



Emergentes.

Narrativas de género en el proceso de formación de danza folclórica con los y las jóvenes de la Corporación Danzar de Antioquia.

Yrina Vanesa Romaña Chaverra

Dany Arley Londoño Barrientos

Faber Adrián García López

Trabajo de grado presentado para optar al título de Licenciados en Danza

Asesora

Miriam del Carmen Páez Villota. Especialista en Teorías, Métodos y Técnicas de Investigación Social.

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Profesionalización Artística y Cultural Licenciatura en Danza. Cohorte 2020-2022.

Medellín, Antioquia, Colombia

2022

Cita	(Romaña Chaverra et al., 2022)
Referencia	Romaña Chaverra, et al (2022). <i>Emergentes. Narrativas de género en el proceso de formación de danza folclórica con los y las jóvenes de la Corporación Danzar de Antioquia</i> . [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes.

Decano: Gabriel Mario Vélez Salazar.

Jefe departamento: Lavinia Sabina Sorge Radovani.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

A ellos y ellas

Los y las jóvenes del proceso de formación de la Corporación Danzar de Antioquia.
A 10 años de camino de la mano de la danza con la plena convicción de que ella es un
medio de transformación comunitaria.

A nuestras familias por la presencia, la paciencia, la espera, el apoyo y el acompañamiento
durante el proceso universitario.

Agradecimientos

A las instituciones que nos han permitido desarrollar la labor pedagógica, cultural y
creativa: Institución Educativa Maestro Arenas Betancur, Corporación Educativa
Combos, Fundación NEDISCO y la Universidad de Antioquia.

Tabla de contenido

Resumen	7
Abstract	8
Introducción	9
1. Planteamiento del problema.	11
1.1 Surgimiento de la idea	12
1.2 Justificación	16
1.3 Pregunta	17
2. Marco de referencia	18
2.1 Antecedentes	18
2.2. Referentes	20
2.2.1 Narrativas	20
2.2.1.1 Las narrativas con enfoques feminista	23
2.2.1.2 Perspectiva e investigación narrativa	24
2.2.1.3 Conocimiento situado	25
2.2.2. Género	26
2.2.3 Estéticas	29
2.2.4 Danza folclórica	32
2.2.4.1 Pedagogía para la danza folclórica	35
2.2.4.2 Prácticas pedagógicas alternativas con jóvenes	38
2.2.4.2.1 Propuesta: El modelo pedagógico vivencial, intercultural y participativo	40
2.2.4.2.2 Metodología: El taller de autoinvestigación en la formación en danza.	41
2.3 Contexto	41
3. Objetivos	44
3.1. Objetivo general	44
3.2. Objetivos específicos	44
4. Diseño Metodológico	44
4.1 De camino a la creación	47
4.1.1. Fase 1: no encajes salte del molde. Exploración y experimentación.	47
4.1.2. Fase 2: a un paso de la locura. Estructuración y formalización	51
4.1.3. Fase 3: del teto al hecho. Camino vivenciado desde lo metodológico	55
5. Consideraciones éticas	66

6. Hallazgos	68
6.1 Categorías emergentes	68
Conocimiento situado	68
6.2 Narrativas sobre perspectiva de género de jóvenes de la Corporación Danzar de Antioquia.	74
6.3 Reivindicar las estéticas asociadas a la perspectiva de género de jóvenes de la Corporación Danzar de Antioquia.	81
6.4 Promover prácticas alternativas de formación en danza folclórica con jóvenes desde una perspectiva de género.	84
7. Descripción técnica obra de creación en danza	91
8. Referencias	97

Lista de figuras

Figura 1.	Porcentaje de participación	56
Figura 2.	Porcentaje de participación por edades.	56
Figura 3.	Porcentaje de participación	57

Resumen

Emergentes es una propuesta de obra creación a partir de un ejercicio investigativo que tuvo como centro el abordaje de las diferentes narrativas de los y las jóvenes, desde sus perspectivas de género en el proceso de formación en danza folclórica de la Corporación Cultural Danzar de Antioquia. El objetivo era generar un proceso de acompañamiento desde diferentes metodologías y técnicas con enfoque cualitativo, nutridas por las ciencias sociales y la investigación basada en las artes, para resaltar el protagonismo de los y las jóvenes de sus historias, las construcciones, reflexiones y críticas que se visibilizan frente a las imposiciones heteronormativas y culturales que continúan limitando la existencia en dignidad de quienes danzan.

El ejercicio fue una búsqueda que continúa con la visibilización del entrecruce de categorías, habitar un barrio popular, hacer danza folclórica, ser hombre, mujer, no binario... todas las posibilidades en libertad y dignidad, esa es una tarea pedagógica, proponer alternativas para quienes asumimos el camino del acompañamiento en la formación en danza.

Palabras clave: narrativas, género, danza folclórica, pedagogía, artes, investigación.

Abstract

Emergentes is a proposal for a work created from a research exercise that had as its center the approach of the different narratives of young people, from their gender perspectives in the process of training in folkloric dance of the Corporación Cultural Danzar de Antioquia. The objective was to generate a process of accompaniment from different methodologies and techniques with a qualitative approach, nourished by the social sciences and research based on the arts, to highlight the protagonism of the young people in their stories, the constructions, reflections and critiques that become visible in the face of the heteronormative and cultural impositions that continue to limit the existence in dignity of those who dance.

The exercise was a search that continues with the visibilization of the intertwining of categories, living in a popular neighborhood, doing folkloric dance, being a man, a woman, non-binary... all the possibilities in freedom and dignity, that is a pedagogical task, to propose alternatives for those of us who assume the path of accompaniment in dance training.

Keywords: narratives, gender, folk dance, pedagogy, arts, research.

Introducción

La danza folclórica puede asumirse como una fuerza vital, así lo sienten las y los jóvenes del proceso de formación de la Corporación DANZAR de Antioquia. Es con fuerza vital que “Emergen” sus movimientos, un grito de los cuerpos para expresar y entrelazar sus narrativas, sus discursos, y así tejer la historia, sus memorias y sus expectativas, tres aspectos que permiten establecer un estado actual de sí en la danza para luego orientar la dirección de futuros pasos.

Nótese cómo una intención puede ser mediada por la danza folclórica colombiana, entendiendo que esta no solo consiste en ejecutar movimientos corporales en un espacio determinado, en un espacio concreto, físico y simbólico... El cuerpo no solo es de carne y huesos, el aspecto social, psicológico y espiritual completan tal armadura, la ausencia de uno es la ausencia de todos y no hay danza si no hay cuerpo, no hay cuerpo si no hay territorio, no hay territorio sin las y sin los sujetos, no hay sujetos si no hay historia... Es necesario inquirir profundo hacia adentro y hacia el entorno para reconocerse y narrarse desde la perspectiva de ser joven, hombre, mujer o diverso que danza, para luego “Emerger”.

El proyecto de investigación creación EMERGENTES como acción participativa, y en la voz propia de las y los jóvenes, diálogo emotivo, sugiere la inquietud permanente por las relaciones que se configuran gracias al ejercicio de la danza. Aquí se hace énfasis en las Narrativas de género, imaginarios que visualizan el rol que históricamente ha sido homologado a “Las mujeres y a los hombres que danzan” inmersos en las estructuras que supedita la cultura y el poder, la implicación de las partes en la reafirmación y/o multiplicación de prácticas liberadoras u opresoras de sus facultades, de sus deseos y sus intereses, las estéticas, los patrones y las conductas presentes en la cadena para la generación, la aplicación, la transmisión y la socialización del saber y del conocimiento alrededor de la danza, la pedagogía.

Sobre el contenido de este documento, la formulación, el desarrollo y los hallazgos, la y los proponentes aspirantes a licenciados con énfasis en danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, quienes a su vez acompañan diversos procesos formativos y el desarrollo del proyecto EMERGENTES, narran sus propias experiencias y establecen

un punto de partida que responde a un sentir y a una mirada común sobre lo que implica ser un sujeto de la danza folclórica en Medellín y en Colombia, en su calidad de bailarín y/o multiplicador de un saber en relación a la tradición y a la identidad, estas van más allá del mero ejercicio dancístico dado el hecho de que en las intermediaciones, las personas no se abstraen de su sistema de creencias ni de sus subjetividades. Este aspecto propio de la dinámica social y cultural de las gentes, se traslada al campo de la educación y al formativo, y sin importar cual sea la disciplina, se hace determinante en la construcción de relaciones interpersonales, en los espacios, los ambientes y los entornos.

El desarrollo de este proyecto posibilitó a las y a los jóvenes participantes hacer su propio ejercicio autoetnográfico, partiendo del movimiento del cuerpo y del pensamiento para incitar a la palabra, la narración de sí mismas y sí mismos, con la posibilidad de nombrarse, reconocerse en la exploración permanente de sus capacidades creativas, expresivas, por medio de técnicas desde el lenguaje de las Artes plásticas, las Audiovisuales y por supuesto la Danza, lo que facilitó el acercamiento, el diálogo y la reafirmación/cohesión de grupo, “Emerger” fue cuestión de tiempo y convivencia.

El encuentro, los talleres experienciales, los colores, los ambientes sonoros, la forma de habitar el barrio y el mundo, la circulación de la palabra narrada y escrita, el lenguaje simbólico, el movimiento corporal y los latidos del corazón, no solo son elementos que se incorporan para potenciar el hacer pedagógico para la danza y para la vida, en consecuencia, estos derivaron en la acción participativa llamada EMERGENTES, una obra donde las y los jóvenes ejercieron el protagonismo a la vez que demandaron el reconocimiento y la dignidad, un mundo mucho más equitativo y amable.

1. Planteamiento del problema.

Inquieta acompañar un proceso desde la danza folclórica con los y las jóvenes de una ciudad como Medellín, en una comuna como la 5, en el barrio Castilla, por las implicaciones que tiene consolidar procesos culturales en este género danzario que va casi en retroceso con lo que la contemporaneidad, la exposición y los medios de comunicación les permiten a las y los jóvenes, sin embargo es esa misma inquietud la que se vuelve pregunta, pista e intención en quienes acompañan y dinamizan el proceso formativo de este proceso, buscando aquellos elementos que den cuenta en forma de respuestas, frente a qué motiva a las y los jóvenes a sostenerse en el proceso, qué encuentran allí que les permite hacerle resistencia a los riesgos psicosociales propios de su contexto barrial.

Por ello este trabajo acude a las narrativas como una apuesta desde las cuales podamos conocer una versión de las historias propias, para entender cuál es el lugar que las y los jóvenes en un proceso de danza folclórica, asumen en el mundo desde el género, desde sus estéticas, desde sus cosmovisiones y poder hacer conciencia de la implicación que tienen las experiencias o las vivencias en los procesos de formación que vienen a confrontar aquellos enmarcados en modelos tradicionales que desconocen la voz de los sujetos que danza, invalidándolos como interlocutores, con mayor razón cuando estos están en tránsito por las etapas de niñez, adolescencia y juventud.

Este es un ejercicio de investigación creación en relación al conocimiento situado a partir de la pregunta por la práctica, que se realiza en el marco de proceso de formación en danza folclórica de la Corporación Cultural Danzar de Antioquia, un proceso con 10 años de consolidación, de los cuales cinco han sido llevados a cabo en procesos con jóvenes entre los 13 y los 21 años de edad. Encontramos que se da una interseccionalidad de categorías como danza folclórica, jóvenes, perspectiva de género y sus estéticas en un contexto local, que no solo le dan complejidad al ejercicio investigativo sino que además develan que los trabajos investigativos y las producciones textuales en el ámbito de la danza folclórica se han quedado cortas en recopilar y sistematizar las diferentes experiencias, que las encontradas se han centrado en las notaciones y el ámbito de lo coreográfico o en las acciones de producciones coyunturales para responder a requerimientos de estímulos del orden local o nacional lo que las desliga del rigor del ejercicio investigativo o académico si se quiere.

Se pretende reconocer y validar a las y los jóvenes sus voces, sus referencias de mundo, encontrar y construir pistas pedagógicas para facilitar y mediar procesos formativos para la danza folclórica con ellas y ellos, valorando la importancia de su fuerza y poder de transformación en tanto puedan nombrarse y comprender cuáles son las perspectivas de género que movilizan su vida; así como disponer un espacio permanente para su participación, propiciando el compartir de los saberes, reconociendo la experiencia propia y la de los demás, la auto expresión y/o configuración de sus estéticas, en una relación dialógica, horizontal y en ejercicio del pensamiento crítico como habilidad para la vida que puedan configurar prácticas pedagógicas alternativas para la dinamización de subjetividades empoderadas.

1.1 Surgimiento de la idea

Estar inmersos en los procesos de danza folclórica como danzarines y como formadores de la ciudad han generado un acercamiento a la relación a la enseñanza y el aprendizaje que hoy nos centra en este camino investigativo, pero a su vez no puede desconocer las experiencias atravesadas y la necesidad de abordar esta pregunta desde las sensaciones que en la emocionalidad, las dudas, las certezas nos han dejado en la configuración de nuestras subjetividades y en cómo llegamos a ser lo que somos en la danza hoy, acudimos a nuestras voces para acercarnos a la idea de esta investigación.

Voz de Yrina Vanesa: Mi lugar de enunciación son unos ojos rasgados color marrón, pelo marrón que a veces crespo, a veces liso, textura gruesa, extremidades en percepción largos brazos y piernas, orejas pequeñas, cuello alargado, clavícula marcada, piel suave y levemente brillante, espalda ancha, nariz aguileña, boca grande, sonrisa estruendosa y mandíbula pronunciada, aparentemente de peso ligero. Un cuerpo de mujer, negra, danzante de folclor en una ciudad como Medellín.

Un cuerpo que baila en respuesta a una revelación de ese misterio que es la vida cotidiana, que surge de lo popular, adscrita a algunos procesos dinamizadores y portadores de danza folclórica, que insiste en la potencia que ha construido desde allí la tradición, desde apuestas territoriales y simbólicas que encuentran maneras de recrear la danza como una

narración distinta que conecta con las vitalidades, con la tierra, con el respeto a la diferencia desde la diversidad de seres vivos, en las posibilidades que ella da frente a un sin número de manifestaciones narrativas en lo corporal, lo musical, la palabra, lo metafórico, simbólico y “ritualístico” aportes de importancia para el hacer cultural e identitario del país.

Una mujer que se pregunta por quiénes son las personas que bailan con ella, de dónde vienen, cuáles serán sus preguntas frente a la vida, pero más aún frente a la danza, cuáles serán sus primeras impresiones en relación a la danza folclórica tradicional y cómo desde sus experiencias vitales se conectan con ella, como crear en colectivo, pero promoviendo también el desarrollo de potencias individuales, preguntas por el cómo disponer de mediaciones y caminos que dinamicen el hacer danzario y la producción de saberes desde allí, de los sucesos que pasan en el contexto y a su vez de lo que pasa en sí mismos- mismas.

¿Tiene usted recuerdos de su presentación de danzas mientras cursaba la escuela?, ¿se acuerda usted cuál fue la última presentación de danza que vio?, Esta es una invitación a hacer memoria, porque con toda seguridad esos movimientos tienen toda una historia detrás de la escena, ese suceso dancístico ha sido el fruto de un recorrido, un proceso, una vivencia y experiencia, de quien danza, que a su vez ha querido compartir con usted, ¿ha considerado en algún momento todo lo que un artista debe crear para consolidar una propuesta, en actos que son efímeros como narraciones de sí mismo- misma?.

Danzar, incomodar, cuestionar también es la oportunidad de potenciar la observación como saber etnográfico, que permite interpretar las experiencias sensibles que emergen de otros y otras, aunque siendo efímeras, los danzantes construyen saber, huella y conocimiento.

Voz de Dany Arley: Mi relación con la danza tradicional ha sido desde diferentes perfiles, he estado en procesos de formación, he sido bailarín/intérprete, docente y director. Desde el rol de formador específicamente me han surgido muchas preguntas acerca de la presencia, inclusión y permanencia de las y los jóvenes en este tipo de procesos en la ciudad de Medellín.

Desde mi experiencia he encontrado en la ciudad, que la danza folclórica en los primeros años es común en los entornos escolares, aunque no por política formativa del estado, debo mencionar además que existen iniciativas de formación infantil que se sostienen desde lo no formal, de la danza folclórica en adultos y adultos mayores en Medellín también puedo decir que goza de práctica y difusión, algo distinto pasa con la danza folclórica enfocada en las y los jóvenes, en nuestro contexto de ciudad son ausentes los procesos que los incluyen y contienen.

Este panorama que he visto inmóvil por años, me ha inquietado tanto por las oportunidades y el derecho al acceso a las prácticas artísticas y culturales, como también por la posibilidad de darles opciones de sano esparcimiento y socialización. Respondiendo a esta inquietud, en el año 2015 decido proponer en la Corporación Danzar de Antioquia junto al equipo formativo, un proceso organizado y por demás atractivo orientado hacia esta población, que les permitiera estar y disfrutar de la danza desde visiones pedagógicas y didácticas distintas, a las que por décadas ha estado supeditada la formación en danza folclórica.

Escucharlos constantemente desde sus intereses, hacerlos partícipes desde su subjetividad, explorar desde sus posibilidades corporales para la danza y a la vez acompañarlos en la acción de ver y comprender el mundo, son premisas fundamentales que guían el proceso formativo del grupo juvenil de la entidad mencionada, es en esta dinámica donde aparece en sus voces además de muchos otros interrogantes, la pregunta por las perspectiva de género y las estéticas derivadas de ésta, en el marco de la formación y la proyección de la danza folclórica colombiana, en un contexto por demás particular por sus problemáticas sociales como lo es el barrio Castilla, comuna 5 de la ciudad de Medellín.

Visto de este modo la danza es el medio en el que nos hemos agenciado con muchas preocupaciones formativas, una de ellas es vivenciar otras maneras para dar continuidad al legado cultural que dejaron nuestros maestros. Responder a los interrogantes como el de las perspectivas de género, que surgen en el desarrollo del proceso representa para este caso la posibilidad de construir conocimiento en este ejercicio de investigación.

Voz de Adrián: Llego a la Danza cuando a mi vida solo le habían transcurrido seis años, y supe de antemano que el suceso no le iba a caer bien a mí papá y otros familiares que, “desde la determinación de mi sexo al nacer” visualizaron tener un boxeador o a un futbolista en la familia. Esta perspectiva atañe a todos los oficios y a los roles de género, con mayor razón a la práctica de la danza.

Con el tiempo y mi participación en los procesos de formación no solo comencé a agudizar mi sentido rítmico sino también el de la percepción. Aunque introvertido, yo me comunicaba, había que ejercer de alguna manera el derecho a las palabras y las mías, por ese entonces, eran la jerga característica de los pueblos del Caribe, dado el hecho de ser parte de una familia fluctuante de esta región del país.

La danza hizo que me interesara en la música. Danza y música amalgamadas y por lo tanto indivisibles, hicieron que me interesara en otros campos del conocimiento como la antropología y la historia. Llegué a comprender que todo corresponde a una historicidad y las expresiones folclóricas y populares no están desprovistas de ello. Me fue necesario dicho acercamiento para con los aspectos sociales y culturales que aún hoy configuran el diverso paisaje, el entramado, el universo de sonidos y movimientos que es nuestro pueblo.

Encontré que todo ello también está alrededor de la Danza y de la música. En medio de este cúmulo “hallo y decido que la danza y la música serían mi forma de resistir a un sistema de creencias tradicional, a los patrones y a las prácticas opresoras para la domesticación de mi cuerpo y de mi pensamiento”.

Vuelvo entonces para hacer Danza y música en procura del lugar del reconocimiento como fuerzas transformadoras de cuerpos, sentires y pensamientos, para proveerle de nuevos significados, para decir danzando y cantar todo lo que me sucede.

1.2 Justificación

Es necesario promover empatías que vayan en pro de construir escenarios de género más equitativos y una apuesta común por el cuidado de la vida.

La propuesta es que las y los jóvenes puedan encontrar otras maneras de narrarse y hacer un análisis crítico frente a lo que implica ser un hombre o una mujer joven que danza, inmersos en un estado, dinámica social o contexto que, aunque adverso, moviliza el empoderamiento que permite reconocer las opresiones, otras causas y consecuencia de la guerra y de los conflictos para promover acciones de no violencia, así como vivir la diversidad y con la danza como forma de mediación para comprender dicho contexto y proponer su transformación.

Lo anterior cobra relevancia cuando encontramos que de los procesos que se dan en el sector de la danza en la ciudad de Medellín, son pocos los que brindan escenarios para la participación de las y los jóvenes entre los 13 y los 18 años de edad, dado que sus dinámicas responden a la circulación de personas mayores de edad con experiencia en algún género dancístico, más con el propósito de sostener y consolidar procesos proyectivos para la escena de la danza, que para el ámbito formativo como práctica o mediación de habilidades para la vida.

Acudir a las categorías de Jóvenes, Danza folclórica, Perspectiva de género y Estética, permite hacer de este ejercicio investigativo un escenario para la discusión y la construcción de nuevos saberes con miras a generar prácticas danzarias no sexistas, dado el hecho de la asignación histórica de los roles y el poder que refuerzan un sistema de pensamiento cuyo sustento es el patriarcado.

Este ejercicio es importante en cuanto conlleva un compromiso y una responsabilidad social debido a que se desarrolla en el ámbito comunitario que puede llegar a incidir de manera significativa en la vida de los y las jóvenes y sus círculos familiares, escolares y sociales; y es que el equipo proponente no solo es aspirante a profesionales en la danza, también desempeña labor en los campos de la educación y las ciencias sociales.

Este es un proyecto sustentado en la experiencia personal, en la historicidad y la actualidad de la Corporación cultural Danzar de Antioquia, cuyo desarrollo y hallazgos, pueden ser sujetos de multiplicación pero también de controvertirse, siempre en aras de ampliar el espectro de posibilidades respecto a cómo escuchar, acompañar y atender los procesos formativos y creativos que desde la danza folclórica se desarrollan con jóvenes, esto teniendo en cuenta sus ciclos vitales, sus intereses y sus deseos.

