como algo más que un conjunto de prácticas, las cuales van acompañadas de una serie de convenciones, de reglas de comportamiento y modos de hacer” (Foucault, 1999:27).

La prácticas corporales artísticas que Carlos, María y Fernando practican, les permiten tener una mirada interna hacia su ser, hecho que se ve reflejado en las actitudes que asumen frente al mundo y frente a la vida, ya que tradicionalmente son prácticas que se alejan de la lógica del espectáculo, donde generalmente hay un des-conocimiento del sí-mismo y, por lo tanto, un distanciamiento entre la práctica corporal y la formación de sí. Por ello, los rasgos de subjetividad encontrados: la conciencia de sí, la inquietud de sí y el ocuparse de sí, llevan a comprender de qué manera la práctica corporal artística les ha permitido relacionarse de una forma particular consigo mismo, a preguntarse por quienes son, a buscar sus propias identidades y constituir ciertos

modos de ser en el mundo. Lo anterior nos permite dilucidar que la danza ayuda al sujeto a desplegar sus experiencias concentradas en el conócete a ti mismo.

Las prácticas corporales artísticas son para Carlos, María y Fernando prácticas de sí en la medida en que la danza es apertura, apertura interior hacia mundos de sentido. Sea cual sea la forma de relación con uno mismo, es claro que en estos rasgos de subjetividad hay un sujeto que ha vivido una experiencia, hay un sujeto que reflexiona desde el punto de vista de la pasión, el goce, el disfrute, el drama, porque el sujeto de la experiencia es un sujeto pasional, receptivo, abierto y expuesto.

Los sujetos de la experiencia: Carlos, María y Fernando hacen referencia a una práctica corporal que les ha permitido mirarse, pensarse, reconocerse y percibirse, hecho que se constituye en una nueva sensibilidad y un nuevo modo de vivir que tiende a modificar sus existencias y a mantener un contacto profundo con la propia identidad. Es ahí que para ellos, la danza es considerada como una “actividad inscrita en el placer solitario, destinada a gratificarse” (Onfray, 1999:74), ya que les ha permitido desnudar su intimidad. Este sujeto de la experiencia lo entendemos aquí en el sentido que le atribuye Taylor (1996:49) como un ser que lucha por tener una identidad, entendida ésta como la conciencia de tener un lugar en el mundo, tener un punto de vista propio, tener una posibilidad de hablar por sí mismo y ser un interlocutor.

Las prácticas corporales artísticas no pueden escindirse del yo. Esto nos lo muestran Carlos, María y Fernando porque dichas prácticas han ayudado al proceso de estructuración de su propio yo -subjetividad, identidad o mismidad- llevándolos a procesos de formación que permiten al sujeto “conocer el principio de funcionamiento de sí” (Farina, 2005: 44). Entender la práctica corporal artística, como una práctica de sí se hace manifiesto en el lenguaje y en lo que no dicen los sujetos de la experiencia a partir de su propia biografía.

Siguiendo a Bárcena y otros (2003) “vivimos corporalmente el tiempo y, puesto que el tiempo humano es histórico, nuestra biografía es, también, la de una experiencia corporal. Cada elección y cada decisión poseen una densidad carnal indiscutible -que se apoya en nuestra estructura biológica, pero que la supera al mismo tiempo-, y están apoyadas por nuestro propio cuerpo”. Dependemos de una manera íntima del propio cuerpo para actuar, danzar, percibir, sentir, pensar, para ver el mundo y decidir en la vida, por ello, vemos con Carlos, María y Fernando que la vivencia de prácticas corporales artísticas es una manera de allegar-se al cuerpo vivido, a ese cuerpo que al danzar pone de manifiesto una relación con la propia mismidad.

En vista de lo anterior, puedo decir que en cada una de las autobiografías he encontrado que las prácticas corporales artísticas son, al mismo tiempo, prácticas de sí en tanto la danza es más que una mera actividad, porque permite al sujeto establecer una relación permanente con el cuidado de sí, el cual “engloba las más variadas actividades a través de las cuales el sujeto cuida su proceso de formación. Es decir, el cuidado con las actividades practicadas respecto al proceso de formación de las formas de vida del sujeto, concierne a una estética de su existencia" (Farina, 2005:44).