1.3 Pregunta

¿Qué narrativas emergen sobre el concepto de género en el proceso de formación de danza folclórica con jóvenes de la Corporación Danzar de Antioquia del barrio Castilla de la comuna 5 de la ciudad de Medellín, en el ciclo formativo 2021 y 2022?

2. Marco de referencia

2.1 Antecedentes

En la ciudad de Medellín y con tantas sangres cruzadas, mujeres y hombres jóvenes en el ejercicio de la danza folclórica. Ha transcurrido el tiempo y las gentes han habitado e interpretado sus territorios, los han configurado de acuerdo a sus posibilidades y sus particularidades. Las gentes han llevado a cabo artes, oficios y profesiones, se han construido miradas, se ha hecho la política, se han ejercido las violencias, impuesto discursos y verticalizado los poderes. La tradición oral ha permitido la circulación de relatos, la escritura y los medios de comunicación han obrado como mecanismos para la preservación de hechos que son la historia.

Aquí se referencian algunas experiencias del orden nacional alrededor de las narrativas que emergen del ejercicio práctico e investigativo de la danza y otras disciplinas como la psicología, artículos y textos como asomo de un discurso alrededor del ejercicio de la vida, ¿De cuándo acá la Danza al margen y abstraída de todo este entramado?

En el trabajo de grado DANZA, CUERPO Y TERRITORIO: DE LA INDIVIDUALIDAD A LA COLECTIVIDAD” Alejandra Pérez (2020) habla de la configuración de la identidad individual, y afirma “se reafirma y se reestructura a partir del conocimiento del cuerpo, de sus movimientos y de la capacidad de poder mostrar un mensaje por medio de esa coordinación movimiento-espacio-tiempo” (p. 66).

El cuerpo entonces puede ser conducido a la vivencia de experiencias para la movilización de estímulos internos emocionales y cognitivos que se reflejan en los movimientos corporales, permitiendo autodeterminación y decisión sobre el cuerpo o como dice la autora, control sobre el mismo. Lo anterior en procesos de autopercepción y conciencia de sí en aras de la autoestima, el autoreconocimiento, la capacidad de liderazgo, la creatividad, la ubicación en tiempo y espacio y por supuesto, de un adecuado funcionamiento del esquema corporal.

El ejercicio de la danza se constituye en una acción que incide en la individualidad, en el aspecto social y cultural de las y los sujetos que danzan en el marco de una profunda y compleja relación con el territorio y la manera como lo habitan, inmersos en la dinámica social y suscrito a la cultural. Esto se puede asumir como un “Estado común” que posibilita a cada quién una primera vez, un primer acercamiento, una génesis, una experiencia corporal pero también emotiva que perdura en su memoria y que le ha determinado hacerse un agente de la danza con narrativa propia, con un discurso propio pero que deviene del paradigma de la tradición y la cultura.

Danzar amerita aprendizaje y esto no es más que llevar a cabo un proceso de introspección de las experiencias. Las experiencias se dan para los individuos y las sociedades en un rango de posibilidades tan variable como fascinante y convulso.

Por otra parte, ALTERNATIVAS EN PSICOLOGÍA ·# 47, que se refiere a la corporalidad y experiencia del baile como práctica narrativa en la construcción de identidad en adolescentes (2022), se presenta como la síntesis de un trabajo de investigación/Intervención cualitativa, que concibe al joven como un ser crítico, capaz de reconocerse en sus dificultades y en sus propios recursos, al legitimar al joven en su individualidad y colectividad siendo posible encontrar caminos narrativos que posibiliten situarlo en el lugar de la visualización y el reconocimiento. Se centra en la transformación de discursos dominantes que encasillan al joven como violento, rebelde e incomprensible por medio de la experiencia del baile como medio narrativo generativo y recursivo para favorecer la emergencia de la identidad.

Este es un interesante enfoque que las y el autor hace desde el campo del conocimiento de la Psicología y que permite ser abordado desde la danza de manera interdisciplinar. El artículo además contiene relatos de participantes, obtenidos por ejercicio conversacional y atendiendo a tres categorías de investigación: la Identidad como proceso de construcción y reconstrucción, Cuerpo como lenguaje y Baile como práctica narrativa. Y es que “el cuerpo es el primer escenario de comunicación” Visbal (2019), autora que señala en su trabajo de grado EL CUENTO QUE CUENTA EL CUERPO, que es importante identificar el significado de los símbolos, de los códigos, y las expresiones que

ocultan los cuerpos de los sujetos que inmersos en dinámicas socio-culturales y en las experiencias del entorno, construyen su propia percepción.

En un proceso comunicativo intervienen el espectador, el bailarín y el relato, así la danza adquiere dimensión como medio de expresión no verbal que permite a los sujetos explorar aspectos personales y corporales, vivir experiencias que configuran su subjetividad y su discurso.

2.2. Referentes

Referentes teóricos y conceptuales:

2.2.1 Narrativas

Esta categoría responde a la intención central del ejercicio investigativo desde la cual queremos exponer que narrar es “relatar”, “contar”, “referir”, informar acerca de algo, como antaño se hacía, como la tradición oral dicta; es informar *acerca de algo (Gómez de Silva, 1985), y ese algo debe tener algún sentido.

Es un ejercicio que implica ir desde lo individual hasta lo colectivo, dado que se construye sobre narraciones que configuran formas de discursos y modos de organizar experiencias, por ello acude a la memoria, pero también a lo cultural dotándolas de significado; para ser inteligibles la persona, grupo, sociedad o colectividad a la que se presentan deben expresarse en relatos lógicos que muestran la verosimilitud de lo que se está recordando.

El trabajo investigativo está centrado en recopilar algunos aspectos de la vida cotidiana, los cuales son narraciones sobre las experiencias colectivas, haciendo relevante el valor de la memoria, guardar para luego dar cuenta de lo significativo de la vida, de lo que vale la pena mantener para luego comunicar y que alguien más lo entienda.

La narrativa, puede entenderse entonces como lo propone Bruner, 2003: una reflexión sobre la condición humana, “nuestra experiencia de los asuntos humanos viene a

tomar la forma de las narraciones que usamos para contar cosas sobre ellos”. (Bruner, 1997: 152).

Bruner plantea que en la narrativa resulta pasa por un proceso de significación e interpretación, en la multiplicidad de interpretaciones posibles de los eventos, por lo que las narrativas se convierten en una versión de éstos. Las narraciones obviamente no pueden abarcar toda la riqueza de la experiencia vivida, pero si hacen una selección de ciertos elementos y dejan otros de lado, por lo que muestran fragmentos de la experiencia (Bruner, 1991).

Por lo anterior defendemos los planteamientos de Bruner (2000: 68) cuando advierte que: “la experiencia y la memoria del mundo social están fuertemente estructuradas no sólo por concepciones profundamente internalizadas y narrativizadas de la psicología popular sino también por las instituciones históricamente enraizadas que una cultura elabora para apoyarlas e inculcarlas”, lo que nos devela que el contenido de las narraciones son la interrelación de los elementos culturales, sociales, emocionales, familiares que han constituido la subjetividad y el camino de cómo ha llegado a ser quien es en ese entramado social. Asimismo, la narración es un camino que posibilita no solo la integración de la memoria como práctica de interrelaciones y construcciones humanas, sino que, además, emerjan protagonismos en quienes están inmersos en los relatos.

Es importante resaltar que cuando se narra no sólo se pronuncia una vivencia, además se ponen de manifiesto las formas que caracterizan al propio grupo, y es de esta forma narrativa que la gente del siglo XXI puede conocer lo ocurrido en centurias pasadas, en tiempos pretéritos. Con la narrativa se le da orden, estabilidad, coherencia a la experiencia, se le lleva al terreno de lo conocido, de las palabras, de los signos, de las reglas, es una forma de ordenar, de dar significado a lo ocurrido en una colectividad.

En vez de reflejar la realidad a través de las prácticas narrativas, estas median y articulan nuestra realidad social. Por su parte, Jerome Bruner (2002) considera que la narrativa implica tanto contar una historia como un tipo de conocimiento particular. La narrativa ya no es solo un dispositivo individual para la construcción de significado, si bien históricamente nos hemos centrado en la narrativa como producto individual, sino que es

necesario también enfocarse en sus procesos, observando los artefactos culturales utilizados para producir narrativas, los actores y las actrices sociales involucradas, los cambios en las formas de interacción, en los procesos de negociación, etc.

Históricamente, la narración es inherente a la existencia del ser humano, todos hemos sido narradores y seguiremos entrenando como tales a lo largo de nuestras vidas. Aunque su uso cotidiano le haya restado interés socialmente, narrar es una actividad compleja que integra diferentes tipos de conocimientos (Aguirre, 2012). Conceptualmente, el término Narrativa tiene muchas connotaciones. Se reconoce como un género literario, pero también puede remitirse a otras formas de contar hechos, historias, situaciones o acontecimientos, e incluso, abstracciones del pensamiento de quien narra (Londoño, 2010; Aguirre, 2012). Dado que “contar” es ordenar, cuando se recurre a la narración no solo se hace uso de diversos lenguajes, sino que se involucran los componentes de temporalidad y de espacialidad (Londoño, 2010; Aguirre, 2012). Domínguez y Herrera (2015), se refieren a las narrativas como estructuras o modelos que la gente usa para contar historias que interrelacionan un tema, unos personajes, un argumento con secuencia temporal y espacial, así como una explicación o una conclusión.

Narrar es un arte en sí mismo, es una actividad lúdica y resulta imprescindible para el entendimiento del sentido y del significado de las experiencias y de la vida humana; narrar no se limita solo a una intencionalidad informativa, las formas de contar y transmitir el contenido son diversas permitiendo transfigurar los detalles de la historia y enriquecer su valor simbólico (Balduzzi, 2017).

La propuesta de abordaje de la creación desde un acercamiento a producciones narrativas, también podrá ser desde la lectura de imágenes que recreamos en nuestro cuerpo o que nos cuentan otros cuerpos, o un énfasis en la construcción de experiencias sensibles. En este trabajo narrativo y sensitivo que se buscará orientar a sus actores a observar, vivenciar y ser partícipes de una realidad evocada con el cuerpo que los va hacer enfrentarse con sus propias capacidades y con la sociedad de la que son parte.

Será una posibilidad narrativa entre lenguajes estéticos el cual le apunta a la realización de actividades que permitieran explorar física y cognitivamente. Los hilos

narrativos contruidos por todos los participantes dinamizarán el espacio, desde ellos y ellas podíamos explorar distintas comprensiones y cuestionamientos. Será importante rescatar las voces de quienes participarán desde las figuraciones con las que se expresaba y por ello siempre había una historia que contar. Las elaboraciones producto del proceso, además del trabajo con la literatura, logran plasmar y canalizar las sensaciones experimentadas. En esa medida, también se expandirá su capacidad de entender y sentir apertura hacia otros.

2.2.1.1 Las narrativas con enfoques feminista

Muchos de los estudios y de las prácticas narrativas en ciencias sociales se han focalizado en la narrativa como producto o efecto de la organización de la experiencia y la producción de significado, privilegiando una sola posición epistémica: la de quien narra (Striano 2012).

A través del conocimiento narrativo (Bruner 2002) construido a partir de las historias de experiencias vividas y de los significados creados, es posible comprender la ambigüedad y complejidad de las vidas humanas, así como retar las visiones tradicionales de verdad, realidad y conocimiento. El conocimiento entendido así apunta a la parcialidad, la localización, la precariedad y la multiplicidad de voces, perspectivas, realidades y significados (Haraway 1991).

Desde esta perspectiva, una de las potencialidades del estudio de la normativización de ciertos fenómenos sociales radica en la posibilidad de observar la tensión entre narrativas dominantes –que pueden servir para silenciar o invisibilizar historias que no encajan o salen de la norma– y narrativas contrahegemónicas en las que se ponga en juego la visibilización y la creación de imaginarios y prácticas liberadoras. De esta forma, la idea de los marcos narrativos permitiría reconocer la agencia de grupos minoritarios, al servir como mecanismo de creación de narrativas alternativas. Este potencial de subversión y transformación de las narrativas hace de esta perspectiva de investigación un lugar significativo para ser pensado desde el feminismo (Elliott 2005 documento 3).

2.1.1.2 Perspectiva e investigación narrativa

En este sentido, las narrativas no son solo historias que relatan lo que nos ha pasado, sino que adquieren un papel fundamental como constructoras de significado (Gergen y Gergen 1983; Cabruja et al. 2000). Podemos concluir que, en vez de reflejar la realidad a través de las prácticas narrativas, estas median y articulan nuestra realidad social. En palabras de Joan Pujol y Marisela Montenegro (2013: 16): “Las narrativas [...] no son una producción individual aislada del contexto cultural en que nos encontramos: son producciones que reproducen, cuestionan, alimentan, transforman, ironizan... el contexto sociocultural en que se producen. Las narrativas que construimos y que nos constituyen tienen efectos de realidad a la vez que pueden ser interpretadas y leídas de distintas maneras”.

Sin embargo, sí que hay cierto consenso entre las distintas perspectivas: todas están más o menos de acuerdo en que una característica propia de las narrativas es la conexión secuencial de eventos significativos (Kohler 2008). Por su parte, Jerome Bruner (2002) considera que la narrativa implica tanto contar una historia como un tipo de conocimiento particular.

Muchos de los estudios y de las prácticas narrativas en ciencias sociales se han focalizado en la narrativa como producto o efecto de la organización de la experiencia y la producción de significado, privilegiando una sola posición epistémica: la de quien narra (Striano 2012). La narrativa ya no es solo un dispositivo individual para la construcción de significado, si bien históricamente nos hemos centrado en la narrativa como producto individual, sino que es necesario también enfocarse en sus procesos, observando los artefactos culturales utilizados para producir narrativas, los actores y las actrices sociales involucradas, los cambios en las formas de interacción, en los procesos de negociación, etc. (Ibidem)

Desde esta perspectiva, una de las potencialidades del estudio de la narrativización de ciertos fenómenos sociales radica en la posibilidad de observar la tensión entre narrativas dominantes –que pueden servir para silenciar o invisibilizar historias que no encajan o salen de la norma– y narrativas contrahegemónicas en las que se ponga en juego la visibilización

y la creación de imaginarios y prácticas liberadoras. De esta forma, la idea de los marcos narrativos permitiría reconocer la agencia de grupos minoritarios, al servir como mecanismo de creación de narrativas alternativas. Este potencial de subversión y transformación de las narrativas hace de esta perspectiva de investigación un lugar significativo para ser pensado desde el feminismo (Elliott 2005).

2.2.1.3 Conocimiento situado

Conocimientos situados la inspiración feminista –y otras aportaciones como el socioconstruccionismo o la sociología del conocimiento científico (Gergen 1985; Cabruja et al. 2000)–, reivindican el conocimiento científico como una práctica social atravesada por relaciones de poder y dominación propias de los contextos sociales e históricos en los que se inserta. Frente a la noción de un conocimiento objetivo, universal y exento de juicio de valor, van a emerger marcos epistemológicos alternativos que apuestan por un conocimiento localizado influenciado por el contexto político y cultural. Dentro de estos parámetros se enmarca la propuesta epistemológica de los conocimientos situados de Donna Haraway (1991).

Como Haraway argumenta: “No buscamos la parcialidad porque sí, sino por las conexiones y aperturas inesperadas que los conocimientos situados hacen posibles. La única manera de encontrar una visión más amplia es estar en un sitio en particular” (1991: 339). Por tanto, la objetividad no se alcanza quitándose una del mundo, sino más bien reconociendo nuestro lugar situado y siendo reflexivas desde la posición que ocupamos. Desde esta perspectiva, el lugar desde donde se enuncia se torna central y, por lo tanto, la objetividad entendida así va a estar formada por una multiplicidad de conocimientos derivados de múltiples posiciones localizadas (Martínez-Guzmán y Montenegro 2010).

Otras características de las narrativas

La recolección de la información se hace a partir del registro

- Audiovisual, fotográfico
- Sonoro

- Corporal
- y en cada uno de los laboratorios y en la investigación que se hace frente al contexto sociocultural.

2.2.2. Género

El género, como categoría social, es una de las contribuciones teóricas más significativas del feminismo contemporáneo. Esta categoría analítica surgió para explicar las desigualdades entre hombres y mujeres, poniendo el énfasis en la noción de multiplicidad de identidades. Lo femenino y lo masculino se conforman a partir de una relación mutua, cultural e histórica.

El género es una categoría transdisciplinaria, que desarrolla un enfoque globalizador y remite a los rasgos y funciones psicológicos y socioculturales que se le atribuye a cada uno de los sexos en cada momento histórico y en cada sociedad. Las elaboraciones históricas de los géneros son sistemas de poder, con un discurso hegemónico y pueden dar cuenta de la existencia de los conflictos sociales.

Y la problematización de las relaciones de género logró romper con la idea del carácter natural de las mismas. Lo femenino o lo masculino no se refiere al sexo de los individuos, sino a las conductas consideradas femeninas o masculinas. En este contexto, la categoría de género puede entenderse como una explicación acerca de las formas que adquieren las relaciones entre los géneros, que algunos consideran como una alternativa superadora de otras matrices explicativas, como la teoría del patriarcado (ver Patriarcado).

Se sostiene que (aunque la incorporación del concepto de “patriarcado” constituyó un avance importante para explicar la situación de las mujeres) resultó insuficiente para comprender los procesos que operan dentro de la estructura social y cultural de las sociedades, condicionando la posición e inserción femenina en realidades históricas concretas. Según Marta Lamas, aun cuando ya en 1949 aparece como explicación en *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, el término género sólo comienza a circular en las ciencias sociales y en el discurso feminista con un significado propio y como una acepción

específica (distinta de la caracterización tradicional del vocablo que hacía referencia a tipo o especie) a partir de los años setenta.

No obstante, sólo a fines de los ochenta y comienzos de los noventa el concepto adquiere consistencia y comienza a tener impacto en América Latina. Entonces las intelectuales feministas logran instalar en la academia y las políticas públicas la denominada “perspectiva de género”. En 1955 John Money propuso el término “papel de género” para describir el conjunto de conductas atribuidas a los varones y a las mujeres, pero ha sido Robert sistemas de género se entienden como los conjuntos de prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales que las sociedades elaboran a partir de la diferencia sexual anatómico-fisiológica y que dan sentido a las relaciones entre personas sexuadas (De Barbieri, 1990). Según Gomáriz, a partir de estas referencias conceptuales pueden examinarse distintos planos del conocimiento acumulado en la materia.

La “perspectiva de género”, en referencia a los marcos teóricos adoptados para una investigación, capacitación o desarrollo de políticas o programas, implica: a) reconocer las relaciones de poder que se dan entre los géneros, en general favorables a los varones como grupo social y discriminatorias para las mujeres; b) que dichas relaciones han sido constituidas social e históricamente y son constitutivas de las personas; c) que las mismas atraviesan todo el entramado social y se articulan con otras relaciones sociales, como las de clase, etnia, edad, preferencia sexual y religión.

La perspectiva de género opta por una concepción epistemológica que se aproxima a la realidad desde las miradas de los géneros y sus relaciones de poder. Sostiene que la cuestión de los géneros no es un tema a agregar como si se tratara de un capítulo más en la historia de la cultura, sino que las relaciones de desigualdad entre los géneros tienen sus efectos de producción y reproducción de la discriminación, adquiriendo expresiones concretas en todos los ámbitos de la cultura: el trabajo, la familia, la política, las organizaciones, el arte, las empresas, la salud, la ciencia, la sexualidad, la historia. La mirada de género no está supeditada a que la adopten las mujeres ni está dirigida exclusivamente a ellas. Tratándose de una cuestión de concepción del mundo y de la vida, lo único definitorio

es la comprensión de la problemática que abarca y su compromiso vital. Existe cierto consenso en que es necesario establecer distinciones entre sexo y género.

El sexo corresponde a un hecho biológico, producto de la diferenciación sexual de la especie humana, que implica un proceso complejo con distintos niveles, que no siempre coinciden entre sí, y que son denominados por la biología y la medicina como sexo cromosómico, gonadal, hormonal, anatómico y fisiológico. A la significación social que se hace de los mismos se la denomina género. Por lo tanto, las diferencias anatómicas y fisiológicas entre hombres y mujeres que derivan de este proceso, pueden y deben distinguirse de las atribuciones que la sociedad establece para cada uno de los sexos individualmente constituidos.

Aunque existen divergencias en su conceptualización, en general la categoría de género es una definición de carácter histórico y social acerca de los roles, identidades y valores que son atribuidos a varones y mujeres e internalizados mediante los procesos de socialización. Algunas de sus principales características y dimensiones son: 1) es una construcción social e histórica (por lo que puede variar de una sociedad a otra y de una época a otra); 2) es una relación social (porque descubre las normas que determinan las relaciones entre mujeres y varones); 3) es una relación de poder (porque nos remite al carácter cualitativo de esas relaciones); 4) es una relación asimétrica; si bien las relaciones entre mujeres y varones admiten distintas posibilidades (dominación masculina, dominación femenina o relaciones igualitarias), en general éstas se configuran como relaciones de dominación masculina y subordinación femenina; 5) es abarcativa (porque no se refiere solamente a las relaciones entre los sexos, sino que alude también a otros procesos que se dan en una sociedad: instituciones, símbolos, identidades, sistemas económicos y políticos, etc.); 6) es transversal (porque no están aisladas, sino que atraviesan todo el entramado social, articulando con otros factores como la edad, estado civil, educación, etnia, clase social, etc); 7) es una propuesta de inclusión (porque las problemáticas que se derivan de las relaciones de género sólo podrán encontrar resolución en tanto incluyan cambios en las mujeres y también en los varones); 8) es una búsqueda de una equidad que sólo será posible si las mujeres conquistan el ejercicio del poder en su sentido más amplio (como poder crear, poder saber, poder dirigir, poder disfrutar, poder elegir, ser elegida, etcétera).

2.2.3 Estéticas

El concepto experiencia estética fue seleccionado para iniciar la fundamentación teórica de este trabajo de investigación porque, en primer lugar, este concepto permite reflexionar acerca del arte desde la perspectiva del sujeto que lo experimenta y, en esa medida, aterriza el constructo teórico en un espacio concreto (real); en segundo lugar, porque dicho sujeto es visto integralmente desde tres dimensiones que le posibilitan asumir una actitud de conocimiento y liberación frente al arte, con lo cual puede constituirse, al mismo tiempo, como sujeto estético y multicultural. Desde esta perspectiva, se plantea que la experiencia estética está atada a la experiencia cotidiana de personas concretas y es algo con lo que el sujeto se enfrenta a diario, que todos los sujetos son susceptibles de experiencia estética, sea cual sea su relación con las artes.

Sin embargo, se pretende que los participantes lleguen a una conciencia sobre el arte, sobre lo que pueden lograr (aprender, ganar) y que comprendan que los espacios artísticos y culturales no están lejos, sino que ellos mismos pueden protagonizarlos y multiplicarlos, con la intención de que los jóvenes participantes se acerquen a diversas expresiones de la danza folclórica y a algunas obras literarias de autores colombianos para que, a partir de ellas, explorarán sus capacidades de interpretación, comunicación y creación, en relación con cada una de las tres dimensiones de la experiencia estética, el sujeto puede llegar a desempeñar distintos papeles: puede ser artista, espectador o (parte de una) comunidad; sin embargo, se hace mayor énfasis en el papel que involucra el proceso de la creación. Debe aclararse que el hecho de considerar a los participantes como artistas creadores no implica dejar de entenderlos como espectadores o como parte de la comunidad: el sujeto estético no puede abandonar ninguno de estos papeles porque la experiencia estética los integra de forma permanente; sin embargo, en este trabajo se toma la creación como el eje de análisis y de comprensión del fenómeno estético.

El sujeto visto como un artista puede ser analizado a través de la obra creada. Resulta importante aquí iniciar la contextualización de algunos rasgos de la población participante para lograr aterrizar al “sujeto” de la teoría y ajustarlo a un espacio real. La primera implicación de contextualizar esta población es que debe ubicarse dentro del plano de lo culto o de lo popular, porque “aún en los países en que el discurso oficial adopta la noción

antropológica de cultura, la que confiere legitimidad a todas las formas de organizar y simbolizar la vida social existe una jerarquía de los capitales culturales” (García Canclini, 1990, p 181). La intención de aterrizar el constructo teórico en un sujeto contextualizado y concreto se apoya en la idea de que la experiencia estética no está reservada exclusivamente para grandes y reconocidos artistas o para teóricos y críticos de arte productores de discurso; la separación estricta entre lo culto y lo popular reduce drásticamente las posibilidades de análisis: 22 “Se avanzaría más en el conocimiento de la cultura y de lo popular si se abandonara la preocupación sanitaria por distinguir lo que tendrían de puro e incontaminado el arte o las artesanías, y los estudiáramos desde las incertidumbres que provocan sus cruces” (García Canclini, 1990, p 227).

En este trabajo de investigación los participantes pertenecen al contexto popular, son jóvenes que viven en la periferia de la ciudad. Son sujetos que experimentan el arte sin ser un público culto, son personas que escuchan a menudo cómo se invoca al arte y a la cultura desde el medio de transporte masivo, desde el personaje de telenovela, ven cómo se fabrican artistas en los reality show (nacionales e internacionales), observan huellas artísticas en los muros de la calle, realizan pequeños performances artísticos en la escuela. Frente a este aspecto García Canclini resalta que “la sociabilidad híbrida que inducen las ciudades contemporáneas nos lleva a participar en forma intermitente de grupos cultos y populares, tradicionales y modernos. (García Canclini, 1990, p 332).

Pero, a la vez, son sujetos que no reciben una aproximación juiciosa y reflexiva sobre el arte, aunque la necesitan, porque se desenvuelven en un medio que proclama y apela al arte en cada esquina, sin la intención de convertirlos en público culto, menos, en creadores o productores artísticos.

Debido a esto es que la orientación teórica de este trabajo se acoge a una teoría del arte que le da un valor por encima de su consumo (en términos del mercado), y que presenta al arte como algo inherente al sujeto, es decir, que depende más del sujeto que del objeto o de la teoría. No se habla solamente del sujeto multicultural sino de un sujeto que es, además, estético, para quien es relevante el rescate de lo sensible a pesar de que se encuentre en un medio donde la oferta artística y cultural sea reducida.

Así mismo que, entre quienes lo rodean, se reconozca y se restituya la relación del hombre y la mujer frente al arte como una posibilidad de conocimiento y una actitud de vida, una forma de apropiarse del mundo y de interactuar con otros sujetos. A lo largo de este primer capítulo se presentarán las principales características del concepto experiencia en relación con términos como creación, interpretación, e intersubjetividad. También se discutirá cómo y en qué lugar situar el arte, como lo entiende Jauss, en la sociedad actual, cuando se trabaja con personas de contextos populares (no cultos) como las que participaron en esta investigación.

Para lograrlo se analizará el multiculturalismo y la forma en que éste matiza la experiencia estética descrita inicialmente. Adicionalmente, durante la exposición de los aspectos teóricos que sustentan la investigación se mencionan características específicas del modo en que fueron diseñadas las distintas fases de la propuesta de investigación como resultado del ejercicio reflexivo a partir de la teoría. En otras palabras, la experiencia estética puede resolver la duda de si el arte es o no una forma de conocimiento porque destaca la idea de ganancia (cognoscitiva): la experiencia le deja al sujeto conocimiento (comprensión) de sí mismo y del mundo (Innerarity, 2002).

Para Jauss (2002) la relación entre conocimiento y experiencia estética surge de la contraposición entre el gozar y el trabajar, siendo, en este caso, el concepto de trabajo sinónimo de conocer y de actuar. El goce es condenado como algo improductivo, lejano al conocimiento de la ciencia. Pero disfrutar el arte y reflexionar teóricamente sobre él no son dos actividades excluyentes, en consecuencia, no debería despreciarse a la primera. Este goce es el objeto de reflexión del arte y constituye su función social. Así lo plantea el autor: “Quisiera por eso restituir de nuevo la buena conciencia al investigador que disfruta y reflexiona sobre el arte, proponiendo la siguiente tesis: <>” (Jauss, 2002, p 31).

Es fundamental, en este punto, hacer hincapié sobre la idea de actitud, cuando se habla de experiencia estética se toma en consideración la actitud del sujeto frente al arte, la posición que asume y la disposición con la que se relaciona con éste. Esta relación debe ser agradable, de goce; así el sujeto se concentra más en disfrutar la obra para comprenderla, que, en estudiarla, en un sentido estricto. La relación entre sujeto y (obra de) arte no sólo implica una experiencia de conocimiento sino de liberación en varios sentidos: “La

liberación por medio de la experiencia estética puede efectuarse en tres planos; para la conciencia productiva, al engendrar el mundo como su propia obra; para la conciencia receptiva, al aprovechar la posibilidad de percibir el mundo de otra manera, y finalmente – y de este modo la subjetividad se abre a la experiencia intersubjetiva-, al aprobar un juicio exigido por la obra o en la identificación con las normas de acción trazadas y que ulteriormente habrá que determinar” (Jauss, 2002, p.41).

Con la liberación se entiende que no se trata de una experiencia de conocimiento cotidiana que tenga como objetivo principal la consecución de un saber (en el sentido científico o académico) sino que se basa en la posibilidad que el sujeto tiene para reelaborar su percepción y alcanzar un saber del mundo a través de su sensibilidad y de su imaginación. Entre el sujeto y la obra existe una distancia que hace que la experiencia estética no sea igual al placer cotidiano de los sentidos, “a diferencia de la actitud teórica, que presupone igualmente el distanciamiento, en el acto de goce estético el contemplador se libra de sus vínculos con la práctica cotidiana mediante lo imaginario” (Jauss, 2002, p 40).

Los tres planos en los que se presenta la liberación del sujeto corresponden a las tres dimensiones: La primera refleja la capacidad del hombre de producir arte, para apropiarse del mundo y lograr un saber de éste. La segunda se basa en la renovación de la percepción, fuera de lo acostumbrado, para interpretar la obra. La tercera involucra un hecho de comunicación que abre el campo de la intersubjetividad.

No es necesaria una satanización del goce porque es ésta la función social del arte, no es válido oponer el goce al trabajo o al conocimiento. Segundo, la experiencia estética no es igual al goce cotidiano, partiendo de que es un goce mediado o generado a través de una obra de arte que activa la imaginación y le da al sujeto una comprensión nueva y diferente de lo que lo rodea. Tercero, la actitud del sujeto frente al arte puede resultar en una experiencia de conocimiento y de liberación cuando prima el interés por disfrutar o gozar.

2.2.4 Danza folclórica

Se entiende como categoría de análisis a la danza folclórica, porque es precisamente en su hacer que se ubican las y los jóvenes sujetos centrales del presente ejercicio

investigativo, la danza folclórica es el medio por el cuál la entidad fundante del proceso enfoca sus objetivos misionales y se convierte además de la posibilidad del encuentro y del compartir, también en la oportunidad de acceso a la práctica del arte, el disfrute del movimiento y permite además el aprendizaje y memoria histórica de buena parte del acervo cultural del país.

Ocuparse primero del término folclor es pertinente para luego entender lo que sería la danza folclórica, se parte entonces de la referencia dada por Milly Olguín (2002), quien haciendo una lectura de los postulados del filósofo Edgardo Arvizu, considera el “folklore” como el conjunto de formas de sabiduría y arte cuyos rasgos se determinan como propios del estilo y los caracteres del modo de ser de un grupo humano en el mundo.

Entre esas formas de sabiduría y arte propias de una sociedad, entra indiscutiblemente la danza ya que su origen y desarrollo histórico surge en el seno de los grupos humanos, como una las manifestaciones expresivas socializadoras con más relevancia, que adquiere características propias gracias a la evolución constante de los mismos seres humanos en la que adquiere rasgos de identidad propia. Es allí en este punto donde toma el carácter de folclórica, porque los rasgos a los que responde son parte de la cultura de los pueblos y la danza se encuentra estrechamente vinculada a ella, igualmente responde a la organización social al imaginario colectivo a los modos de ser y estar y a los procesos creativos.

Acuña Delgado (2011), en la misma línea señala que las danzas folclóricas están compuestas por todas las manifestaciones rítmicas y de movimiento que forman parte del saber popular, lo que se llamaría tradición viva, esto la pone de frente a muchas posibilidades en cuanto a sus formas y significados. Es necesario a la hora de estudiarla tener presente su contexto sociocultural, para poder distinguir en primera instancia aquellas que poseen hondas raíces en el pasado y han ido evolucionando con los acontecimientos históricos y las circunstancias culturales, de modo que conectan con la realidad del grupo en su pasado y presente; y en segunda instancia aquellas que rescatadas del olvido histórico, se han tratado de reconstruir con cierta fidelidad, pero en el tránsito temporal han perdido parcial o totalmente para sus actores y espectadores el sentido simbólico que originalmente tenían.

Un poco más actual en el tiempo y acudiendo también a la función de los sujetos que se ocupan de su práctica y reflexión encontramos las concepciones de Vitanzi (2015), quien aporta que la danza folclórica es un campo del lenguaje no verbal, constitutiva y constituyente de un entramado social y que es también síntesis de sus memorias. La danza folclórica tiene su origen en los espacios sociales de interacción de las comunidades como campos, veredas, pueblos, ceremonias, rituales, fiestas y carnavales y en momentos significativos de una población. La danza folclórica desde esta perspectiva, establece un diálogo en forma permanente con las nuevas generaciones; su narrativa, su movimiento nos antecede y nos trasciende ya que es por su propia naturaleza de carácter colectivo y dinámico, ya es misión de los cultores conectarla con el devenir del país y resignificarla.

Adentrándonos en la búsqueda de referentes teóricos en la contemporaneidad en Colombia a cerca de las concepciones sobre la danza folclórica encontramos precisamente en la ciudad de Medellín a Juan Camilo Maldonado, autor del texto “La danza folclórica en Antioquia” quien nombra este tipo de danza como “Baile tradicional” y al respecto menciona:

El baile tradicional parte de un proceso de transmisión generacional, usualmente de forma oral con un alto componente práctico, en donde los abuelos y personas mayores profesan determinadas costumbres, creencias, ritos y comportamientos culturales heredados también por sus antepasados, los cuales la comunidad o área de influencia los toman para sí, adoptando de los mismos, determinados patrones que les distingue. (p.43)

En su texto seguidamente pasa a realizar toda una clasificación de esta expresión referida a las formas del hacer y presentar ante un público, al respecto menciona que pueden identificarse: Danza tradicional original o autóctona, Danza tradicional heredada, Danza tradicional regional, Danza tradicional nacional, Danza tradicional codificada, Danza folclórica de proyección, Danza Folclórica proyectiva tradicional, estilizada desde la tradición, estilizada desde las técnicas, Ballet folclórico y nuevas creaciones desde la tradición.

Al respecto de la danza folclórica colombiana resalta que es la surgida de la fusión entre las culturas Indígena, europea, africana, la triada étnica que se mezcló y que diera

como resultado al mestizo, al zambo y al mulato, los cuales aportan e influyen directa o indirectamente en las danzas creadas desde la época de la conquista, otras en la colonia y en adelante influenciadas por los procesos sociales, políticos y culturales.

En función de desentramar el sentido y razón de la danza folclórica este mismo autor también anota que:

Cada una de las danzas tiene su propia razón de ser extractadas normalmente de un hecho cotidiano y típico de la sociedad en la cual se desenvuelve, sus temas son por lo general de laboreo como expresión dancística de actividad de subsistencia, de conquista amorosa en donde el hombre ejerce cierta cantidad de galanteos para acceder a su mujer, rituales, que incluyen temas de la naturaleza, sanación y fertilidad entre otros, de recreación, lúdicas, religiosas, animalescas, guerra e historia, cada una con su propia razón de ser y argumentación social. (p.43)

2.2.4.1 Pedagogía para la danza folclórica

Hablar de pedagogía siempre va a referir al campo formativo de la enseñanza y el aprendizaje, esta es llamada la disciplina reflexiva del campo educativo, desde allí han surgido diversos paradigmas o marcos filosóficos que las sociedades han instaurado desde sus ideales y que han servido para orientar, los currículos, las formas de enseñanza, el rol de los maestros y lo esperado del sujeto en formación. Desde estos marcos generales se presentan problemas por resolver como el que enseñar, el cómo enseñarlo y el para qué enseñarlo, preguntas que se adentran luego al campo de lo didáctico.

En esta línea de lo pedagógico se retoman para efectos del presente ejercicio investigativo los postulados de Mónica Lindo, (2018) quien aborda en su libro los procesos de formación en danza, una mirada a los procesos de enseñanza de la danza, todo un capítulo referente al universo de la pedagogía danzaria.

Hablar específicamente de pedagogía para la danza folclórica es imposible sin mencionar las pedagogías que han guiado la danza universalmente, pero no es menester de este trabajo hacer un estricto inventario al respecto o referenciarlas desde la temporalidad.

Se trata más de pensar alrededor de las que han logrado esas pedagogías y cuáles son vigentes o hegemónicas y hacia donde pueden ser llevadas hoy de tal manera que susciten transformaciones en los procesos de enseñanza y aprendizaje.

En el marco internacional menciona la autora que han abordado cuestiones pedagógicas alrededor de la danza un buen número de académicos con diferentes roles en el arte, iniciando desde Rudolf Laban y Jacques Ddropsy preocupados por aspectos fundamentales como el cuerpo -espacio- tiempo, la relación danza momento histórico, danza comportamiento social y la habilidad creativa, pasando por pensadores del contexto latinoamericano como Alberto Dallal (México) y Ramiro Guerra (Cuba) preocupados por otros aspectos como el conocimiento del cuerpo, la narración de la danza, la danza y la identidad.

Para el caso colombiano, resalta la importancia de los trabajos propuestos por Guillermo Abadía Morales, Delia Zapata Olivella, Javier Ocampo López y Carlos Franco los cuales enmarcan la danza desde la caracterización de la cultura popular y regalan a las generaciones siguientes herramientas básicas para enriquecer la enseñanza de las danzas, al menos las más representativas de cada región del país. De aquí fundamentan sus trabajos autores que han producido sus trabajos tipo manuales o instructivos que indudablemente dan luces pedagógicas y didácticas a la práctica danzaria, se mencionan en esta línea autores como Alberto Londoño, Cielo Patricia Escobar y Marisa Fernández.

Esta forma de producir herramientas pedagógicas y didácticas según Mónica Lindo evoluciona en el momento que surgieron los nuevos formatos producidos por el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, el cual se ha constituido en una entidad que propende por la difusión del patrimonio danzario en Colombia a partir de la publicación de su revista especializada denominada “Revista Colombiana de Folklore”, así como de todo tipo de textos, videos y material musical que son empleados por los docentes para enriquecer su labor pedagógica.

A este punto donde se puede considerar hay un avance en pensar las formas de enseñanza y aprendizaje de la danza, nos cuenta Mónica Lindo que se advierte por parte del Maestro Oscar Vahos (QEPD) (1998).

“Cuando nos referimos al aprendizaje en la danza, queremos significar los procedimientos tradicionales, conductistas de enseñar y asimilar habilidades como bailes, danzas o sastrería, pastelería, mecánica, secretariado, idiomas... que dan como resultado un conocer operativo (operario) sobre la cosa que se aprende, pero no un saber. (p. 39)

“cuando un aprendizaje se vuelve rutinario por la vía del adiestramiento repetitivo, genera una especie de bloqueo que impide posteriormente vislumbrar otro tipo de formas de abordar un problema o realizar una operación como no sea la ya convertida en destreza. (p.39)

Esta afirmación no dice otra cosa que las prácticas pedagógicas alrededor de la danza folclórica estaban asentadas en métodos tradicionales de enseñanza aprendizaje cuyas estrategias necesariamente debían pensarse en aras resignificar los procesos formativos. La década de los 2000 marca un nuevo hito para la categoría de análisis pedagogía para la danza folclórica, las producciones escénicas se incrementan en el país, pero la producción académica y, en particular el discurso sobre la pedagogía danzaría, es poca para la época, apenas había esbozos.

Gracias a las dinámicas de construcción colectiva que se generaron al interior de los eventos liderados por el Ministerio de Cultura, el Ministerio de Educación y otras entidades territoriales, a saber: los encuentros de educación artística, los diplomados y los diálogos regionales para la construcción de una política pública frente a la danza, al igual que un sinnúmero de talleres, encuentros y laboratorios, en respuesta a una necesidad común en toda Colombia, se manifestaba una urgente necesidad de pensar la danza, formar en ella y, sobre todo, generar políticas de fortalecimiento de los procesos de formación, creación, investigación, difusión alrededor de la danza. De todo este proceso surgen desde la institucionalidad lineamientos pedagógicos para la educación formal al igual que los planes decenales de danza.

La autora referente para la categoría de análisis de pedagogía, menciona que existen en función de las prácticas formativas en danza, unos modelos a las que ellas responden y desde allí muestra un compilado de los surgidos en el seno de la educación formal y que se asumen como válidos para el caso de la enseñanza y aprendizaje del arte de la danza, presenta entonces los siguientes:

El modelo pedagógico tradicional, caracterizado por la transmisión y la relación vertical entre docente y estudiante, el modelo conductista: encauzado a la formación técnica productiva, el modelo romántico que privilegia la espontaneidad y la libertad individual, y convierte al docente en un auxiliar, el modelo desarrollista: tiene en cuenta el desarrollo intelectual y biosocial, el maestro es un facilitador, el modelo socialista: pretende el desarrollo pleno de los individuos.

Igualmente plantea apoyada en los desarrollos de Zubiria (2007) los siguientes modelos que también se han aplicado en el ámbito danzario: modelo pedagógico heteroestructurante que privilegia la transmisión, la información y las normas, el modelo pedagógico autoestructurante de la escuela activa que hace énfasis en la socialización y felicidad del niño, el modelo pedagógico constructivista que tiene como propósito la comprensión, y el modelo pedagógico dialogante que propone un desarrollo cognitivo, valorativo y praxeológico.

En cuanto a las apuestas metodológicas imperantes en la danza en el contexto colombiano la autora se apoya en los planteamientos de Camacho Coy (2004) para mencionar que existen tres modelos o enfoques en los que se pueden agrupar las acciones formativas: *el tecnocrático o dominante*, fundamentado en la clase magistral y el mando directo, la relación unidireccional en la enseñanza de la danza caracteriza este enfoque en que no hay lugar para la construcción colectiva y el debate, *el modelo Integrado*, asentado sobre bases de la pedagogía instruccional, en él se da la asignación de tareas individuales para cumplir un propósito definido en tiempo determinado y al final recibirán retroalimentaciones o nuevas instrucciones, y el modelo participativo que para efectos del presente ejercicio de investigación se ubica en la siguiente categoría de análisis, las prácticas pedagógicas alternativas.

2.2.4.2 Prácticas pedagógicas alternativas con jóvenes

En la tarea de definir lo que sería una práctica pedagógica alternativa nos aportan Olaya y Ramírez (2015) en su texto tras las huellas del aprendizaje significativo, lo

alternativo y la innovación en el saber y la práctica pedagógica. Los autores señalan que el término alternativo nace en el seno de las teorías del aprendizaje significativo planteadas inicialmente por Ausubel, al respecto en su texto amplían lo siguiente:

“ Lo alternativo en el ámbito educativo se refiere a hacer visible lo no visible de las experiencias pedagógicas; visibilizar lo que nos están hablando esas prácticas más allá del discurso educativo oficializado y afrontar desde otras vías la cuestión educativa” (p.120), en esta línea no se desconocen las prácticas pedagógicas tradicionales, sino que se intenta reconocer y encauzar otras posibles en igualdad de condiciones y oportunidades para reconocer su valor y aporte como forma de hacer, alternativa pero también legítima, diferenciados de la forma universal y tradicional de la práctica pedagógica.

También señalan que para el contexto específico de Colombia más por su situación social a quienes apuntan a lo alternativo en el discurso educativo, se les ha equiparado más hacia la innovación como medida de protección. Iniciativas que pueden ser alternativas se rotulan como innovadoras para ser visibilizadas y no ser marcadas como contestatarias o revolucionarias. Sin embargo, no han faltado quienes continúan estos procesos y los comparten sin generar mucho ruido para no ser blanco de persecuciones. En consonancia se puede comprender lo alternativo como una posición política del maestro como respuesta a las realidades que presentan sus contextos que en buena medida son dolorosas, crudas y hasta desesperanzadoras.