Es por ello que la danza proporciona una ruta para el cuidado de sí y esto pone en evidencia que cuidar de sí, conlleva en sí mismo la individualidad del sujeto y la singularidad que caracteriza a Carlos, María y Fernando, hecho que permite hurgar con respeto sus vidas privadas en cuanto a lo íntimo, lo familiar y lo profesional. Para ellos, cuidar de sí se convierte en el elemento que fundamenta sus prácticas corporales artísticas ya que les ha permitido transformarse, corregirse, disciplinarse y construir cierto modo de ser.

Las prácticas corporales artísticas nos ofrecen una manera de explorar una experiencia corporal como la danza, y ponemos la atención en aquello que le pasa a un sujeto como presencia corporal en el mundo. Del mismo modo que ofrecemos un análisis sobre los rasgos de subjetividad, intentamos hacer un ejercicio de reflexión a partir del cuerpo como espacio y experiencia de sentido, allí donde cobra 'lugar' el acontecimiento o la experiencia vivida. Esta es otra forma de acceder al conocimiento del cuerpo que da cabida a aquellos sucesos que de una u otra forma afectan al sujeto en sus relaciones cotidianas con su propio ser, aspecto que permite entender de otra manera la educación y la formación corporal.

Pensar las prácticas corporales artísticas como prácticas de sí, parece solicitar una deconstrucción de los discursos dominantes que se han establecido sobre el cuerpo, el movimiento corporal y la formación ya que desde la experiencia del individuo como cuerpo existido se puede develar que hay otras formas para pensar la Educación Corporal donde las prácticas corporales cobren sentido en los procesos de formación de un sujeto que constituye subjetividades.

Hacer referencia a prácticas corporales artísticas como prácticas de sí, implica también “situarse en una teoría del cuerpo que no sigue anclada a la dimensión del cuerpo-objeto, sino en una concepción de corporeidad, como cuerpo vivido, sentido, expresivo con base en los planteamientos de la fenomenología del cuerpo de Husserl, Merleau-Ponty, Schütz y Wendenfels. Al mismo tiempo, se abre un nuevo horizonte para

comprender la dimensión corpórea de la existencia humana” (Gallo, 2006:51). En este sentido, es posible abrir una nueva perspectiva conceptual para comprender dichas prácticas corporales como experiencias de sí.

“El cuerpo testimonia de sí mismo, es testigo de lo que le pasa, y por eso expresa, en sus gestos y señas, lo vivido. Sus gestos son su lenguaje, la forma en que expresa los acontecimientos que en él impactan” (Bárcena y otros, 2003). Pretender ahondar en el interior de la experiencia vivida de los sujetos que practican danza, requiere otra forma de interpretación del cuerpo y, a diferencia de un análisis biológico y fisiológico, lo que interesa es integrar la corporalidad en una constelación de sentido que ofrezca otra forma de pensar las prácticas corporales más allá de lo que ha hecho la Educación Física. Por ello, este estudio se ancla en una Educación Corporal, donde es posible traer a la luz nuevas formas de subjetividad, nuevas sensibilidades y nuevas experiencia vivida que permitan al sujeto expresar su emoción, sentimiento, afectividad, sensación, percepción y pensamiento.

Entender las prácticas corporales como prácticas de sí, nos abren un nuevo horizonte de reflexión para la Educación Corporal e indican que más que preocuparnos por un saber del cuerpo, nos interesa la experiencia del cuerpo en relación como una “hermenéutica del sujeto” en perspectiva formativa, bajo la aspiración que logre avanzar hacia un horizonte moral.

Finalmente, quiero plantear que los resultados de esta investigación abren nuevas perspectivas investigativas para el estudio de otras prácticas corporales que pueden ser útiles para comprender cómo el deporte, por ejemplo, constituye otros rasgos de subjetividad en este sentido, dejamos abierta la posibilidad de comprender de otra manera la motricidad en relación con el desarrollo humano –que en este caso he ahondado desde los sujetos de la experiencia–.