Dentro de estas prácticas referidas no solo al trabajo con jóvenes sino con participantes de cualquier edad, se distingue *el modelo participativo* que citando a Camacho Coy referenció Mónica Lindo. Estas formas de hacer provienen de la investigación acción participativa y de la pedagogía crítica, que proponen ciertos métodos que posibilitan que tanto docente como estudiante sean actores protagónicos en su proceso formativo. Corresponde a este modo de hacer el interés emancipador, donde está implícita la interacción humana, lo que da lugar a la acción autónoma, responsable y a la construcción de una sociedad que promueve la construcción de conocimiento, donde el estudiante debe ser autorreflexivo, crítico, autónomo y responsable.

El modelo pedagógico participativo promueve el desarrollo de talleres de auto investigación, los cuales comprenden la realización de unos pasos que conllevan al desarrollo del pensamiento crítico y propositivo, su interés está dado justamente en el marco de un proceso histórico de autoconstitución, concebida como un proceso de liberación de los poderes opresores, propenden entonces no sólo por actos vivenciales, sino reflexivos y propositivos.

2.2.4.2.1 Propuesta: El modelo pedagógico vivencial, intercultural y participativo

Este modelo también tratado por Mónica Lindo parte de las experiencias que el sociólogo Orlando Fals Borda en el campo de la investigación acción participativa vivenció en la década de los 70, y de los desarrollos posteriores de Hernando Romero quien genera nuevas propuestas desde la sociología y la psicología. Su propuesta inicial se presenta en Barranquilla y pretende ser compartido como experiencia para otras regiones del país:

“Este modelo, al cual lo ha denominado "Modelo pedagógico vivencial, intercultural y participativo" (Romero et al., 2012), plantea dentro de su tesis la importancia de construir una nueva actividad educativa, vivencial y simbolizadora sobre la que existe como predominante, contribuyendo así a la generación del pensamiento autónomo y crítico en los estudiantes, con una prospección hacia la innovación y el cambio, acorde con el proyecto político de nación que se aspira. Este modelo, el cual se encuentra en fase de experimentación inicial en espacios académicos, como el programa de Cultura Física, Recreación y Deportes de la Universidad del Atlántico, surgió en el campo de la sociología y está cimentado en una teoría pedagógica crítica, constituyéndose en un referente importante y acorde con el momento histórico actual.” (p.171).

Claramente la intención de este modelo se enmarca desde un deseo de transformación a partir de diferentes maneras de abordar el proceso formativo en las escuelas, es dirigido principalmente a jóvenes, niños y niñas, y más que centrarse en el docente o el participante, la atención en este modelo se sitúa en la dinámica misma que se genera en el entorno educativo, pero la reflexión, la auto investigación, la caracterización del accionar pedagógico y, sobre todo, la proposición y realización de nuevas formas, se

convierten en las claves fundamentales para aportar a la construcción de seres realmente autónomos y críticos, capaces de transformar su entorno educativo y, por ende, su sociedad.

2.2.4.2 Metodología: El taller de autoinvestigación en la formación en danza.

En el marco de la propuesta modelo vivencial, intercultural y participativo se propone el taller de auto investigación como metodología, para el trabajo con jóvenes en formación, su desarrollo apunta a un trabajo personal desde las vivencias donde cobra importante valor la reproducción simbólica de su práctica corporal, danzada o sobre cualquier acontecer de lo cotidiano en su vida. El ejercicio acude a la interiorización y se concreta al expresarla para enriquecer la vivencia y tener la oportunidad de repensarla colectivamente con el fin de que el sujeto no solo genere y desarrolle pensamiento, sino que pueda intervenir sobre el mismo y el contexto al que pertenece.

La naturaleza propia del taller indica que debe convertirse en una experiencia lúdica, motivadora, donde los significados, conceptos y nociones se construyan a partir de la relación vivencia-realidad. Todo esto debe redundar en el fin de aportar interdisciplinariamente a las dimensiones cognitivas, cognoscitivas, lingüísticas y corporales de los participantes del proceso formativo danzario.

2.3 Contexto

El desarrollo del proceso que tomaremos como referencia y práctica desde el cual se dinamizará el objetivo de este ejercicio investigativo está enmarcado por el contexto que delimita la comuna 5 de la ciudad de Medellín, castilla un territorio con historia propia un referente de ciudad en términos de las configuraciones, procesos sociales y comunitarios que allí se han gestado desde, para y con la cultura, lo que ha ubicado como un referente de prácticas de resistencias construidas desde los saberes populares de sus moradores.

Esta comuna ha sido reconocida por la diversidad y las particularidades de sus barrios “según el Acuerdo 346 del 2000 y el Plan de Ordenamiento Territorial (POT) del año 2012, la Comuna de Castilla está conformada por 14 barrios legalizados (Ficha de

Caracterización Departamento de Planeación- 2013), se encuentra ubicada en la zona noroccidental, en la parte baja de la ladera cercana al río Medellín, fue una comuna fundada por trabajadores de grandes empresas de Medellín en los años cincuenta, luego de algunos esbozos de las primeras construcciones de lo que hoy son los barrios Caribe y Castilla, donde se alojaban trabajadores del matadero o de las fábricas Coltejer, Everfit y Fabricato; también es una zona de referencia por ser el lugar de crecimiento de deportistas con reconocimiento nacional e internacional, sus habitantes la nombran como un pedacito de Medellín mágico.

Según el perfil demográfico por barrio Comuna 5 Castilla 2016 – 2020 de la Alcaldía de Medellín el 82,8% de las viviendas son de estrato Medio Bajo y el 15,7% de estrato Bajo, lo que denota que, aunque no se encuentre en la periferia de la ciudad es una comuna de consideración popular en la que sus habitantes responden a un sector medianamente formal y mayormente informal de la economía.

Con relación a problemáticas en el territorio, manifiestan los diferentes líderes inquietud acerca del alto consumo de cigarrillos, sustancias psicoactivas y alcohol. También existen notorios problemas de prostitución y, varios expendios de estupefacientes (microtráfico). Situaciones estas que además de generar problemas de salud en los habitantes, convierte el territorio en un lugar inseguro y difícil para la convivencia. Un número significativo de líderes, considera necesario que las autoridades competentes y el alcalde, asuman dicha problemática y tomen medidas asertivas que permitan buscar la articulación del tejido social y el Desarrollo Humano Integral del territorio. (Plan de Desarrollo Local Comuna 5. 2013)

Dado que nuestra investigación en relacionada con Jóvenes que están en el marco de un proceso formativo en danza folclórica desde un ámbito no formal, encontramos que para el 2020 había 1.165 jóvenes entre los 10 y los 14 años de edad divididos así 608 hombres y 557 mujeres y 1322 jóvenes entre los 15 y 19 años de edad repartidos así 700 hombres y 622 mujeres, cifras que evidencia un número significativo de habitantes jóvenes en esta zona de la ciudad. Adicional a lo anterior encontramos que las realidades son: para el caso de las mujeres el número de embarazos en adolescentes de 10 a 19 años** 18,3%, que para el caso de los hombres las vulneraciones más presentes son el consumo y expendio de sustancias psicoactivas, vinculación y reclutamiento en grupos armados ilegales.

Este contexto anterior de la población joven versus las ofertas que desde la danza acompañan en la comuna 5 escenarios de protección, promoción de derechos y acceso a la cultura se identifica sólo un proceso de bailes populares y un proceso en danza folclórica con jóvenes en la Corporación Cultural Danzar de Antioquia que acompaña 2021 y el 2022 alrededor de 24 jóvenes entre hombres y mujeres entre los 12 y los 20 años.

Estas variables que dan cuenta de la situación del contexto en la que se encuentran las y los jóvenes evidencian que no existen escuelas de formación, las ofertas en el campo de las artes son reducidas para las cifras de jóvenes en ese rango de edad, con la importancia que requiere dichas prácticas en ese momento de sus ciclos vitales y en promoción de la salud mental, se hace necesaria la promoción artística, la industria cultural creativa y auto sostenible, que permita a su vez fortalecer las organizaciones y establecer procesos que dejen una capacidad instalada en la población con la que desarrollamos estas acciones danzarias.

En la consolidación de esta propuesta encontramos total sentido a visibilizar las narrativas de la población joven con la que venimos haciendo acercamientos formativos en la danza folclórica y como ella permite que puedan ser protagonistas en el mundo de las artes, que puedan contar de sí mismos mismas, que puedan ser, hacer, proponer, buscar alternativas de promoción a su dignidad y un lugar en el mundo que les reconozca.

3. Objetivos

3.1. Objetivo general

Reconocer las narrativas que emergen sobre el concepto de género en el proceso de formación de danza folclórica con jóvenes de la Corporación Danzar de Antioquia del barrio Castilla de la comuna 5 de la ciudad de Medellín, en el ciclo formativo 2021 y 2022.

3.2 Objetivos específicos

- a. Identificar las narrativas sobre perspectiva de género de jóvenes de la Corporación Danzar de Antioquia.
- b. Reivindicar las estéticas asociadas a la perspectiva de género de jóvenes de la Corporación Danzar de Antioquia.
- c. Promover prácticas alternativas de formación en danza folclórica con jóvenes desde una perspectiva de género.

4. Diseño Metodológico

Tipo de investigación ¿Porque es una investigación-creación?

La propuesta es implementar una estrategia pedagógica con enfoque de Investigación-Creación que permita el ejercicio de múltiples relaciones, posibilidades y experiencias entre mediadores y medios que aportan en la construcción de conocimiento y a sus propios procesos de subjetivación, mientras se llevan a cabo los procesos de creación, en una relación donde intervienen como creadores, con la danza como práctica artística, y la socialización.

Dicha metodología en los procesos de creación presupone dinámicas específicas en lo colectivo, donde se tienen en cuenta los contextos, la vida y los intereses de las y los participantes en la experimentación, articulado al plan de trabajo y de acción que está

dirigido a las y a los jóvenes habitantes de la comuna 5 de Medellín, y que hacen parte del proceso formativo y creativo de la Corporación Danzar de Antioquia.

La Corporación Danzar de Antioquia es un espacio para el movimiento, el movimiento a su vez, se presenta como expresión propia de las y los sujetos que danzan, narrativas diversas y diversas narrativas que develan el aspecto social y cultural por tanto tiempo considerado asunto resuelto y que como resultado ha hecho de las representaciones en la danza folclórica algo inamovible, homogenizado y hegemónico. La Danza y los aspectos sociales y culturales entonces son una amalgama que se han hecho indivisibles.

Este ejercicio sugiere a su vez, un interés por otros campos del conocimiento como la antropología, la psicología, la historia y el trabajo social; y es que, y como dice Héctor Escobar Sotomayor “Todo lleva la marca de las cosas y de las relaciones en las que se teje la continuidad” (Escobar Sotomayor, 1999, pág. 32). Sotomayor se refiere a la historicidad y las personas en ejercicio de la danza no están desprovistas de ello.

La investigación-creación permite llevar a cabo un acercamiento a los aspectos sociales y culturales que configuran el diverso paisaje: el entramado, el universo de sonidos y movimientos que se da en la ciudad de Medellín y que también ha determinado la autopercepción de los individuos, un sistema de creencias, unos paradigmas, y en general, unos discursos éticos, estéticos y políticos alrededor de la práctica de la danza y de los cuerpos que se narran.

En medio de todo, la premisa de unos hallazgos en términos de asumir que la danza se puede manifestar como una forma de resistir a los patrones y a las prácticas para la domesticación de los cuerpos y del pensamiento, reconocer que esta actúa como una fuerza transformadora de cuerpos, sentires y pensamientos que permiten construir nuevas relaciones y significados a su alrededor y así decir danzando, lo que “te sucede”.

En Danzar han incidido profundamente la tradición oral y la escritura, lo que le ha provisto de una mirada reflexiva en su práctica... Es necesario y maravilloso inquietarse y replantearse el ejercicio como trabajadores-mediadores de la danza, la importancia de comprender lo que se comunica y multiplica: el saber, las identidades y las subjetividades.

Esta mirada del mundo, del espacio próximo, este enfoque, le ha permitido a Danzar responder efectivamente a las condiciones, a las particularidades, a las demandas y necesidades de las y los participantes en los procesos y los territorios a los que corresponden, lo que ha representado asumir retos en el desarrollo de los procesos y propuestas que se ha construido y acompañado a lo largo de su historia como organización dinamizadora de la danza folclórica, del arte y de la cultura de la comuna 5 de la ciudad de Medellín.

Enfoque Cualitativo:

El enfoque cualitativo de investigación se enmarca en el paradigma científico naturalista (Llamado paradigma cualitativo, fenomenológico, naturalista, humanista o etnográfico. Es un método que busca conocer el interior de las personas (motivaciones, significaciones y su mundo), sus interacciones y la cultura de los grupos sociales, a través de un proceso comprensivo), el cual, como señala Barrantes (2014), también es denominado naturalista-humanista o interpretativo, y cuyo interés “se centra en el estudio de los significados de las acciones humanas y de la vida social” (p. 82).

La investigación cualitativa asume una realidad subjetiva, dinámica y compuesta por multiplicidad de contextos. El enfoque cualitativo de investigación privilegia el análisis profundo y reflexivo de los significados subjetivos e intersubjetivos que forman parte de las realidades estudiadas.

Es importante aclarar lo siguiente: aunque el enfoque cualitativo se orienta hacia la interpretación de realidades subjetivas, la investigación cualitativa no deja de ser científica, y lo es tanto como la investigación basada en el enfoque cuantitativo; dicha interpretación tampoco se reduce a un asunto de opiniones de quien investiga (Abarca, Alpízar, Sibaja y Rojas, 2013, p.10).

En esta misma línea, Abarca, et. al. (2013) apuntan que “a pesar de sus diferencias, los datos cualitativos también tienen un valor epistemológico similar a los cuantitativos y se extraen mediante métodos rigurosos” (p. 10).

De esta manera, sin dejar de gozar de carácter científico, la investigación cualitativa parte de postulados propios del paradigma científico naturalista, los cuales determinan las características particulares del proceso investigativo con enfoque cualitativo.

4.1 De camino a la creación

Se configura como la ruta que se estableció en este trabajo investigativo y de creación, la consolidación de un camino alrededor de las mediaciones artísticas necesarias para encontrar los sentidos profundos de la existencia de quienes danzan en el proceso juvenil de la Corporación Danzar de Antioquia.

Generar las aperturas, movilizaciones, inquietudes, ha sido la elección de quienes caminamos en el proceso, sin predeterminedar, ni dar por sentado los conocimientos sin influenciar, sin alterar sus apropiaciones solo dejando ser en cada una de las vivencias y exploraciones.

4.1.1. Fase 1: no encajes salte del molde. Exploración y experimentación.

➤ Grupo focal

Los grupos focales tienen su centro en una acción que se da de manera colectiva desde la cual se aborda la recolección de la información de las categorías centrales del proceso de investigación. Se considera un grupo de discusión en el cual se debaten un conjunto de preguntas previamente planeadas y diseñadas que responden al objetivo particular.

Según Gibb, 1999 “El propósito principal del grupo focal es hacer que surjan actitudes, sentimientos, creencias, experiencias y reacciones en los participantes; esto no sería fácil de lograr con otros métodos”. En un paralelo con referencia a una entrevista individual, el grupo focal tenía la intención de permitirnos la diversidad de miradas, una revisión del proceso en el cual también la emocionalidad dentro del contexto del grupo, implicaba una

interacción no solo entre investigadores y participantes sino también en la interacción entre los y las participantes en relación al tema central.

“Los grupos focales como técnica que presenta gran versatilidad; por consiguiente, pueden ser aplicados a diversos contextos de investigación y a diferentes poblaciones, desde personas analfabetas hasta intelectuales, o desde niños hasta adultos mayores, privilegian la profundidad de la información obtenida a la cantidad de personas que pueden participar en la técnica; por este motivo, los resultados son poco generalizables. El nivel de control dentro de los grupos focales es menor que en una entrevista; no obstante, ese carácter impredecible permite que surjan categorías emergentes (no previstas por el investigador) que pueden aportar información muy valiosa”. (Bonilla 2016 P. 64).

El grupo focal se plantea como una estrategia metodológica para este trabajo, dado que comprenderá una serie de características que irán de lo simple a lo complejo con el propósito de destacar la versatilidad de la propuesta, permitiendo el intercambio de ideas, estudios de la comunicación, hasta la creación de mensajes educativos en temas que son complejos para algunos ámbitos de la sociedad es decir aquellos conocimientos que a veces son más técnicos de una manera más flexible, asequible y concreta.

Por las características de la propuesta investigativa se plantea el requerimiento de un aspecto del campo ético lo cual implicó el uso de un consentimiento informado dado que el ejercicio se realizará con las y los jóvenes de la Corporación Danzar de Antioquia; éste es un documento en el que los participantes darán su aprobación para ser filmados o grabados. Por este medio, ellos aprobarán el uso de la información obtenida con fines investigativos. Igualmente, dentro del consentimiento se garantizará la confidencialidad, el anonimato y la seguridad, tanto actual como futura, de la información (Bonilla 2016). Todo ello será necesario dado que el tema de investigación no sería posible sin su total participación. A continuación, se expone una recopilación de situaciones para las que se utilizará:

1. El conocimiento que había sobre un tema era insuficiente y se hacía necesario formular nuevas hipótesis que hagan avanzar la investigación.
2. El tema de investigación es complicado y requiere involucrar nuevos métodos y datos para lograr la validez.

3. El tema de investigación es complejo e incluyó un amplio número de posibles variables; un grupo focal permitió que los investigadores concentraran el tiempo y los recursos en las variables más pertinentes.

4. Descubrir la percepción de las personas respecto a lo que generó o impide un comportamiento, así como su reacción ante diferentes ideas, conductas.

5. Desarrollo de otros instrumentos, como entrevistas específicas para estudios de caso.

6. Identificación de necesidades personales y comunitarias.

➤ **Talleres experienciales**

El taller como estrategia metodológica permite poner a prueba ante la comunidad académica, cultural y social el producto para que los hallazgos sean complementados, depurados o refutados por los especialistas, pero también por los protagonistas de los procesos. Es por ello que se propone “el Taller como la metodología que permite el hacer, el procesar con otros, el entrelazar intenciones, lenguajes, visiones, objetos de estudio, técnicas. Es un espacio para lograr hacer-es conjuntos que conduzcan al análisis, la discusión académica y la conceptualización” (Cuervo 2005).

Esta estrategia responde al ámbito cualitativo en diferentes áreas del conocimiento como la pedagogía, la educación popular, la animación sociocultural y el trabajo social. La retomamos en el campo artístico por su potencia en términos de ser un “instrumento válido para la socialización, la transferencia, la apropiación y el desarrollo de conocimientos, actitudes y competencias de una manera participativa y pertinente a las necesidades y cultura de los participantes”. Ghiso (1999)

El propósito de mediar acciones colectivas en pro de las narrativas que habitan en los y las jóvenes desde el proceso de danza folclórica es porque el ejercicio investigativo y terminológico es importante en tanto considera dispositivos “para hacer ver, hacer hablar, hacer recuperar, para hacer recrear, para hacer análisis, o sea hacer visible e invisible elementos, relaciones y saberes, para hacer deconstrucciones y construcciones en una serie de ámbitos (contextual, emocional, intencional, corporal, conversacional y dramático), que condicionan o determinan las relaciones” (ibid.).

Es decir, como lo plantea Ghiso (1999), se ponen en juego las subjetividades de los participantes por medio de interacciones significativas democráticas que permiten develar los saberes, en consonancia con la ética y la estética, lo cual marca un movimiento sinérgico que posibilita llegar a redimensionar los objetos de estudio puestos en escena.

En cuanto al apellido que responde a la categoría de lo Experiencial, quiere decir que propone un aprendizaje que se dé a partir de la reflexión sobre la experiencia práctica, no sólo para transformar los modelos de acción, individuales y colectivos, sino también para que surjan nuevos saberes en y de la acción misma.

Lo experiencial es la confrontación con una situación de vida surgida en la búsqueda (la prueba). Representa un puente con lo que es “otro” en el mundo y con otro también protagonista: el «interlocutor significativo». En este momento de la prueba se activa el doble proceso de formación del pensamiento: el de descentramiento, por el cual el pasado deja de ser egocéntrico y es socializado; y el de interiorización, por el cual el sujeto se despega de las certezas transmitidas y evoluciona hacia el pensamiento personal, supone un momento de puente, o en rigor: que va desde la transacción entre el sujeto de la experiencia hasta la situación problemática que se le presenta.

Ante esta situación el sujeto podría dar al interlocutor significativo un rol de garante de la identidad, por lo que la formación experiencial devendría en «formalización experiencial y sobre adaptación». “La transacción entre el sujeto y la situación obliga al primero a asumir dos posiciones de sujeto radicalmente distintas: (i) abordar la experiencia como confrontación con algo nuevo, como ruptura. El sujeto se verá obligado a “hacer experiencia” en busca de estructuras que permitan restablecer el dominio de la situación; (ii) afrontar la experiencia como un cuadro de pensamiento ya constituido. En este caso, el sujeto domina la situación que se le presenta, o lo que es lo mismo: “tiene experiencia”. (Fernández 2009).

4.1.2. Fase 2: a un paso de la locura. Estructuración y formalización

Técnicas de Investigación

Auto etnografía/Autobiografías: La auto etnografía es una metodología cualitativa que permite explorar primordialmente el aspecto individual, lo endógeno en la investigación, con el propósito de lograr comprender el contexto espacio-temporal en el que se vive la experiencia individual, en sus dimensiones cultural, social y política.

Ante la pregunta ¿Qué es la Autoetnografía? Carolyn Ellis, académica en comunicación y precursora de este concepto, responde: “es investigación, escritura, historia y método que conectan lo autobiográfico y personal con lo cultural, social y político” (Ellis, 2004: XIX).

Dicho de otra forma, la Autoetnografía es un enfoque de investigación y escritura que busca describir y analizar sistemáticamente (*grafía*) la experiencia personal (*auto*) con el fin de comprender la experiencia cultural (*etno*) (Ellis, 2004; Holman Jones, 2005). Esta aproximación desafía las formas canónicas de hacer investigación y de representar a los otros (Spry, 2001), a la vez que considera a la investigación como un acto político, socialmente justo y socialmente consciente (Adams y Holman Jones, 2008). Para *hacer y escribir* Autoetnografía, el investigador aplica los principios de la *autobiografía* y de la *etnografía*. Así, como método, la Autoetnografía es, a la vez, proceso y producto.

Cartografías: La cartografía como un lenguaje iconográfico, es decir un lenguaje que comunica a través de un conjunto de imágenes, signos y símbolos; y que representa formas de comprensión del mundo que surgen desde diferentes lugares y sujetos de enunciación, convirtiéndose en un lenguaje plural. (Barragán, pág 141).

La necesidad de representar el conocimiento que surge de la práctica y del saber espacial se ha visto transformado históricamente por el avance de la técnica, Por lo tanto, nuestro lugar de conocimiento y observación es la primera referencia del mundo y está directamente relacionado con el lugar y el momento histórico en que nacemos y nos desarrollamos, que junto con la dimensión cultural “de la existencia humana, en ese nivel

meta funcional de su comportamiento, es donde dicha existencia se afirma propiamente como tal” (Echeverría, 2001, p. 19), y la cual definirá nuestra forma de construir creencias, imaginarios, significaciones y por lo tanto representaciones. (Barragán, p. 141)

Como tal, la Cartografía permite la representación del espacio geográfico, una forma de abstracción de la realidad; este lenguaje se transmite a través de una forma particular de comunicación iconográfica, el mapa, lo que nos lleva a situarlo dentro de un proceso comunicativo; así como en el discurso hablado prima la voz de la palabra. En el mapa priman las imágenes, los signos y los símbolos. En este orden de ideas, podemos ubicar al mapa también dentro de un discurso iconográfico y situarlo como discurso nos lleva a comprender su carga política e incluso ideológica. Y es justo en el horizonte del lenguaje donde se da la lucha ideológica. (Barragán, p. 142)

Ejercicios exploratorios desde las diferentes mediaciones: visual, sonora, audiovisual, corporal y literarias.

Narrativa visual

Desde el contexto y campo disciplinar de las artes y siguiendo los desarrollos de Casona y Ruiz (2017), la narrativa visual es la que se vale de todas aquellas técnicas y recursos que trabajan con la imagen, su capacidad de transmitir información y a su eficacia en tal propósito. Este tipo de narrativa será provista de una estética indisociable del mensaje, su contenido y/o información. Definitivamente es una técnica o método muy sensorial de apreciación directa y que requiere en muchos casos de un esfuerzo de abstracción en su interpretación.

Desde el campo de la investigación educativa específicamente ha sido ampliamente tratada desde las pedagogías personalistas, así como desde la psicología de la comunicación, este tipo de narrativa hace parte de las metodologías basadas en lo vivencial (Yanes 2017), y ofrece la posibilidad de crear un espacio intermedio entre lo que está afuera y lo que está adentro, (lo íntimo del yo narrador) que se pone desde lo visual en la auto-representación.

Narrativa Sonora:

Este tipo de técnica es definida como todo un campo de significación a través de un relato sonoro cargado de sistemas expresivos como lo son la palabra, la música, los efectos de sonido y el silencio, este último se le asigna validez en la expresividad en el contexto de una secuencia sonora. Estos cuatro componentes del lenguaje sonoro son la materia prima con la que se construyen narrativas sonoras y se les carga de sentido.

A partir de Beauvoir (2021) la narrativa sonora tiene el reto aprovechar la riqueza de los sonidos para animarse a contar historias que reflejen las vivencias, para esta metodología describe 10 pasos que van desde la investigación profunda sobre el tema a tratar hasta la escritura consciente antes de grabar.

Narrativa audiovisual:

Este tipo de narración se refiere al contenido en el que el espectador reconoce, por medio de la secuencia de imágenes y sonidos, los acontecimientos que construyen un argumento y que remiten a un texto que representa la historia. La narrativa audiovisual abarca el contenido producido por cualquiera de sus medios: cine, radio, televisión, vídeo, etc. Cada medio tendrá la capacidad de construir relatos y textos narrativos de acuerdo con sus propias condiciones.

En este campo específico de las narrativas, la filmación ha cobrado en los últimos tiempos especial significancia, en palabras de Ordóñez (2018) “el relato fílmico cuenta la historia a través de las imágenes y sonidos y, por lo tanto, no tiene que decir las como sucede en la literatura, simplemente se ven, lo que puede introducir en el espectador la sensación de que no existe un narrador, es decir aquella entidad que, en el escenario de la ficción, enuncia el discurso como protagonista de la comunicación narrativa” (p.110)

Narrativa plástica:

Este concepto es propio del campo del arte narrativo. Este es un arte que cuenta una historia, ya sea como un momento en curso o como una secuencia de eventos que se

desarrollan con el tiempo. Algunas de las primeras pruebas de arte humano sugieren que las personas contaban historias a través de diferentes técnicas.

Entre los vehículos lógicos de este tipo de narrativa se encuentran la pintura, escultura, dibujo, modelado, grabado, estampación, orfebrería, artesanía entre otras, todas confluyen en el medio mediante el cual se ilustra o cuenta una historia. Según Gonpra (2012) Por lo general, se describen sucesos que se explican por sí solos de la vida cotidiana o también se extraen de un texto de cualquier género literario. Por ejemplo, algunas de las historias contadas en pintura son bastante sencillas y fáciles de leer para la mayoría de los espectadores (imágenes simples) pero otras transmiten sentido y contenido a través de símbolos, y que para entenderlas requieren de procesos de abstracción y significación.

Narrativa corporal:

Se denomina narrativa corporal, al tipo de relato o narración que está asistida por y desde el cuerpo y que se lee a través de una experiencia vivida con la práctica corporal generalmente artística, entre sus medios se encuentra la danza, el teatro y las expresiones performativas. Lo planteado por Clavijo (2007), describe que esta forma narrativa reconoce que en la corporeidad está inscrita una historia, un tiempo, una experiencia que puede ser narrada, contada o relatada; se narra lo que vivimos, se narra la experiencia vivida, y esta posibilita desde sus lógicas particulares todo un despliegue de argumentación.

Con ello, se reconoce que el cuerpo necesita ser pensado desde la experiencia vivida con aquellas personas que se arriesgan a narrar la experiencia de las propias prácticas corporales frente a otro, el cuerpo es el medio expresional, por ello, es justamente en la narrativa como se dibuja aquello que ha quedado inscrito en el mismo.

Narrativa literaria:

La narrativa por sí misma es género literario, visto de este modo se asocia inmediatamente a este término al cuento, el relato, la novela, la fábula, el mito y la leyenda. En gran parte estas narrativas se refieren a un proceso de comunicación mediante el cual un autor crea personajes y situaciones para expresar ideas y emociones.

En los textos académicos de teoría literaria según Gómez (2012) se extiende normalmente el concepto de narrativa de este tipo a toda obra que describe un hecho; y se entiende por hecho todo acontecer objetivo o subjetivo, exterior o interior a un personaje. De un modo más preciso, con narrativa hacemos referencia a un relato que consta de una serie de sucesos (la historia), a través de la representación humana (el narrador, los personajes) y con posibles comentarios, implícitos o explícitos, sobre la condición humana (el tema).

En esta narrativa la realidad puede ser ficticia o realidad representada como si fuese el mundo exterior u objetivo, ajeno al autor, las descripciones son claves, tanto de personas, como de situaciones y ambientes. Esta técnica en el campo investigativo resalta la importancia del narrador, el encargado de contar la historia a través de la narración, la descripción, la exposición o la argumentación.

4.1.3. Fase 3: del teto al hecho. Camino vivenciado desde lo metodológico

Acercamiento al grupo focal

En el devenir del proceso decidimos trabajar con 20 jóvenes que eran los que hacían parte del proceso durante el 2022- 2023 de una manera sostenida, lo que de principio a fin se sostuvo dado las dinámicas de encuentros, vínculos y construcciones que ha venido generando el mismo proceso danzario desde los ritos de los ensayos de danza.

Es un grupo poblacional conformado por 13 mujeres jóvenes y 7 hombres jóvenes, los cuales están entre los 12 y 22 años de edad, cursos de vida que, aunque podrían ubicarse en la categoría de juventud, tiene unas características en las construcciones del pensamiento y la experiencia que también tuvo niveles significativos en las reflexiones críticas de las vivencias acontecidas. Asimismo, podríamos ubicar que los mayores aportes en términos de pensamientos estructurados, concretos y hasta metafísicos fueron manifestados por las mujeres jóvenes en quienes reconocemos unos procesos de maduración mucho más

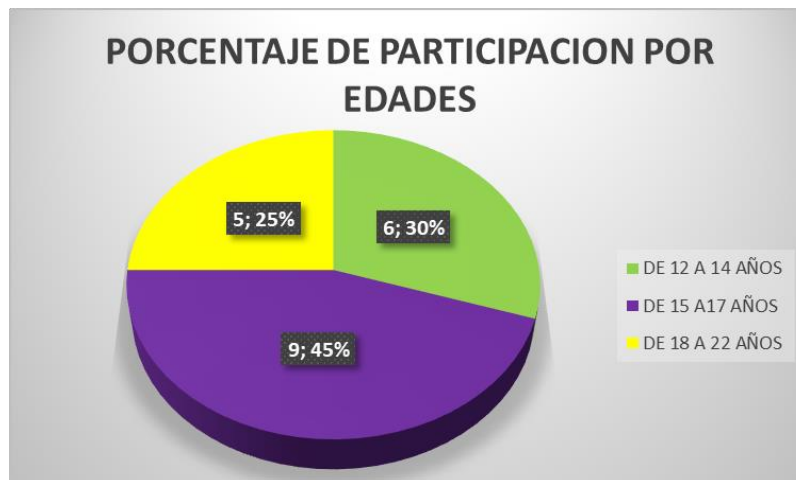
avanzados que en los hombres jóvenes, ello tiene todo que ver con los roles que encarnan y que delegan socialmente en unas y otros.

Figura 1. Porcentaje de participación



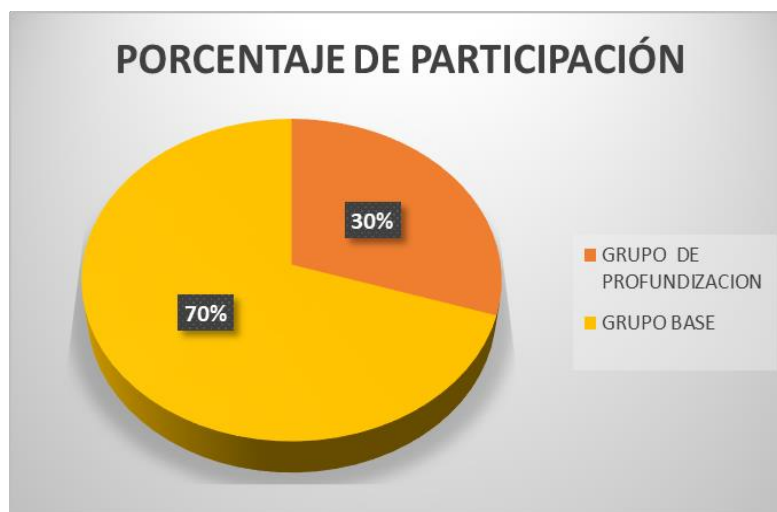
Fue evidente que las reflexiones más elevadas en términos de la construcción de sus subjetividades en la ubicación como mujeres y hombres frente a un discurso patriarcal y hegemónico estuvo en los y las jóvenes entre los 15 y los 17 años de edad, que representan el 45%, así mismo, que en aquellos y aquellas que ya son mayores de edad, estando entre los 18 y los 22 años representados en el 25%, diríamos que en coherencia con la confrontación de experiencias.

Figura 2. Porcentaje de participación por edades.



Enfocados en un análisis desde los rangos de edad, de acuerdo a la lectura de las características del grupo se acudió a un planteamiento de un encuentro con un número significativo de jóvenes de este grupo base inicial, para hacer una profundización mayor en el tema de interés investigativo, se hizo una sesión adicional con un subgrupo focalizado conformado por 6 jóvenes es decir una muestra del 30% más o menos del grupo conformado por 3 mujeres y 3 hombres paridad equilibrio en representación por sexo, que a su vez corresponden a esos rangos de edades en los que las experiencias han tenido mayor incidencia en la toma de decisiones, la configuración de las subjetividad e independencia de los pensamientos y acciones, lo que genero mayor contenido en sus reflexiones, posturas, percepciones en el cruce de las diferentes categorías del mundo.

Figura 3. Porcentaje de participación



Talleres experienciales

La premisa universal y naturaleza del presente trabajo de investigación creación permitió el desarrollo de once sesiones más un encuentro de socialización y compartir de experiencia que, atendiendo a los intereses y a los deseos, principio fundamental para la participación y protagonismo de las y los participantes, marcaron la hoja de ruta para el acceso a un espacio “liberado” de condicionamientos, de prejuicios y señalamientos que no permiten, o que por el contrario, refuerzan la acción corporal y otras formas de expresión

propias en relación a las estéticas y a los procesos de aprendizaje de la danza folclórica, no solo desde la condición de ser joven, sino también desde la perspectiva de género.

Taller Experiencial 1: somos los protagonistas

Premisa: El ritual de inicio permitió a las y a los participantes conocer de primera mano, sentidos y alcances de la propuesta, reconocerse como individuos-sujetos activos y dinámicos, con capacidad y disposición para la participación y el protagonismo en el proyecto de investigación creación “Emergentes”.

Se planteó un primer encuentro para hacer juegos de comando directo, de socialización y colaborativos como estrategia para el acercamiento efectivo y afectivo entre las y los participantes, dichos juegos con diferentes niveles rítmicos, y algunos de ellos, con implicación del contacto corporal.

Fue mediante el juego que las y los participantes tuvieron la posibilidad de nombrarse, de compartir gustos e intereses personales con la idea de identificar aquellos que son particulares, afines, comunes o divergentes respecto a la propuesta del ejercicio grupal. Se pusieron en evidencia niveles de cohesión y de confianza, y fue posible percibir la actitud o disposición con la que cada joven se permitió la acción de observar, de participar activa y propositivamente, proactiva o displicentemente en cada juego.

Más que un diagnóstico, el ejercicio permitió el hallazgo de aspectos, temas y asuntos de interés que luego fueron parte de la propuesta temática en lo sucesivo de las sesiones grupales, puntos de partida y de inflexión que derivaron en el desarrollo del proyecto “Emergentes” en cada una de sus etapas.

Taller experiencial 2: pensarme - reconocirme – nombrarme.

Premisa: generar un espacio de autoindagación - autopercepción - que desde la perspectiva de género revele cómo las y los jóvenes se piensan, se reconocen y se nombran, cómo comparten y/o conversan con y a través de la danza folclórica.

La actividad en esta sesión giró alrededor de construir un publicable autobiográfico “Fanzine” que diera cuenta de sí a partir de las siguientes preguntas motivadoras: ¿Qué te dice la sociedad de que es ser hombre o mujer joven? ¿Cuál es la concepción que tengo de mí mismo o mí misma? (físico – ser) ¿Qué es ser joven, me han señalado o me han estigmatizado? ¿Qué elijo ser? (hombre, mujer, lgtbiq+), ¿qué es la danza para ti? ¿Cuál es el símbolo que me representa en la danza folclórica?

Con esta construcción individual de manifiesto de sus autopercepciones también se dejaron entrever apartes de su historia personal, su lugar de enunciación a partir de las relaciones con la sociedad y su inserción en la cultura desde el género. La producción de esta narrativa gráfica expone sus lugares en el mundo, sus discusiones con los imaginarios colectivos y los tránsitos que los han llevado a configurarse hoy como sujetos que danzan.

Taller experiencial 3: ¿a qué acuden nuestros imaginarios?

Premisa: un espacio para reflexionar, poner en la palabra y reflejar las ideas, juicios y conceptos alrededor del género.

Se abrió esta sesión a partir de un juego de atención “Soles y lunas” los y las integrantes fueron construyendo un cuento de manera colectiva incluyendo estas dos palabras. Se trató de un ejercicio centrado en la activación de los sentidos y la atención acudiendo a la capacidad de crear contenido en contexto de manera participativa, donde además jugaron los imaginarios generados por el contacto con las manos de los y las compañeras.

Seguidamente se dividió el grupo en tres equipos de manera libre quienes tenían papel y lápiz para registrar palabras asociadas, conceptos o ideas que se les ocurrieran al mencionar algunas categorías básicas definidas para la indagación alrededor del género. Las palabras hombre, mujer, joven y transexual fueron los detonantes para este ejercicio que permitieron a los y las participantes relacionar en un minuto todo lo que alrededor de ellas se viniera a la mente.

El ejercicio luego se socializó por equipos y permitió develar a partir de la carga cultural que los contiene sus concepciones y representaciones, cánones, roles de poder, juicios de valor y comportamientos asociados a las categorías indagadas que prevalecen en los imaginarios de los y las jóvenes. También lo simbólico y las emociones se hicieron presentes aquí de manera importante, así como las lecturas que hacen de las categorías ligadas a lo ético y lo estético.

Taller experiencial 4: Pensando la danza folclórica

Premisa: Acudir a la experiencia e historia personal con la danza folclórica en relación con el ser joven habitante de la comuna 5, con el ánimo de construir sus propias concepciones alrededor de la misma y generar reflexiones desde la interacción social que les ha permitido su práctica y proyección desde sus perspectivas de género.

Se dio apertura a la sesión con una recopilación de todo lo vivido en las anteriores sesiones y recordando además algunas de las más importantes reflexiones a las que se ha llegado en este punto en el proceso, esto con la sola intención de tener un insumo conceptual que se pudiera poner en diálogo con la danza folclórica como punto de encuentro. Seguidamente se enumeraron los integrantes por conformar cinco equipos aleatorios a los cuales se les entregó un abecedario con el que debían construir palabras afines a la danza folclórica y lo que les genera la práctica de la misma. En la bitácora individual fueron consignando las palabras relacionadas.

Luego de un tiempo definido se juntaron los equipos en tres grandes grupos y la meta ahora era construir ideas a partir de las palabras que surgieron y en las cuales las y los jóvenes se encontrarán reflejados. Nuevamente se hizo consignación de lo surgido: acercamientos a una definición y hasta metáforas alrededor de lo que relacionan con el arte que les convoca.

Posteriormente la mediación se orientó con el juego del sí y el no, por medio de preguntas detonantes sobre lo que es y ha representado en sus historias de vida de jóvenes la práctica de la danza folclórica y lo que permea y contiene para la sociedad este arte. Surgieron a este punto desde juicios de valor, invitaciones desde lo que les permite la vida

en el arte, hasta críticas hacia las concepciones muchas veces sesgadas de la sociedad. Para recoger todo lo trabajado en los dos anteriores momentos regresaron a los equipos originales y allí construyeron una narrativa escrita alrededor de lo que significa, representa y simboliza la danza folclórica para ellos y ellas, lo que luego se pondría en sus voces en una grabación de audio.

Taller experiencial 5: Partitura espacial... Más allá de la postura I.

Premisa: Un espacio para explorar la acción corporal, dirigidas al “movimiento liberado” y al uso de la espacialidad próxima y escénica como formas de autoexpresión.

Como parte de la incitación al ejercicio se invitó al grupo a elegir y mostrar una danza de su repertorio, no como una elección aleatoria, sino teniendo en cuenta cuál es la que más les gusta, es entonces cuando optaron por un Pasillo. El grupo de danzas lo representó, y desde el equipo acompañante, se sugirió el ejercicio como un lugar de “apropiación” dado el hecho de que sus intérpretes tienen interiorizados roles y demás elementos correspondientes a la ejecución de esta danza.

Una nueva orientación del ejercicio propuso invertir los roles en la danza y coreografía elegida, es decir, las mujeres pasaron a la posición de los hombres y estos a su vez, pasaron al de las mujeres. Lo anterior, con el ánimo de provocar un desacomodo de la zona de confort que para las y los bailarines puede llegar a representar una danza, los patrones de movimiento asociados al papel que asumen las y los sujetos que danzan.

Posteriormente, con la ayuda de un bombo, instrumento de percusión tradicional de la región Andina colombiana, se sugirió a las y a los participantes llevar a cabo de manera simultánea, un recorrido por el espacio habilitado para el encuentro. Se marcó un ritmo con variables en su estructura, intensidad y velocidad. Mientras tanto, las y los bailarines caminaron según lo sugerido por dicho elemento, procurando cambiar de orientación espacial y realizando desplazamientos, giros, brincos, arrastres o cualquier otra posibilidad de movimiento de técnica propia.

En determinado momento, el bombo se detuvo para que las y los bailarines hicieran lo propio y allí, donde se detuvieron, establecieron puntos de referencia: ¿Qué tienen a su derecha, a su izquierda, arriba, abajo, adelante y atrás? Se permitió un momento de introspección de esta posición y se llevó a cabo el ejercicio y experiencia repetidas veces, así, cada participante construyó su propia partitura espacial, más allá de la postura, misma que consta de tres posiciones en el espacio y una secuencia de movimientos que se dibuja gracias al tránsito que cada participante hizo hacia y por cada una de ellas.

Taller experiencial 6: Partitura espacial... Más allá de la postura II.

Premisa: Espacio para reconocer la acción corporal, dirigidas al “movimiento liberado” y al uso de la espacialidad próxima y escénica como formas de autoexpresión.

Este ejercicio permitió dirigir al grupo la partitura espacial y las acciones corporales que cada una y cada uno de los participantes elaboró en la sesión anterior. Se dispusieron en parejas para hacer un juego de espejo donde uno siguió, no imitó, la secuencia del otro y viceversa. Repitieron el ejercicio hasta lograr interiorizar y fluir la propuesta de movimientos de su par. El total de parejas que se pudo conformar hizo recorridos por sus partituras corporales el número de veces que les fue necesario, abriendo la posibilidad a la interiorización de un ejercicio cada vez más consciente, es decir, poner la atención en lo que le pasa al cuerpo cuando está en movimiento, cuando está en acción.