Este estudio también muestra que desde una experiencia corporal es posible abrir nuevas lecturas comprensivas sobre la corporalidad en relación con la constitución de subjetividad, pues “todo lo vivido se instala en el cuerpo, por ello, la vivencia y la experiencia vivida a través de las prácticas corporales, de los modos de vivir y habitar el mundo, cobran para nosotros sentido” (Gallo, 2008). Adentrarse en los lugares de la experiencia revela que “experiencias, residuos y restos de sensaciones y emociones, trozos disgregados de alguna historia pasada que puede permanecer conscientes, fragmentos ocultos de aspiraciones y sueños, partículas, ínfimas pepitas de oro

mezcladas con el fango” (Onfray, 1999:263), permiten construir un modo particular de conocer que en la mayoría de las ocasiones ha quedado opacado.



Fernando de Szyszal. *Cuerpos pintados*, 2006

- ACEVEDO, M. (2005). *Isadora Duncan y el espíritu de una época*, texto escrito en el contexto de la materia Principales corrientes del pensamiento contemporáneo de la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires. Consultado en septiembre de 2008 de la World Wide Web <http://www.temakel.com/musicaiduncan.htm>
- AISENSTEIN, A. (Comp). (2006). *Cuerpo y cultura: Prácticas corporales y diversidad*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, libros del Rojas.
- BARBERO, J. (1996). *Cultura profesional y currículum (oculto) en educación física. Educación y sociedad*. Reflexiones sobre las imposibilidades del cambio. En: Revista de Educación, Nº 311. Valladolid. p. 13-49.
- BÁRCENA, F. y Otros. (2003). *El lenguaje del cuerpo, políticas y poéticas del cuerpo en educación*. En: XXII Seminario Interuniversitario de teoría de la educación. Consultado en marzo de 2007 de la World Wide <http://ub.es/div5/site/documents.htm>
- BOLIVAR, A., DOMINGO, J. y FERNÁNDEZ, M. (2001). *La investigación biográfica- narrativa en educación*. Enfoque y metodología. Madrid: La Muralla.
- _____. (2002) *“¿De nobis ipsis silemus? Epistemología de la investigación biográfica-narrativa en educación*. En: Revista electrónica de investigación educativa. Vol.4, Nº 1. España.
- BRUNER, J y WEISER, S. (1995). *La invención del yo: La autobiografía y sus formas*, en D.R. Olson y N. Torrance (comps). Cultura escrita y oralidad. Barcelona: Gedisa.
- CACHORRO, G y DIAZ N. (2004). *Los procesos de mundialización de la cultura. El abordaje de las prácticas corporales*. En: Trampas de la comunicación y la cultura. Buenos Aires: Anclajes. p. 61-73.
- CASTAÑEDA, M. RESTREPO, A. USUGA, B. VELOSA, A. (2006). *Las vivencias subjetivas en situaciones de evaluación*. Tesis de maestría en educación y desarrollo humano. Medellín.
- CARRILLO, L. (2006). *La expresión del dolor*. Wittgenstein y la fenomenología de la corporalidad. En: Fenomenología y hermenéutica. Medellín: Universidad de Antioquia. Pag. 291-301.
- COFFEY, A y ATKINSON, P. (2003). *Encontrar el sentido a los datos cualitativos. Estrategias complementarias de investigación*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- CONNINCK, F y GODARD F. (1998). *El enfoque biográfico a prueba de interpretaciones. Formas temporales de causalidad*. En: T. Lulle, P. Vargas y L. Samudio (coords). Los Usos de la historia de vida en las ciencias sociales, II. Barcelona: Anthropos, 250-292.
- CORBIN, A. COURTINE, J. y VIGARELLO, G. (2009). *Historia del cuerpo III*. Madrid: Taurus. pp. 165-197.
- CUBIDES, H. (2006). *Foucault y el sujeto político. Ética del cuidado de sí*. Bogotá: Universidad central, siglo del hombre editores.
- DENZI, N. (1989). *Interpretive interactionism*. Newbury Park: Sage.