No se requirió una atmósfera sonora, una pista o la intervención con algún tipo de instrumento musical para llevar a cabo el desarrollo de esta acción, en la cohesión del grupo se pudo sustentar la comunicación representada en el gesto corporal, en la respiración, la mirada y el contacto corporal necesarios para establecer intención, velocidad y duración de sus movimientos y secuencia.

Fueron los cuerpos y la capacidad de percibir el entorno-espacio habitual para el ejercicio de la danza, la mediación para la concreción de su propuesta creativa.

Se sugirió al grupo relacionar sus partituras espaciales con las historias, la palabra y los relatos, los sentidos, las motivaciones, los símbolos y significados que ya habían expresado

acudiendo a otras formas narrativas y en otras etapas del proceso de investigación creación de “Emergentes”, para entramar en una historia, la particularidad, lo diverso, pero también, la experiencia común en la danza folclórica y en sus vidas.

Las y los participantes fueron libres de consignar sus hallazgos y consideraciones personales en sus bitácoras, en un ejercicio que puede llegar a tener relevancia para con lo sucesivo de este y otros procesos creativos.

Talleres experienciales 7 y 8: lo que me representa... un sello que emerge.

Premisa: plasmar a partir de la técnica artística plástica un sello que recoja y represente el sentir, el hacer y el ser en la danza desde la propia narrativa de género y sus estéticas.

Este ejercicio tuvo como mediación la plástica. El espacio que habitualmente es utilizado para la danza pasó a ser el ambiente para el trabajo creativo a partir de la técnica de la linografía, una variante de la técnica del grabado. Lo plasmado por las y los jóvenes mediante esta técnica dio como resultado un sello personal que se reprodujo en varios colores por su misma elección, dándole la oportunidad a cada joven de sentirse totalmente a gusto y representado. La creación artística debió estar íntimamente relacionada y en consonancia con los símbolos que las y los representa en la danza, sus sentires y motivaciones, y en especial con sus partituras corporales gestadas en la autoexpresión, el resultado así planteado no sería otra cosa que una metáfora de sí mismos.

El taller estuvo orientado en dos momentos el primero dedicado a la búsqueda y/o descubrimiento del sello y el segundo a plasmarlo en limpio. Para este proceso estuvieron acompañados por un profesional en artes quien fue direccionando desde las múltiples posibilidades que ofrece la técnica aplicada, el encuentro de cada uno y cada una con su sello.

Grupo focal “Emergentes”

Premisa: Para recolectar información de manera más profunda en relación a las categorías centrales del proceso de investigación creación “Emergentes”

Momento corporal. Como estrategia de composición coreográfica, las y los bailarines hicieron uso de las partituras espaciales y las secuencias de movimiento creadas de manera individual y colectiva, y con técnicas propias, para sugerir una puesta en escena, síntesis de lo vivido y experimentado durante las sesiones correspondientes a las narrativas corporales.

¡Sus narrativas! puestas como variables sobre un lugar o espacio (Físico/ Simbólico) “liberado”, se constituyen en acción para la configuración y apropiación de nuevos discursos que, desde sus perspectivas de jóvenes y sujetos que hacen danza folclórica en el barrio Castilla de la ciudad de Medellín, retumban en la demanda de reconocimiento como población y sujetos de derecho, y con mayor razón, en el grito de sus cuerpos.

Momento visual. Con al ánimo de ampliar la posibilidad expresiva del discurso que surge a partir de las exploraciones que generaron la liberación de sus narrativas, se les propone a las y los jóvenes en este momento acudir al maquillaje y sus múltiples posibilidades para complementar y/o enriquecer desde la imagen de representación lo que a la escena sería llevado.

La relación de los colores con la personalidad, los sentimientos y lo que quieren decirle como jóvenes al mundo a través de ellos, fue invocada para dar apertura al ejercicio. Reconocer y poner en la palabra lo que les representan y lo que comunican a partir de ellos, fue la reflexión que dio el camino a seguir para que surgieran sus estéticas y que estas fueran reflejadas en un prediseño en el papel y que este además estuviera totalmente acorde a las voces que surgieron en los anteriores ejercicios teniendo presente y consciente que es la propuesta de maquillaje que llevan a la escena en la obra de creación “Emergentes”

Momento epistolar-escrito. Dar la voz a sus sentires, sus concepciones de la realidad, la forma como dimensionan el mundo y los mensajes que en particular quieren expresar como jóvenes desde su perspectiva de género fue la intención motivadora de este momento. Acudiendo a la introspección ligada a sus demás narrativas se tomó el lenguaje epistolar como medio de expresión que podía ser desde lo anónimo como forma para la dedicatoria.

Este lenguaje se materializó en una carta que con un remitente claro no necesariamente tuvo un destinatario específico, por lo que no habría réplica o devolución a la misma, la única certeza es que serán leídas por alguien en algún momento. No hubo límites en la amplitud del texto ni condicionantes en la forma o la presentación de la escritura, la mediación en este caso no fue otra que dejar salir, que los mensajes dirigidos representasen sus voces.

Estructuración de la creación escénica “Emergentes”

Este momento ya casi final del camino metodológico en función del resultado de la obra de creación, se centró en la recolección de los momentos anteriores y las narrativas asociadas a cada uno de ellos. El objetivo de esta mediación se orientó en 4 sesiones de ensayo o práctica regular de la agrupación. Fue labor y fin de estas sesiones estructurar la puesta en escena con todos sus elementos: manejo y apropiación de espacio escénico en virtud de sus partituras corporales autoexpresivas, manejo de vestuarios y elementos que componen las mismas, interrelación de los participantes en la narrativa corporal grupal, inclusión de los sellos como creación y la musicalización.

Se acudió como en el resto de los momentos metodológicos a que los y las participantes decidieran frente a los aspectos que integran su puesta en escena, “*Emergentes*” adquiere a este punto la categoría de *creación en, desde y para la danza*, configurándose con total sentido en el campo del arte que une y reúne al grupo y que fuera el nicho y razón del ejercicio investigativo mismo.

Alrededor de sus ideas de puesta en escena y en aras a potencializar su creación narrativa se modificaron, adaptaron y pusieron en firme los momentos de la misma, en un ejercicio que sirvió entre ellas y ellos para el compartir de los símbolos, significados y representaciones de sí mismos y del mundo que perciben y expresan en la danza, ligado a sus concepciones desde el género con sus correspondientes estéticas y que estarían ya en función de la escena y de un público que apreciaría la misma.

Apartado: El proyecto de investigación creación “Emergentes” incluyó inicialmente, un ejercicio cartográfico con las y los jóvenes de DANZAR. El traslado de esta técnica, propia

del campo de la Geografía y que luego se constituyó en un instrumento para el trabajo investigativo de las ciencias sociales, era con el fin de hacer hallazgos en relación al lugar físico y simbólico, que habitan las y los participantes.

Se reconoce la cartografía social como una estrategia que posibilitó reafirmar el conocimiento que cada quien puede hacerse sobre su territorio, y sin embargo, el equipo investigador decide omitir este ejercicio porque consideró que en el desarrollo de las sesiones, de las actividades, de los dispositivos pedagógicos y la experiencia, se logró que el aspecto social, económico, cultural y demás del contexto en los que están inmersos las y los jóvenes que danzan, se hicieran explícitos.

5. Consideraciones éticas

Este es un proyecto de investigación creación que tiene en la práctica de la danza folclórica, el sustento y la mediación que permite a las y los jóvenes integrantes de la Corporación DANZAR de Antioquia, adquirir el protagonismo y dar importancia a sus voces y sus relatos, historia y presente que deriva en percepciones, autoexpresión y narrativas.

Atendiendo al principio ético, y en un ejercicio de reconocimiento y respeto, se considera la salvaguarda, protección y cuidado de la integridad física y moral de todas y todos los que con este proyecto se vieran convocados y comprometidos, así como con la propiedad del producto de sus procesos imaginativos y creativos, resultado de la vivencia de esta experiencia. Se protegerá la propiedad intelectual de los autores cuyas teorías, planteamientos y conocimientos sirvan para la sustentación de este trabajo, por lo que serán referenciados y/o citados oportunamente con sus respectivas fuentes bibliográficas.

Toda la información consignada en este trabajo de investigación es veraz y cuenta con los respectivos consentimientos firmados de las y los jóvenes participantes, así como los asentimientos de un adulto responsable para el caso de las y los menores de edad. Es responsabilidad del equipo proponente proteger imagen y datos personales de quienes dan desarrollo y aplicación a este proyecto. Lo anterior, atendiendo a que todas las personas tienen derecho a su intimidad personal y familiar y a su buen nombre, Artículo 15 de la

Constitución Política colombiana. Así pues, la población participante da su consentimiento para la publicación de los resultados y conclusiones del proyecto.

Se insta entonces una base ética y jurídica que protege los intereses de cada quien en este proceso investigativo y creativo. El compromiso es que en la aplicación de las diferentes fases metodológicas no se perjudique, ni se vaya en contra de los acuerdos, las normas, los principios y los valores de las personas implicadas. La información y los datos obtenidos serán utilizados solo con fines académicos, y se garantizará la confidencialidad total con aquellos que se acuerde no revelar. Estos son soporte del presente trabajo, por lo que estarán protegidos por el equipo investigador, docentes y asesores del mismo.

Es importante considerar el cuidado mutuo como premisa en el ejercicio o dinámica grupal que en el marco de la investigación creación se establezca, se entiende por ello, no solo la salud y el estado físico de las y los jóvenes que danzan y las prácticas de autocuidado, sino también, las condiciones que se requieren para un desarrollo amable de la propuesta: el trabajo colaborativo, la empatía, la horizontalidad y la no vulneración de los derechos.

Se llevará a cabo las acciones necesarias para reafirmar el ejercicio de la danza como potenciador de las emociones, de los pensamientos y de la creatividad, sin que esto deje de tener incidencia en los procesos de sociabilidad y que a su vez permiten el desarrollo de habilidades con las cuales se construyen los vínculos, las identidades, las relaciones y los discursos con la perspectiva de las y los jóvenes. Esto se valida una vez que la interrelación se basa en la objetividad y el compromiso ético y profesional de los investigadores y el grupo participante, en tanto el componente sensible que ofrece la danza favorece unos encuentros más humanizados y con sentido de la otredad.

Las perspectivas, los enfoques, los intereses y los deseos son aspectos que se tendrán en cuenta a la hora de proponer la ruta en términos de la didáctica. También será importante considerar que las condiciones (Materiales e inmateriales) de existencia, la historia, los códigos de comunicación, los derechos humanos, las formas de generar, aplicar y socializar el saber y el conocimiento, son determinantes para establecer puntos de partida, de fuga y de llegada comunes.

6. Hallazgos

Acciones inspiradas en poder mover las palabras, las emocionalidades, pero a su vez, la experiencia de verse en otras posibilidades.

6.1 Categorías emergentes

Conocimiento situado

Desde el conocimiento situado como un punto de partida para reconocer cuales son las perspectivas de mundo que han construido y desde la cual se mueven en su cotidianidad, vemos importante compartir este enfoque desde el cual las y los jóvenes hacen lectura de serlo no solo desde la delimitación territorial y sino también simbólica cuando han enunciado las cargas emotivas y de significado que opera al definir un lugar desde el cual habitan.

Esta categoría se define en este trabajo a la luz de ejercicios en los que se propuso ver lo local o su sitio en tanto ubicación geográfica, como un asunto más allá de lo físico, que relaciona otros planos, que se identifica con un reconocimiento del territorio desde lo ético, cuando se refieren a que lo que ven en su barrio, “veo colaboración y respeto” siendo esta premisa por ejemplo una respuesta a un código ético establecido, que implica preguntas por las normas de convivencia.

Los imaginarios que leen en el barrio, leen el silencio y humildad, desde la misma capacidad o incapacidad de dinamizar conversaciones e interacciones de manera desprevénida, así mismo como la lectura en términos de la capacidad de acceso a bienes y servicios de las familias; “veo muchos carros”- es la percepción de alguno de los jóvenes más cortos en edad y que su expresión denota una relación en vía a aquellas categorías que responden al ideal del ser, desde una perspectiva globalizada que se instaure en tanto se tiene, ámbito del desarrollo que contempla autoras como Amartya Sen.

Aparecen elementos como el chisme como un dinamizador de la vida social, problemáticas sociales como las peleas, los habitantes de calles e indigente, “veo en mi

barrio Marihuaneros”, percepción de los riesgos en términos de los lugares que no suelen ser seguros en sus recorridos y vivencias, también aparecen conceptos en relación a un territorio que es receptor en el ámbito de la migración como un fenómeno que ha generado incidencia en la dinámica del barrio y la comuna.

Situarse en reconocer la historia y la vida de las jóvenes también agudizó el ojo y el oído en sus maneras de ponerse frente al mundo, fue revelador encontrar que las jóvenes ubican desde el ciberespacio – “vive en las redes sociales” “vive en la naturaleza, estrella, luna”, aparecen otros mundos que desde lo simbólico da cuenta de un mundo de relaciones y el contacto con una mediaciones en la comunicación, es decir en las jóvenes se encuentran mayores valores simbólicos en sus narrativos, lugares abstractos, difusos, etéreos, mayor expresividad al referirse a libertad en lugares de compartir con pares es común ver un patrón de comportamiento frente a lo implica vivir el fin de semana a esa edad.

Por el contrario, los jóvenes se sitúan en su barrio como un lugar de contrastes un palacio Versus mierda, una manifestación de inconformismo de crítica que va de la mano de las experiencias poco agradables “Veo violencia e hipocresía” hay una lectura de su territorio desde una visión crítica, “vivo en Dallas en la imaginación, pero en la realidad en castilla”.

Vivir como jóvenes en Castilla es vivir en un circuito que condiciona, oprime al cual quisiéramos abrir las posibilidades para no vivir en una caja. Vivo limitada...” se quisiera invocar a la vida en condiciones de dignidad.

Ser joven:

“ser joven.... Experimentas, te confundes, prueba y te quedas, prueba y te vas, te pone rebelde” “estrés, amorosa, amistosa, bipolar, anti chévere”

En el ejercicio de investigación, desde, con y para las y los jóvenes abrió la puerta a construir y darle contenido a esa categoría de ser joven, para darle un lugar de validación a estos sujetos que, desde sus historias personales, su lugar de enunciación están en el mundo, pero también para que los adultos y adultas que acompañamos sus procesos

tengamos en cuenta las percepciones en cómo se nombran, exponen, manifiestan y piensan, se requiere no pasar por alto esta manera de ser en tanto se requiere ampliar los marcos de comprensión de la humanidad y reconocerles desde la dignidad.

Sus disertaciones, discusiones en pro de un concepto es infinita, en relaciona cómo han vivido esta época de la vida quienes están o han transitado por allí, los y las jóvenes de castilla que hacen parte del grupo Juvenil Danzar de Antioquia tienen diferentes perspectivas para nombrar la categoría joven, algunos plantean un tema que es físico, en relación a la configuración del cuerpo, de hombre o de mujer asignado por la naturaleza y la genética, lo ubican en el plano de la atención a lo biológico y las implicaciones del mismo, “ser joven es lidiar con el gran cambio hormonal producido por la edad”... “un lugar, disfuncional y muchas citas médicas, grandes y pequeños problemas mentales”.. confrontarse con cambio externos e internos que van cambiando sus auto percepciones, situaciones en las que no sienten un dominio, sino que les conlleva a ejercicios de paciencia y de introspección para asimilar que ya se acabó la infancia y con ello también el reconocimiento de la misma en el plano de los vínculos y las relaciones.

Ser joven también implica una relación directa con el plano de lo emocional, es “Pasar por altibajos, no saber qué hacer en el futuro”, “estar preparado para recibir, asumir responsabilidades, para poder empezar más adelante la vida adulta y poder hacer lo que nos gusta”, “es ser feliz, ser amoroso, ser joven también requiere de paciencia y tranquilidad, porque hay que pasar por momentos difíciles”.

Estas expresiones develan las angustias y ansiedades que se apoderan de los y las jóvenes, de sus cuerpos y mentes, haciendo que con ellas se saturan las ideas, es decir se pone a prueba sus particularidades y la capacidad de adaptación, sus reacciones y fugaz ante los diferentes sucesos que de manera simultánea se están dando a su alrededor “el estudio del papel que juega la emoción en los procesos de salud y enfermedad es imprescindible en nuestro tiempo, habida cuenta de lo importante que resulta la adaptación continuada a las múltiples demandas y exigencias que impone una sociedad cada día más competitiva” tal cual como lo expresa el profesor Palmero (1997, p2).

Reconocer esos sentimientos pasan por la capacidad de leerse en su dimensión fisiológica y los cambios que los mismo producen como manifestaciones motoras y el proceso cognitivo de expresión de las mismas.

Otros de los ámbitos desde los cuales se definen los jóvenes es en el plano de la experiencia, desde la cual ser joven “es un constante desarrollo, autocrítica y autoconocimiento, múltiples experiencias, con demasiados errores cometidos y por cometer”, “lidiar con las primeras experiencias amorosas, primer corazón roto etc”, “muy bonitas experiencias que haces por primera vez”. Son los momentos hitos de sus vidas que han marcado aprendizajes significativos en relación a la toma de decisiones, las frustraciones, la operatividad de la memoria, acciones de procesos de cognición en los que han cruzado además la exterioridad, alteridad, una confrontación a la alineación; relevante los procesos de subjetivación que han conllevado a la reflexividad y transformación; es un proceso desde el cual se visibilizan las singularidades, incertidumbre y libertad; finitud, cuerpo y vida.

Así mismo se dejan ver las percepciones que desde el adulto centrismo han hecho mella en las y los jóvenes, “desde mi perspectiva ser joven es difícil porque nadie nos toma en serio, los adultos nos desprecian y nos pasan por alto, porque tenemos menos edad, nunca respetan nuestras decisiones, creen que nuestros problemas no importan y por eso nos llenan de estos”.

Es un cruce de muchas perspectivas y ámbitos de la vida, que se juntan y entremezclan en las sensaciones, emociones, reacciones y van dejando huellas en sus existencias y maneras de vérselas con el mundo “ser joven.... Experimentas, te confundes, prueba y te quedas, prueba y te vas, te pone rebelde”, “estrés, amorosa, amistosa, bipolar, anti chévere”, “depresión, ansiedad, estrés, hormonas, malas amistades, carrera universitaria, graduación, fiestas, alcohol, huir de la casa, citas psicológicas, inestabilidad mental, estereotipos sociales, proyectos de vida, trabajo, dinero, promesas rotas, altos y bajos” “tomar decisiones, caer, éxitos, imaginar, volar, errores, comentarios, curiosidad, experimentar”.

Es importante no dejar de lado la PERSPECTIVA que RELACIONA LOS DERECHOS, “es difícil, todos consideran que el ser joven no nos da el derecho a tener estrés, a sufrir por diversas causas, ni a tener ningún tipo de conflicto con uno mismo, solo por ser jóvenes, cuando no es así. La juventud es difícil y a veces dolorosa. “cansancio sueño, más trabajo, experimentar más” Es decir, en donde queda aquello que se promulga en la constitución como el derecho a la libre expresión, a decidir e ir dando paso a la configuración de sus identidades y subjetividades ¿Dónde queda los escenarios de participación, la toma de decisiones y de más procesos de protagonismo sin que medien los y las adultas?

Entonces en reflexión a estos panoramas ser joven ya no es aquello que describe y recoge la política pública de juventud, sino aquello que ellos y ellas definen en relación a lo que han sentido en las diferentes esferas de su vida, reconocerse en una etapa de desarrollo de la vida si se quiere, va más allá a lo que está supeditado a unas definiciones desde las leyes, no es solo una definición del ciclo vital- no es solo lo cronológico.

Prima la configuración psicológica y emocional, sus experiencias, los símbolos y significados que se desprenden de esas acciones vividas, son todo en un mismo cuerpo lo físico, lo emocional, la experimentación, la subjetividad, los derechos y más. Se remiten a la experiencia como un camino que les confronta y les genera reflexiones críticas de lo que son, lo que no y les permite exponer sus emociones y sus afectaciones.

PIENSA RÁPIDO...PALABRA DETONADORA JOVEN

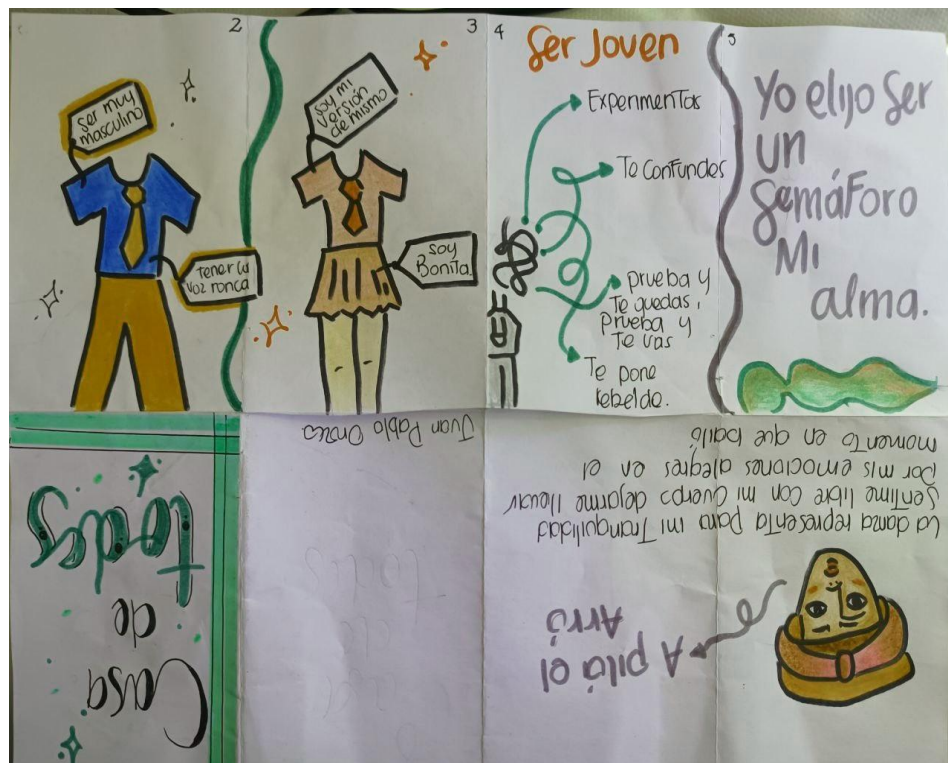
“adolescente, puberto, estrés, dolor, depresión, grano, caliente, exploración, universidad, desarrollo, parciales, carrera, avengers, hetero curioso, sexualidad, ñero”

“vida, divertido, juego, libertad, hormonas, barba, imaginación, arrechera, alocado, extrovertido, fiestero, alegre, crisis, impulsivo, drogas, experiencias, crecimiento, curioso”

“viejo, yo, cansón, culicagado, chuky, fastidioso, mocos, escuincle, estúpido, pusilánime, cosa, error, pequeño, condón roto”

Es retador para las y los adultos que acompañamos desde los escenarios no formales encontrar apuestas que les permitan a las y los jóvenes ser quienes son, darles otras posibilidades de ser y estar en el mundo, como motivar y devolverle la dignidad a quien se ha nombrado como el error, el no deseo, y la “pusilania”. Son retos en términos de las perspectivas de derechos como acompañar en esas realidades barriales, acompañar en el libre desarrollo de la personalidad, para abrir posibilidades de vida en dignidad y reconocimiento de los saberes.

Es comprender que esa y ese sujeto está en un instante de vida que le genera pulsiones vivas de una exploración interna, es un proceso latente, que conduce a proceso de independencia de reconocerse lejos de las figuras que le rodean, que está tratando de identificarse con algo más, que responda a los pensamientos propios, lo que es de gran magnitud en tanto es allí donde se es consciente de su subjetivación.



Joven que explora, joven que danza, momento de exploración.

(Juan Pablo Orozco)

6.2 Narrativas sobre perspectiva de género de jóvenes de la Corporación Danzar de Antioquia.

Piensa Rápido... define la palabra HOMBRE:

“infiel, tramador, mujeriego, adorno, juguete, Don Juan, Futbol, impotente, vasectomía, abandono, padre, padrastro, gym, macho, pecho, pelo, camisa, pantalón, ropa, lujos, fuerte, vanidad, carro, moto, autoridad, jefe, hermoso, barba, futbol, rudo, machista, homosapiens”

Y AHORA...

Piensa Rápido... define la palabra **Mujer**:

“linda, estrés, periodo, sexy, empoderada, feminismo, ovarios, only fans, uñas, accesorios, vanidosa, pelo, dramática, depresión, vagina, culo, pestaña, depilación, vestidos, ojos, senos, ropa, sensual, hot, caliente, bonita, brasier, lencería, toallas, dolores, sufrimiento, bebes, jadel, barbie, perfeccionista, delineador, maquillaje, bolsos, atrevidas, cáncer, todas mienten, ama de casa, amante, femenina, lesbiana, mari macho, cucha, toxica zorra, envidiosa”.

La palabra género proviene del latín genus, generis que está relacionado con stirpe, linaje o clase, hace referencia a las expectativas de índole cultural respecto de los roles y comportamientos de hombres y mujeres desde una estructuración de clase social. Es decir, el género como categoría de análisis da cuenta de una construcción, de unos roles de poder e implica unos comportamientos que son valorados como femeninos o masculinos, porque a su vez responden al ámbito de lo cultural, estableciendo unas estéticas rigurosamente diferenciadas, la jerarquización de la sociedad y por ende el control de la población. (Fausto, 2006.p17)

Claramente el concepto de género como una apuesta de los movimientos feministas por ampliar el pensamiento en tanto la dignidad y derechos de todos los seres humanos y visibilizar las desigualdades para las mujeres en la accesibilidad de los mismos, se ha visto confrontado con los discursos de orden hegemónico que pretenden consolidar la idea de que los hombres y mujeres no son iguales, por tanto sus construcciones culturales los hacen diferentes, todo ello como argumento justificador para definir de que las mujeres son del ámbito privado y los hombre de lo público, que deben responder a asuntos altamente diferenciados y subvalorados. Por lo tanto, el género es una categoría que ayuda a decodificar las características que se les atribuyen a las personas por cuestión de sexo.

Según las teorías feministas del post estructuralismo las diferencias son muchas, pero la mayoría de ellas son sociales y culturales y no es bueno, ni aconsejable fragmentar el mundo, hacer dos grandes grupos, uno de hombres y otro de mujeres, ya que se estereotipa a ambas clasificaciones, su centro es poder analizar los comportamientos e incidencias del contexto histórico y social. En especial no se sugiere la segmentación por lo que está en el centro es una pregunta por la vida, la condición de humanidad y la dignidad de la misma.

“Si bien el concepto de género es principalmente de orden cultural, ideológico y social, también tiene una dimensión subjetiva en tanto es constituyente de la identidad. Y es precisamente en este nivel donde es posible pensar también en un poderoso arraigo del género, en tanto permanece fundido con el sexo. El interés por esta dimensión aumenta si se entiende que la identidad está hoy día al centro del trabajo subjetivo, como una gran posibilidad de crear los propios significados y sentidos de la existencia, pero también como una gran obligación de inventarse a sí mismo, en tanto las instituciones ya no funcionan como una maquinaria única que genera normativas universales. Es decir, la posibilidad social de tener nuevos referentes, contiene al mismo tiempo el riesgo de perderlos” (Kovalskys, 2005, p 20).

En un juego de palabras de manera desprevenida con las y los jóvenes de la corporación danzar de Antioquia, reinan las concepciones que desde lo cultural han primado sobre unas y otros, por ello no se escapan a los señalamientos, prejuicios y condicionamientos que se hace al referirse a las mujeres y hombres, se devela aquello que la sociedad ha venido construyendo en el repetir de las palabras, las cargas y las asignaciones.

La connotación religiosa del dolor, sufrimiento en relación a la menstruación, el pecado y sus versiones en el cuerpo de las mujeres como castigo, los imaginarios, la satanización de los tránsitos y de las elecciones corporales, también han derivado en la asignación de roles, tareas y ocupaciones en función de lo sexo genérico, con perspectiva opresora en las mujeres, que a su vez les relaciona de manera con la reproducción a la que las jóvenes señalan como “máquinas de bebés”. No se quedan tampoco por fuera las prácticas opresoras frente al ser hombre, quienes no se deben manifestar como débiles, faltos de autoridad, los cuales no deben mostrar el más mínimo efecto de debilidad ante las lágrimas y las emocionalidades que les puedan estar agobiando.

Pensarse las perspectivas de género en nuestro proceso, nos ha implicado abordar situaciones de crisis, en las que el desborde emocional ha generado que nos hagamos preguntas por lo que implica para una mujer joven, el llegar cansada a los escenarios de ensayo; es una pregunta que amplía su realidad cuándo se identifica que ha estado encargada de cuidar de otros y otras a tan corta edad, cómo ha tenido que asumir un rol de madre que no ha elegido, que por ende le limita vivir su proceso de joven, socializar, ir con sus amigas el fin de semana.

Reconocerles en sus desganos cuando llegan en extremo cansadas, desconectadas, sin motivación porque, aunque la danza sea un espacio para salir de sus realidades, reír con sus pares, encontrarse, a veces se ve afectado porque la carga es tal, en aquellos cuerpos que solo pueden sentarse allí a hacer la pausa y observar, tomarse un respiro recargar las energías y disponerse a aquella vivencia física, que va más allá de la producción de endorfina, serotonina y dopamina, que produce la danza folclórica.

Esta categoría de género es una constante para nuestro proceso, de manera directa porque ha generado que nos acerquemos a las construcciones de las historias de los y las jóvenes que danzan folclor, ha permitido el reconocimiento de ellos y ellas y de cómo las incidencias de los discursos culturales han oprimido la configuración de sus subjetividades, es decir como no solo lidian con los cambios físicos, biológicos y emocionales propios de su curso de vida sino además se las ven con unos patrones culturales que les imponen, que les estandarizan en relación a unos marcos estéticos de lo que deberían ser, por ser mujeres o hombres, sin la posibilidad de mediar otras formas de existencia posibles, blancos y negros

todos los extremos en los que se desdibujan los colores sobre los cuales quieren caminar, transitar y reconocerse.

“Que tenemos que ser bien cuidadas, que nos respetemos, que debemos estar constante en casa”, “escuchar música romántica, tener hijos, ser delgada, voluptuosa, femenina, que se vista de rosa, que le guste el maquillaje, que tenga el cabello largo, que vivan en la cocina”
(Mujer joven- grupo juvenil danzar)

En relación a las mujeres, hay presunciones culturales con gran arraigo histórico sobre su "debilidad física", su "vulnerabilidad" durante el embarazo o su "papel especial e insustituible" para cierto modelo de familia. Según estas concepciones, está plenamente "justificado" el "proteger" a las mujeres, aunque ese trato encubra una real discriminación. (Lamas, 2003. P.2)



Joven que explora, Joven que danza. Momento de Socialización.
(Luisa Fernanda Camargo)

Los imaginarios en el comportamiento, los supuestos de portarse bien, de ser de la casa, la delegación del ámbito de lo privado, lo íntimo como el lugar de la invisibilización y la subestimación de su capacidad humana en relación a lo femenino, lo débil, lo pulcro y lo sutil y con ello todos los despojos en su capacidad de subjetivación y empoderamiento.

Por otra parte, la relevancia de un discurso patriarcal que solo autoriza a los hombres, dado que aun teniendo las mismas edades gozan de lugares de privilegio, estos no hablan de asumir responsabilidades dentro de sus casas ni de tener que comportarse pulcramente, no hablan de una limitación en su locomoción.

“La sociedad me dice que debo ser fuerte frente a todo eso que pueda desestabilizar mis emociones. No llorar, no ser afeminado, tener autoridad frente a mi familia. Tener varias mujeres detrás de mí”, “estereotipos que la sociedad tienen con los hombres: esta podrida sociedad, a pesar de haber “cambiado”, todavía cree que los hombres deben ser: personas altas y musculosas, con barba, insensibles a muchas cosas, que creen que las mujeres solo son juguetes y ya, que no deben llorar ya que esto representa debilidad, que no le pueden tener miedo a algo porque no es varonil.” (Voz hombre - joven Grupo Juvenil Danzar de Antioquia)

Definiciones que se dan a partir de las voces de la cultura, los roles asignados, aparecen las experiencias, personas en relación con las figuras masculinas en sus historias de vida, la estigmatización en términos de los hombres jóvenes en el barrio castilla, se dejan ver las voces del patriarcado en tanto la fuerza, los lugares de lo público, los deportes, el rol de poder, la subvaloración de las mujeres jóvenes y la competencia en tanto los patrones estéticos y de mercado. Pero a su vez se dejan ver mayores conciencias lo que evidencia mayores denuncias, educación y visibilización de las acciones que violentan las realidades de los hogares y escenarios donde aparecen las y los jóvenes de manera cotidiana.

Una premisa de la acción antidiscriminatoria es reconocer que la cultura introduce el sexismo, o sea, la discriminación en función del sexo mediante el género. “Al tomar como punto de referencia la anatomía de mujeres y de hombres, con sus funciones reproductivas evidentemente distintas, cada cultura establece un conjunto de prácticas, ideas, discursos y representaciones sociales que atribuyen características específicas a mujeres y a hombres”. (Lamas, 2003 p. 2)

El proceso de acompañar desde la danza ha derivado en vivencias y experiencias del cuerpo que dejan ver en el proceso, como incluso desde la práctica de relacionamiento, las emociones y sensaciones, les confrontan sus percepciones, a sí mismo el contacto con otros

y otras, desdibuja el poder, les permite ser libres, manifestar sus gustos, lo que sienten y las sensaciones en relación a lo raro que los puede ver el resto del mundo.

“Como soy, extraordinaria, explosiva, directa, femenina, me visto ancho, indiferente con las opiniones ajenas, tengo peso de más, soy pequeña, sensible, inquieta”, “poco expresiva, libre, imaginativa, pensamiento libre, paciente, hermosa, fuerte, solidaria, artista, confiada”, yo me considero una mujer muy útil e inteligente, demasiado capaz de hacer todo aquello que me proponga, soy dedicada a lo que amo y no me veo atada a todo aquello que la sociedad determine para que una mujer sea bella.” (Mujeres jóvenes Grupo Juvenil Danzar de Antioquia).

Se resaltan los procesos de subjetivación, de auto reconocimiento, de la consciencia de sí, que se han venido forjando, inicialmente se identificaron desde unas construcciones culturales del ser mujer y hetero, pero con las diferentes narraciones se han abierto las posibilidades de existencia, configuración otras identidades, en las jóvenes también aparece el estudio como una categoría desde la cual les gusta ser reconocidas en términos de capacidades y conocimientos, avances en la auto percepción en contraste con lo que les dice la sociedad, incluso se atreven a poner categorías nuevas para hablar de sus exploraciones en el ámbito de la orientaciones sexuales, apareciendo una categoría como ser “Hetero curiosa”.

“Como soy en realidad, soy un chico bajito, delgado y con baja autoestima, con depresión, que tiene un pequeño odio por la sociedad, soy contrario a lo que creen muchos de los hombres, soy sensible, que valora toda y cada una de las cosas que tiene, que valora a las mujeres y si tiene pareja da todo de sí para hacerla feliz, apoyo a todos mis amigos, porque sé que se siente estar solo y no quiero que alguien viva eso.” (Hombres jóvenes Grupo Juvenil Danzar de Antioquia.)

Se nombran de manera concreta en sus diversidades, en su emocionalidad, dual alegría y rabia, manifiestan las presiones sociales en relaciona las prácticas de los límites y encierros desde la cual los adultos-as median sus interacciones de control con el mundo, reconocen las potencias de los vínculos que les rodean y su escenario de cuidado y protección. Se identifica que a la mayoría le gusta que le llamen por sus nombres, no le gustan los apodos y solo le admiten que les gusta que les nombren de otras maneras aquellas personas con las que han construido un vínculo desde el afecto.

Nombrarse desde sus elecciones sexuales y sus construcciones sexo- genéricas es una resignificación de la historia de vida, ser unos y otros – sin condicionamiento, un movimiento corporal pero también mental en el que no podrán sobre ponerse los estereotipos.

Es evidente como el aconductamiento del cuerpo se manifiesta en los jóvenes pues son movimientos torpes, lentos, fuera de tiempo con dificultades en la disociación de los cuerpos, se revelan señalamientos para los hombres jóvenes que danzan y más aún si es bailarín de danza folclórica, hay un cuestionamiento por su ser de hombres. En las jóvenes se identifican calidades de movimiento más ganadas, cambios de peso, menos dificultades en los procesos de aprendizaje y no hay un cuestionamiento por su ser de mujer en la danza.

Esta apuesta por el género como una narrativa de denuncia social para nuestro caso, es poder evidenciar que no basta con decir que vivimos en una sociedad de derechos, sino que en efecto hay una desigualdad en el trato, no existen las mismas oportunidades, *“esto significa que el diferente y jerarquizado papel que los hombres y las mujeres tienen dentro de la familia y la sociedad, y las consecuencias de esta asignación de papeles en el ciclo de vida, dificultan enormemente cualquier propuesta de igualdad. Para alcanzar un desarrollo equilibrado y productivo del país urge establecer condiciones de igualdad de trato entre hombres y mujeres, desarrollar políticas de igualdad de oportunidades y, sobre todo, impulsar una educación igualitaria”*. (Lamas, 2003, p.1)

Carmen Ramírez Belmonte como licenciada nos plantea que la evolución del concepto de género, desde una aproximación teórica hasta la materialización de políticas gubernamentales basadas en el concepto de género se ha llevado a cabo en un corto periodo de tiempo, en cinco décadas, el concepto de género ya deja de ser una categoría teórica a ser una realidad en todos los ámbitos sociales. Es decir, cada vez urge más enfocar las miradas y las perspectivas de los procesos pedagógicos, con mayor razón los danzarios, donde el cuerpo es el punto de partida para que surjan las emancipaciones emocionales, espirituales, políticas, de quienes participan del proceso.

Así mismo de manera sutil se dejan ver esas fugaz de autoreconocimiento, de la emocionalidad, la ternura y otras capacidades humanas en los jóvenes hombres, lejos de los patrones opresores. La capacidad de nombrarse desde la bisexualidad en las mujeres jóvenes en tanto una posibilidad de reconocer que suelen llamarles la atención otras mujeres en este camino de su introspección y exploración.

6.3 Reivindicar las estéticas asociadas a la perspectiva de género de jóvenes de la Corporación Danzar de Antioquia.

Partiremos de concretar qué se entiende por estética en este ámbito del ejercicio investigativo, es un enfoque que detiene la mirada en las cualidades sensibles de la experiencia, los sentimientos, las emociones y percepciones que tienen los y las jóvenes ante los sucesos de la vida acontecidos en el espacio, desde la mediación de la danza folclórica, como un acercamiento a otras maneras de habitar en el mundo de la vida en el arte.

Hacer un abordaje de la categoría de la estética pasa por reconocer un tipo de subjetividad, actos de expresión que dan cuenta de las narraciones de sí, en las diferentes versiones que hacen las y los jóvenes de la Corporación Danzar, estudiar la manera en que ellos y ellas como seres humanos interpretan los estímulos sensoriales, el interés está en cuáles son sus percepciones con respecto a la comprensión de la realidad, consolidándose como una observación desde un ángulo artístico regido por los principios culturales de la belleza.

Pero reconociendo la intención del trabajo investigativo vamos más allá, al dotar de cualidad a esta categoría de estética, en tanto lo que nos interesa es el campo de las estéticas de género que se identifican en las y los jóvenes del proceso de danza folclórica, “la estética a la luz de la teoría feminista ha sabido valorar el significado y han reconocido la necesidad de un *“discurso sobre el cuerpo” ... El cuerpo debe entenderse en este contexto como metáfora de todo lo que tiene que ver con materia, placer, dolor, sentimientos, intuiciones, fantasía, recuerdos, memoria ... en una palabra: de todo lo sensible. Asimismo, esa metáfora expresa y atiende a las necesidades, deseos e intereses individuales.*” (Peña 2009. p2)

“Las orugas cuando se convierten en capullos comienzan a crecer de un modo increíble, empiezan a formarse y a volverse fuertes, cuando antes eran una simple oruga que esperaba convertirse en algo más hermoso para hacer contraste con las flores, hojas y animales. Cuando estas llegan a su periodo límite es hora de convertirse en adulto y florecer, ser bello otra vez, convertirse en ello que siempre quiso con deseo y desespero. La danza es como las mariposas, cuando empiezas tus primeros pasos, vas creciendo poco a poco hasta que llegamos a florecer y nos convertimos en mariposas para volar, para bailar, para relucir nuestras alas como los hermosos vestuarios de la danza folclórica, para salir a presentaciones en donde podemos dar en práctica todo lo que con esfuerzo se aprendió. Así como las mariposas volamos mientras bailamos, así como las mariposas salimos a relucir todo lo que hemos creado, así como las mariposas somos seres danzantes llenos de vida al volar.” Voz de mujer - Joven Grupo Juvenil Danzar de Antioquia.

Es decir, la estética y a su vez la teoría feminista busca profundizar aquellos pensamientos que son más fieles a la complejidad de lo que son los seres humanos, siendo capaz de reflejar la multiplicidad, así como la variedad de las posibles vivencias humanas. Lo que implica que esta construcción del pensamiento se vea correspondido al atender al carácter ejemplar de cada individualidad, que le sirve de punto para la comprensión de generaciones posteriores. Tal como lo manifiesta una de las jóvenes del proceso *“me multiplico en una posibilidad. Inmóvil me encuentro con pensamientos impuestos, limitantes entre cuatro paredes. Soy un hábitat que desconozco por completo persistiendo e intentando”*.

Dar lugar al conocimiento sensible, adquirido a través de los sentidos implica acudir a lenguajes estéticos que no podrían ser neutrales puesto que están transversalizados por las construcciones que como mujeres y hombres han hecho las y los jóvenes, en el marco de un orden social y político que les han establecido, el cual para mantener un orden de lo simbólico. No se puede dejar por fuera que, al responder a la estructura del orden social, cultural se ve mediada por el entramado de las relaciones de dominación, las cuales se justifican se identifican y caracterizan en los comportamientos de diferenciación. “Desde allí se encuentra que se normaliza que las mujeres sean débiles los hombres fuertes, y vemos en ello como la cultura y la biografía de los sujetos han cimentado su estética situaciones que fijan en la masculinidad y la feminidad un cuerpo para la sociedad y que pone en evidencia lo artificial de esa experiencia”. (Quevedo y Lopera 1994, p.15)

Se reconoce en el ámbito contextual que hoy en día haya unas condiciones dadas, quizás más favorables para que las y los jóvenes hablen de lo que les mueve, de lo que les gusta, que tengan la capacidad de exponerse, hablar y transitar en las identidades con mayor fluidez para moverse en la vida, siendo evidente que hay unas rupturas de pensamiento que han dado cabida a los no binarismos, a habitar de todas las formas posibles, con las elecciones que en términos de lo estético, lo simbólico lo genérico implican.

Hacer de la danza un lugar de la apropiación, de comprensión, de lenguaje y de enunciación, desde el cual se pueda generar discurso en lo estético, que hable por sí mismo, no requieren mayores explicaciones en los ires y venires de los contextos cotidianos que habitan, los cuales pueden ser contrastantes, diversos, en relación a la vida social, familiar, escolar, en los cuales posamos, representamos y narramos según los intereses.

La danza es aquella zona franca para las y los jóvenes en tanto es una de sus zonas seguras, allí no solo se han movilizad los cuerpos, sino que también ha sido un espacio para que circule el pensamiento y la palabra.

Es la creación una puesta de la visión más crítica frente a lo que la cultura espera e impone, sus visiones propias de lo que son, en lo que se reconocen y en lo que no de esas voces externas. Es dar cabida a las emociones, a sus decisiones, crear un personaje desde el cual narrarse, sentirse en propiedad, libertad para ser y hacer una partitura corporal que es la activación de la denuncia, una introspección que se alimenta de resistencia.