- DÍAZ, H. (2005-2006). *Fernando Zapata o el cuerpo como ruta*. En: A Teatro revista. Publicación de atrae y ande. Colombia. N° 11, p, 35-42.
- DILTHEY, W. (2000). *Dos escritos sobre hermenéutica: el surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. Madrid: Itsmo.
- DURING, B. (1992-1981). *Las crisis de las pedagogías corporales*. España: Unisport/Junta de Andalucía. "Deportes" N° 15.
- ECO, H, A. SEBEOK y THOMAS. (Eds). (1989). *El signo de los tres. Dupin, Colmes, Peirce*". Barcelona: Lumen.
- ESPINAL, C, RAMÍREZ, M. (2006). *Cuerpo civil, controles y regulaciones*. Medellín: universidad Eafit.
- FARINA, C. (2005). *Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía de las afecciones*. Tesis Doctoral. Barcelona.
- FENSTERSEIFER, P. *A educação física na crise da modernidade*. Brasil: Unijuí.
- FOUCAULT, M. (2005). *Historia de la sexualidad. La Inquietud de sí*. España: Siglo XXI.
- FOUCAULT, M. (2005). *Glosario de aplicaciones*. Buenos Aires: Quadrata
- _____. (2002). *La hermenéutica del sujeto*. México: Fondo de cultura económica.
- _____. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Argentina: Siglo XXI.
- _____. (2001). *Historia de la sexualidad: El uso de los placeres*. Traducción de Tomás Segovia. México: Siglo XXI.
- _____. (1999). *Estética, ética y hermenéutica: Obras esenciales. Volumen III*. Barcelona: Paidós.
- _____. (1988). *Las técnicas de sí*. En: Obras esenciales. Volumen III. Estética ética y hermenéutica. Barcelona: Paidós.
- _____. (1981). *Historia de la sexualidad. La voluntad del sabe*. Traducción de Ulises Guiñazu. México D.F: Siglo XXI.
- GADAMER, H. (2003). *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.
- GADAMER, H. (2004). *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme.
- GALENDE, E. (1997). *De un horizonte incierto. Psicoanálisis y Salud Mental en la sociedad actual*, Buenos Aires: Paidós.
- GALLO, L. (2005). *De las cosas que pueden ponerse en duda en Descartes: El cuerpo*. En: Revista Ef Deportes. Lecturas Educación Física y Deportes. Año 10. N° 87 (agosto de 2005). Buenos Aires (Argentina) ISSN 1514-3465. <http://www.efdeportes.com/>
- _____. (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.

- _____. (2007). *Apuntes hacia una educación corporal, más allá de la educación física*. En: Educación cuerpo y ciudad. El cuerpo en las interacciones sociales e instituciones sociales. Medellín: Funámbulos.
- _____. (2008). *El cuerpo da qué pensar*. Conferencia: Participé en el evento académico Cultura Somática 15 años con el texto: *el cuerpo da qué pensar*. Universidad de Antioquia, 2 y 3 de septiembre de 2008.
- GÓMEZ, S y otros. (2006). *Vivencia en diálogo con diferentes perspectivas conceptuales*. En: Por el derecho al sueño. Una aproximación fenomenológica al mundo de las niñas y los niños que trabajan en la noche. Tesis de maestría. Corporación educativa Combos. Medellín.
- GOOMARASWAMY, A. (2006). *La danza de Siva*. Madrid: Siruela
- GUSDORF, G. (1956). *Condiciones y límites de la autobiografía*. En: *Anthropos* (suplementos), 29 (diciembre, 1991). 9-18.
- _____. (1990). *Lautobiographie, échelle individuelle du temps*. Bulletin de Psychologie. Tomo XLIII, 397 (septiembre-octubre), 831-846.
- HERRERA, C. (2000). *Las prácticas corporales y la Educación Física en la escuela primaria en Colombia entre 1870 y 1913*. En: Revista Lúdica Pedagógica. (4) Pedagogía, investigación – Ciencia. Facultad de Educación Física. Bogotá: U.P.N.
- JACKSON, W. (1998). *Sobre el lugar de la narrativa en la enseñanza*. En: H. McEwan y K. Egan (eds.). 25-51.
- LARROSA, J. (1999). *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.
- _____. ARNAUS y OTROS. (1995). *Déjame que te cuente. Ensayos sobre educación*. Barcelona: Alertes-Psicopedagogía.
- _____. J. (2003). Conferencia: *La experiencia y sus lenguajes*. Serie Encuentros y seminarios. La formación docente entre el sigloXIX y el siglo XXI. Barcelona. <http://www.ucm.es/info/eurotheo/nomadas/0/jlpzmelian.htm>. Nnomadas.0 | [revista crítica de ciencias sociales y jurídicas | issn 1578-6730](#).
- LE BOULCH, J. *El movimiento en el desarrollo de la persona*. Barcelona: Paidotribo.
- LE BRETON, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva visión.
- LE GOFF, J y TRUONG, N. (2005). *Una historia del cuerpo en la edad media*. Paidós: Barcelona.
- LUNA, M. (2006). *La intimidad y la experiencia en lo público*. Tesis doctoral. Medellín.
- MACINTYRE (1987). *Tras la virtud*. Barcelona: Crítica.
- MAUSS, M. (1972). *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.

- MEINBERG, E. (1993). *El valor posicional de la antropología en la formación de la teoría sobre la Educación Física y el deporte escolar*. En: revista Educación, Vol 47. Alemania:Tübingen.
- MÉLICH, J. (1997). *Del extraño al cómplice*. La educación en la vida cotidiana. Barcelona: Anthropos.
- MERLEAU-PONTY, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- NOVAES, A y otros. (2003). *O Homen-Máquina*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GRUPE, O. (1976). *Estudios sobre una teoría pedagógica de la educación física*. Instituto Nacional de Educación Física: Madrid.
- MORALES, J. (1992). *Mímesis dramática*. Santiago de Chile: Editorial universitaria.
- PEREZ, Cristina. (1999). *Paul Valery y aprende a bailar*. En: Letralia tierra de letras. Revista de los escritores panamericanos. N° 80. Venezuela. <http://www.letralia.com/80/en01-080.htm>.
- PLANELLA, J. (2006). *Cuerpo, cultura y educación*. Prólogo de Conrad Vilanou España: Torrano. Desclée de Brouwer.
- PLATON, A. (1992). En: Diálogos VII. *Diálogos dudosos, apócrifos, cartas*. Madrid: Gredos.
- RICOEUR, P. (2004). *Tiempo y narración I*. Configuración del tiempo en el relato histórico. México: Siglo XXI.
- RICOEUR, P. (2003). *Tiempo y narración III*. Configuración del tiempo en el relato histórico. Mexico: Siglo XXI.
- SEBOK, T. SEBEK, J. SHERLOCK, C y CHARLES, S. PEIRCE. (1980). *El método de la investigación*. Barcelona: Paidós.
- SOARES, C. (2006). *Prácticas corporales. Historias de lo diverso y lo homogéneo*. En: AISENSTEIN, Á (Comp). *Cuerpo y Cultura: Prácticas corporales y diversidad*. Buenos Aires. Libros del rojas.
- SPARKES, A. (2001). *Investigación Narrativa en la Educación Física y el Deporte*. Trabajo presentado en el II congreso de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte. Traducida por José Ignacio Barbero González. Valencia.
- SPARKES, A y DEVÍS J. (2007). *Investigación Narrativa y sus formas de análisis: Una visión desde la Educación Física y el deporte*. En: Educación Cuerpo y ciudad. El cuerpo en las interacciones en instituciones sociales. Medellín: Funámbulos.
- SCHUTZ, A. (1993). *La construcción significativa del mundo social*. Barcelona: Paidós.
- SERGIO, M. (1986). *Um Corte Epistemológico*. Lisboa: Instituto de Piaget.
- SERGIO, M. (1995). *Motricidade humana. Contribuições para un paradigma emergente*. Lisboa: Instituto de Piaget.
- SUÁREZ, D y otros. (1996). *“La documentación narrativa de experiencias pedagógicas como estrategia de investigación cualitativa-interpretativa*. En: IX jornadas nacionales

de investigación educativa y III simposio internacional sobre las relaciones entre la teoría y la metodología en la investigación educativa. Consultado en septiembre de 2008 de la World Wide Web http://www.lpp-buenosaires.net/documentacionpedagogica/ArtPon/PDF_ArtPon/Ponencia%20Joaquin.pdf

- TAYLOR, C. (1996). *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Barcelona: Paidós.
- URREA, M. GÓMEZ, A. MARTINEZ, A y otros. (2006). *La danza se lee. Bogotá/ in indiferencia*.
- VAN MANEN, M. (1994). *Pedagogy, virtud, and narrative identity in teaching. Currículo Inquiry*. Nueva Cork: Albano.
- VASQUEZ, B. (1989). *La Educación Física en la educación básica*. Madrid: Gymnos.
- VIGARELLO, G. (2005). *Corregir el cuerpo. Historia de un poder pedagógico*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- WANDENFELS, B. (1997). *De Husserl a Derrida. Introducción a la fenomenología*. Barcelona: Paidós.
- ZAGALAZ, M. (2001). *Bases teóricas de la Educación Física y el deporte*. España: Universidad de Jaén.

Bibliografía de imágenes



Fernando de Syszlo, *cuerpos pintados* 2006. . Consultado en Septiembre de 2008 de la World Wide Web:

<http://www.cuerospintados.com/Artistas/Cuerpos%20Pintados/fernandodesyszsl.html>



Cárdenas Edwards, *Cuerpos pintados*, 2007. Consultado en Septiembre de 2008 de la World Wide Web:

http://bp2.blogger.com/_eU-_-PbbA/RqbE4gTsOUI/AAAAAAAAADI/ZVj8fYCQF3c/s1600-h/cardenas++edwards+Cuerpos+pintados.jpg



Fernando de Szysz, *Cuerpos pintados*, 2006. Consultado en Septiembre de 2008 de la World Wide Web:

<http://www.cuerospintados.com/Artistas/Cuerpos%20Pintados/fernandodesyszsl.html>



Sin autor, *la música en el cuerpo*, 2006. Consultado en Septiembre de 2008 de la World Wide Web:

<http://enchulatupagina.wamba.com/imagenes/fantasia/musica-en-el-cuerpo-53443.html>



Miraycalla Marco Guerra y Yasmina Alaoui, *Cuerpo Pintados*, 2006. Consultado en Septiembre de 2008 de la World Wide Web:

http://bp0.blogger.com/_HZ3YUNnUIUI/RbEEP7zCOUI/AAAAAAAAAGY/yPHEBuDU3oM/s1600-h/miraycalla03.jpg



Ernesto Bertani, *Cuerpo Pintados*, 2006. Consultado en Septiembre de 2008 de la World Wide Web:

<http://barbarismo.googlepages.com/ernestobertani.jpg/ernestobertani-full.jpg>



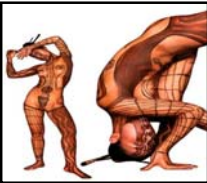
Pau cuerpo pintado Pamela Coxhead Chaves. onultado en Octubre de 2008 de la World Wide Web:

http://bp0.blogger.com/FoSw21_pwTc/ReXyqqGfU0I/AAAAAAAAALo/J5pm8KHtp6s/s1600-h/pau+cuerpo+pintado+2image_0257.jpg



Gaston Ugalde, Bolivia, 2007. Consultado en Octubre de 2008 de la World Wide Web:

http://bp0.blogger.com/d_F_49GnOBs/RcgLSWcVo1I/AAAAAAAAAKo/NhL95VjzSBg/s1600-h/Gast%C3%B3n+Ugalde,+Bolivia.jpg



Bruno Pasquier , *cuerpos pintados*, 2007. Consultado en Septiembre de 2008 de la World Wide Web:

<http://barbarismo.googlepages.com/brunopasquier1.jpg/brunopasquier1-full.jpg>



Fernando de Szyszl, *Cuerpos pintados*, 2006. Consultado en Septiembre de 2008 de la World Wide Web:

<http://www.bodypainting.com/images/catalog/live/category/8FA55442-A976-3941-3C36DA268005AAC2M.jpg>