Acudir a sus estéticas pensadas, desfasadas, maquillajes brillantes, colores, instalaciones de sus sellos, presentarse de una nueva forma con el mismo cuerpo, atravesado de conocimiento, poder y fluidez, dejarse llevar por la energía colectiva sentirse acompañado acompañada, sentir que ese lugar en ese espacio de un museo vivo donde su cuerpo, es obra y movimiento digno de admiración. Apostarle al poder de creer en sí misma y en sí mismo, en cómo lo que tiene por decir en mil formas performativas encuentra oídos y ojos que responden a esas nuevas palabras, definiciones, contenidos que esta vez van en sentido contrario es decir de los y las jóvenes hacia los y las adultas.

Lunas y soles en oscuridades y resplandores dejan ver las sensibilidades de las incomprendiones, las cargas y frustraciones por sentir que no encajan a lo que la sociedad les está exigiendo sin darles mayores herramientas para la subjetivación en el pensamiento. Estéticas que, sin pensarlo también en relación a escenarios de empobrecimiento, lo que en muchos momentos ha significado la limitación en recursos, que dan cuenta también de un escenario barrial, flores artificiales, colores lúgubres, despojos, cero abundancias materiales porque el centro era lo vivo la memoria, el cuerpo, la acción, el pensamiento.

Estéticas transgresoras que incitan al ojo- ver - discernir qué mensaje hay implícito en aquello que no parece natural, en cómo se incomoda quien no le encaja los cuerpos de otras maneras o bajo otras ropas. Cómo nombrar aquello que va en contra de todo principio biológico y que culturalmente exige que se dé un lugar para la existencia.

6.4 Promover prácticas alternativas de formación en danza folclórica con jóvenes desde una perspectiva de género.

“La Danza folclórica, es el método de expresión por el cual los campesinos o comunidades demuestran distintos sentimientos como amor, alegría, intento de conquista, etc. La danza folclórica es la unión del alma y el cuerpo, todo aquello que no podemos expresar con palabras se plasma en cada coreografía que hacemos. La danza llena el alma y alegra la vida. Cuando danzamos sentimos esa conexión especial por bailar, nos enseña a expresarnos a través de nuestro baile. Volamos mientras bailamos, apreciamos la vida mientras danzamos, es nuestro lugar seguro hasta que termina la canción hasta esperar la próxima presentación.” (Voz de Kenia Carmona. Grupo Juvenil Corporación Danzar de Antioquia).

El proceso vivido con las y los jóvenes del Grupo Juvenil de la Corporación Danzar de Antioquia, con la intención de develar cuáles son sus narrativas de género en el proceso que comparten alrededor de la danza folclórica, eminentemente requirió acudir a estrategias no convencionales de formación en este tipo de danza y es desde aquí donde la presente propuesta cabe en el ámbito de una práctica alternativa en la enseñanza – aprendizaje de la danza folclórica en el marco de un escenario de la educación no formal y que responde además a la dinámica de la vida comunitaria.

Se debe tener presente que inicialmente en este trabajo investigativo se consideró las narrativas como una apuesta desde las cuales podíamos conocer una versión de las historias propias, para entender cuál es el lugar que las y los jóvenes en un proceso de danza folclórica, que lo asumen en el mundo desde el género, desde sus estéticas y desde sus cosmovisiones, esto de entrada se permite hacer una concienciación distinta alrededor de la formación en danza folclórica, donde los métodos y formas tradicionales han imperado desde épocas anteriores. Tener como insumo sus experiencias y darles la voz como sujetos de danza, los sitúa en una perspectiva de derechos cuando los ubica como interlocutores válidos, justo en una época de tránsito de la vida misma donde muchas veces no se han sentido escuchados promoviendo a su vez una investigación creación que recoja esas experiencias.

Esta otra manera de consolidar procesos con otras vías de llegada al conocimiento y práctica de la danza folclórica, partió incluso de sus propias concepciones de la misma, los ejercicios de autoindagación se hicieron teniendo presente que es un proceso heterogéneo en cuanto al tiempo de encuentro con la danza folclórica en sus vidas, efectivamente el grupo tiene entre sus integrantes jóvenes que apenas cuentan con meses en la práctica de la danza como también hay quienes tienen ya más de 10 años como recorrido experiencial.

Desde la propuesta formativa de la entidad que hacen parte, también se hace necesario comprender que en la práctica reciben elementos dancísticos de la región sociocultural que habitan, pero también hay un abordaje de expresiones folclóricas de las demás regiones que componen el país. Esto quiere decir que hay una visión integral en la enseñanza-aprendizaje del folclor del territorio nacional, acompañada de una preocupación constante por compartirles elementos históricos, simbólicos y el sentido de cada ejercicio dancístico que se plantea, sin contar que tiene una intencionalidad dentro del proceso que acude al marco misional. Esta manera de hacer, les permite a las y los jóvenes tener variados elementos como bagaje a la hora de entender el carácter de la danza folclórica como tal.

Todas estas valoraciones de la danza folclórica en particular no fueron posibles sino se acudiera a los ejercicios de autoindagación propuestos en la metodología, y dejan además entredicho que hay un proceso que les implica configurarse desde la danza y que se reconocen parte importante y vital del mismo, con una consciencia de lo que pasa con sus

cuerpos y sensaciones desde la práctica de formación hasta la proyección en contraposición con lo que se ve desde afuera, en medida que se reconoce un desarrollo de sus habilidades en y para su capacidad escénica.

La propuesta pedagógica con base en las narrativas en tanto mediación de propuestas para el acompañamiento en la danza folclórica con las y los jóvenes permitió revelaciones en cuanto se dio un abordaje de la emocionalidad de los y las jóvenes cuando por medio de la danza se hace consciencia de sus lugares en el mundo, de lo que son y de las posibilidades para empoderarse y crecer en toma de decisiones y hasta la autocrítica. Todo esto sin duda se enmarca desde la misma práctica en la incidencia psicosocial que puede tener la danza al ampliar el campo de comprensión del mundo desde un abordaje transversalizado con otros valores dados por la autoexpresión.

“¡Nos multiplicamos en mil posibilidades...!” voz de un joven Grupo Juvenil Danzar de Antioquia.

La intención inicial de acudir a la valoración de la autoexploración y construcción de narrativas es solo una posibilidad, un camino propuesto por muchos que promueven prácticas alternativas de formación. Para el caso específico del camino metodológico seguido para el trabajo con jóvenes se potencia el valor de lo vivencial y participativo, el trabajo personal orientado en diferentes formatos de representación, hasta la misma reproducción simbólica de su práctica corporal danzada, pasar de lo individual a lo colectivo y a la inversa, lo que conllevó a una interiorización que se concretó en la representación y la expresión que generó a su vez un pensamiento e intervención de pasó en la manera de configurar nuevos acercamientos hacia las estéticas del arte de la danza como tal, más allá de lo corporal.

Promover prácticas alternativas con jóvenes desde una perspectiva de género, para nuestro proceso investigativo fue una ruta para abordar las *Narrativas corporales, plásticas, literarias...* dentro del contexto de la formación en danza folclórica con jóvenes de la comuna 5 de Medellín, haciendo necesario visualizar sus relaciones y sus construcciones simbólicas dadas no solo en el ámbito educativo, sino también en el territorial, es decir, reconocer sus condiciones socioeconómicas, culturales y políticas como

un punto de partida de este trabajo de investigación creación, y que además son fundamentales porque actúan como atavismos condicionantes de los discursos, incidiendo directamente en el lenguaje verbal, el lenguaje corporal, las estéticas y las emociones.

Los saberes y el conocimiento, las acciones y las experiencias de las y los jóvenes se hicieron evidentes mediante el sugerido de ejercicios exploratorios “corpográficos”, lo que Jordi Planella, Profesor de Estudios de Psicología y Ciencias de la Educación de la UOC-Universitat Oberta de Catalunya, define como “dar la palabra al cuerpo”.

En un sentido de lo colectivo se ha identificado que la danza y coreografía que el grupo de jóvenes DANZAR disfruta más es el Pasillo, así lo dieron a conocer. La ejecución que el grupo hizo del Pasillo, danza representativa de la región Andina colombiana, permitió ver un nivel de apropiación que las y los jóvenes bailarines tienen de la misma, esto porque el proceso de formación y el tiempo de ensayo les ha permitido comprender un código, una convención, un lenguaje. Cuando a estos mismos jóvenes se les invitó a ejecutar nuevamente la danza, esta vez asumiendo el cambio de roles y de posiciones, todo fue caos... El “desacomodo” fue evidente y expresado por quienes se permitieron la experiencia, esto habló más de sí y de sus cuerpos que, de la danza y la coreografía misma, aun cuando estas permanecieron intactas con su código, con su convención y su lenguaje.

“Sentí miedo a quedarme atrás”, “No sirvo de macho”, “Perdí funcionalidad en mis pies”, “Sentí confusión, debí adaptarme y confiar en mi pareja”, “Sentí que era un baile nuevo”. (Jóvenes, Grupo Juvenil Corporación Danzar de Antioquia)

La vivencia de esta experiencia condujo a otra, la de la exploración de nuevos patrones de movimientos corporales. Promover la construcción de una partitura espacial con la posibilidad de llevar a cabo una técnica propia y de acuerdo con las posibilidades corporales propias, las de cada participante, un ejercicio de auto expresión para la danza, experimentar qué se puede contar con el cuerpo, cómo se quiere contar y por qué. Las percepciones, la mirada personal que las y los jóvenes bailarines tienen sobre sí, se presentaron a manera de metáfora: un árbol y otras presencias a su alrededor, por ejemplo. Esto resultó de gran conveniencia de cara a los resultados del proceso creador y que está representado en movimiento, en lenguaje escrito, en la imagen y en la voz. Al respecto,

Serrano, Salmerón, Rocha y Villegas (2011) afirman que "La mirada es la metáfora que simboliza la experiencia de vida, es productora de signos, de significados y significantes. La metáfora es el vehículo que nos permite hacer comprensible aquello que aparece confuso y además nos permite ser comprensibles y apetecibles a los demás" (p. 70).

La exploración y construcción de narrativas se propuso como un ejercicio Autoetnográfico que permitió relatar una parte de la vida de las y los jóvenes, su rol en las artes y la danza. Ante la invitación de volver la vista atrás para recordar sucesos y lugares, la respuesta fue cuerpo y movimiento para la descripción de paisajes o entornos, lugares físicos y simbólicos en los que las y los jóvenes viven, han vivido, y que han incidido profundamente en las formas de ver e interpretar el mundo.

Este ejercicio arqueológico para la danza y de la historia personal sirvió para identificar el momento o el suceso que determinó en cada joven bailarín, el gusto y el interés por la práctica de la danza folclórica en la vida y en los escenarios.

Con esta propuesta de centrar la mirada en las diferentes narrativas de las y los jóvenes, se puso de manifiesto el traslado de la Danza al plano del pensamiento y de la palabra y viceversa. Se socializaron experiencias, se hizo observación, las y los jóvenes participaron activa y permanentemente del proceso para acudir a sus narrativas y expresar variables como la quietud, el silencio, el humor, la paciencia, el inconformismo, la reflexión y la crítica. Así, ¿Por qué y para qué hacer danza folclórica colombiana en la condición de ser joven habitante de la comuna 5 de la ciudad de Medellín?, aunque no hay respuestas explícitas a esta y otras preguntas no formuladas en este trabajo, es posible que, en lo sucesivo, se llegue a comprender el sentido de la propuesta e invitación de hablar y construir relatos de sí y sobre la danza como un ejercicio movilizador de las emociones suscitadas por asuntos que están a su alrededor y sin los cuales no serían posibles: los roles, las labores y los oficios, el paisaje, la imaginación, los sueños y proyectos de vida, la historia... No obstante, la escena es la representación de estos y más aspectos.

Hacer retrospectiva también hizo visibilizar y reconocer la historicidad que ubica al joven en el tiempo actual y en los lugares comunes (territorio), con su acumulado (territorialidad), cruzando el movimiento como la posibilidad de las y los jóvenes de

reconocerse como agentes creativos, hacedores y promotores de la danza, y narrarse con perspectiva histórica, lo que les permitió identificar un estado actual de la danza en sus vidas.

Yo bailo hace 12 años, pero en sí aprendí a bailar desde mis 4 años y esa es mi pasión de toda la vida y siempre lo será”, “bailo hace 12 años, a los 5 años inicié bailando música folclórica y desde ahí inició mi amor por la danza. Mis bailes favoritos son: Son Sureño, Champeta, Puya, Cumbia, salsa, Merengue, Bachata, San Juanito y el Porro”, “bailo hace 8 años. (Voces de los y las jóvenes Grupo Juvenil Danzar de Antioquia).

Es importante volver a pasar por el corazón las experiencias compartidas con tantas y tantos mediadores de la danza: garantes, maestros, bailarines, estudiantes y espectadores, entramado en el que se sustenta su ejercicio no solo en las comunidades donde se originan sino también en los escenarios, y por supuesto, en las aulas.

Cabe decir que las familias son parte fundamental en la toma de decisiones que respecto al ejercicio de la danza llevan a cabo las y los jóvenes, ya sea por la existencia o la ausencia del apoyo necesario para la práctica de un lenguaje artístico muchas veces infravalorado en una ciudad propuesta para la industria y el consumo.

Voces de los padres y / o madres de familia adultos cercanos ¿qué le quisieran decir a las y los jóvenes?

“La posibilidad de expresarte, que todas y todos respeten esa expresión, es el más grande logro en la etapa de la juventud. Soñar es posible, ser libres es posible. Gracias a ustedes recordamos que ser joven nunca fue fácil, pero fue necesario para crecer y avanzar en el camino de la vida. El miedo nunca se verá reflejado en su vida, porque hoy nos han demostrado que ha sido más influyente la danza, su libertad y la misma juventud que cualquier aspecto negativo que ronde sus pensamientos. Sean felices y nunca dejen de soñar”. (Adulta acompañante en la socialización.)

“Querido Pablo mi gran hombre, podría decir que naciste en el cuerpo equivocado y que eso nos hace pensar que necesitas más apoyo que nunca y que te aceptamos tal y como eres, con ese gran corazón, con ese gran carisma, con esa gran mujer interior, te mereces lo mejor en este mundo. Te Amamos.” Att: Geral y Mamá.

“Melanny: Gracias por ser tan especial en mi vida e importante, llenas mi vida de luz y de amor, gracias por tantas enseñanzas y cosas que he aprendido de ti. Aunque sea un poco seca sabes que te apoyo en todo lo que emprendas, estoy para ti mi vida hermosa, mi gran razón de existir.” (Madre de la joven.)

Dado el interés, husmear en el saber tradicional, el rigor académico, en la historia personal y común, se hace fundamental... La premisa es “hablar la danza”, que emerjan las narrativas que permitan construir y circular nuevos significados para el hacer artístico y educativo en el barrio Castilla, en la ciudad de Medellín y en el país.

Para comprender cómo ha surgido, cómo se ha aplicado, socializado y multiplicado el conocimiento o el saber para la Danza folclórica, la necesidad de los espacios y las estrategias no solo para la disposición corporal sino también para la reflexión y la palabra. La experiencia, recorrido y trayectoria vividas en Danzar, se han constituido en un bien inmaterial de carácter invaluable que ha aportado en la construcción colectiva de subjetividades, de significados e identidades que se representan mediante las puestas en escena o acciones performativas con los participantes de sus procesos.

Esta condición ha permitido el conocimiento y la conciencia de sí de las y los jóvenes en el ejercicio de la danza, y se constituye en un hecho concreto que les hace reconocerse miembros de una comunidad que aportan a los procesos de transformación, a la reafirmación de los vínculos y al tejido social, y por su puesto al ideario de una vida digna y en paz. La inclusión y el reconocimiento se traducen en equidad, y este aspecto es fundamental porque surte de sentido y de pertenecía a la danza, la trasciende, la hace un acto por la vida, y esta es, esencialmente colectiva.

7. Descripción técnica obra de creación en danza

Emergentes

Grupo Juvenil Corporación Danzar de Antioquia

Generalidades de la obra

Tipo de obra: obra de creación colectiva en danza con jóvenes.

Temática / contenido: Narrativas sobre perspectivas de género y estéticas asociadas en danza folclórica.

Formato: Gran Formato

Argumento:

La obra de creación muestra las narrativas que hablan de sí, es decir pone en escena el discurso de reconocimiento como sujetos de las y los integrantes del grupo juvenil de la corporación Danzar de Antioquia del Barrio Castilla, comuna 5 de Medellín. La muestra escénica enlaza sus propuestas creativas liberadas y/o metáforas corporales en perspectiva de género con sus estéticas propias, vinculadas a lo que inspira y representa la danza folclórica en el contexto que se habita.

El movimiento autoexpresivo es medio y fin en la obra, para mostrar sus concepciones como jóvenes que danzan con diferentes miradas, intenciones e intensidades de acuerdo a su apropiación física y concepción espacio-temporal. La secuencia escénica colectiva es un grito de reconocimiento que acude a los sentidos de la vida, las motivaciones, los símbolos y significados del ser jóvenes por demás particulares y diversos, que se encuentran en una historia común alrededor de la danza folclórica y lo que ella representa en sus vidas.

Metodología:

La obra se orienta mediante la metodología museo vivo, en la cual se sale del espacio convencional del escenario donde los artistas están alejados del público. Para este caso en la obra de danza hay una cercanía entre ambos roles pues los danzantes instalados en un

espacio determinado tienen cercanía con los espectadores quienes pueden desplazarse y ver en primer plano la propuesta performática de cada integrante de la obra y su apuesta creativa.

El museo vivo pretende proporcionar a quien disfruta de la puesta en escena una experiencia abierta y vivencial, acude a los sentidos para tener de primera mano el mensaje de cada joven, expresado en su narrativa individual y que hace parte de un todo en “Emergentes”.

Equipo artístico: 16 danzantes, 3 formadores -acompañantes.

Generalidades planimétricas e interpretativas:

Al ser el argumento el movimiento autoexpresivo la obra en cuanto desplazamiento no contiene planimetrías fijas que respondan a la descripción de figuras ejecutadas al unísono en el espacio, las ubicaciones se dan en particular en montones y regueros. En esta misma línea no existen predominancias en los planos del movimiento, las propuestas creativas corporales son muy variadas en sus ejecuciones (movimientos altos, medios y en planos bajos).

La intensidad del movimiento es muy variable la obra contiene movimientos lentos, fluidos, pesados y ligeros y en cuanto a la velocidad en la obra predominan las trayectorias lentas y medias.

Escenas: 5 momentos.

Música:

- Pasional. (Pasillo lento) Autor: Enrique Espín Yépez. Intérprete: Mario Andrés Gutiérrez
- Liberando. (Fusión afropacífico) Autor: Hugo Candelario González Sevillano. Intérprete Grupo Bahía Trío + voz.
- Remanso Inicial. Autor: Hugo Candelario González Sevillano. Intérprete: Grupo Bahía Trío

- Recordando: Autor: Hugo Candelario González Sevillano. Intérprete: Grupo Bahía Trío + voz

Rider técnico

Espacio: plano y limpio con un mínimo de 6m x 8m.

Equipos: dos cabinas de sonido, consola, pc o reproductor mp3, cables. 4 luces PAR LED con o sin controlador DMX, video beam, pc y cables. (opcional).

Escenografía: Luces generales más iluminación a colores variados desde los 4 puntos del espacio rectangular.

Duración: 16 min.

Equipo logístico: Luminotécnico, sonidista, coordinador de escenografía, asistentes logísticos.

“Emergentes” es una propuesta que surge en representación de las movilidades del pensamiento, en respuesta a preguntas en relación a los caminos pedagógicos que deben dinamizarse para que sean las voces, vivencias y experiencias de quienes hacen danza folclórica, siendo en este caso, las y los jóvenes, quienes exponen, develan, denuncian y manifiestan lo que sienten y piensan desde sus maneras de ver e interpretar el mundo, desde sus subjetividades.

A su vez, es la exploración puesta en la escena que recoge los hitos de un proceso de acompañamiento, un intento para reconfigurar el significado de la danza folclórica en las dinámicas cotidianas de las y los jóvenes que hacen parte del grupo juvenil de la Corporación DANZAR de Antioquia, así como el de reconocer quiénes son, cómo llegan, de dónde vienen, hacer conscientes sus movimientos, palpitos, ansiedades, miedos, disgustos, incomodidades y fuerzas, y desde allí contar que la acción creativa es de vital importancia para expresar sus vidas.

Emergentes permite llevar la experiencia personal y colectiva de la danza al plano del pensamiento, de la palabra y la plástica, de la metáfora y el audiovisual, a la sala de un museo y al salón de clases. Es la oportunidad de transponer la danza al campo de las narrativas, sin perder de vista que el primer lugar de enunciación es el cuerpo con todas sus

capacidades creativas, y sus maneras de sentir, ¿qué le sucede a un cuerpo en estado creativo?

“El movimiento, siempre está presente en la vida, puede por vía de una construcción sensorio-cognitiva, transformar de forma importante la relación consigo mismo, con los otros y con el mundo”(Oliveira, 2009.P.2) por ello, las construcciones de los conceptos siempre partieron de los saberes previos de las y los participantes, sus percepciones del mundo y sus interacciones con el medio, había que incentivar a que desde la misma introspección por la memoria que les habita en lo corporal pudieran dar respuesta a esas indagaciones en relación a su definición de la danza folclórica.

La creación de la obra, fue en interseccionalidad de conceptos: ser hombre, mujer, vivir en castilla, hacer danza folclórica, estar en una constante defensa de su hacer frente a la subestimación que incluso, al interior del mismo ámbito de la danza, se tiene con respecto a las danzas folclóricas, decir que quienes los tildan de locos y “mañés”, son ignorantes de sus propias raíces, de sus propias ancestralidades, que ni siquiera podrían reconocerse como cohabitantes del territorio noroccidental de la ciudad de Medellín.

La creación, con el lenguaje de la danza como mediador, tal vez sea el resultado que apunte a una inquietud inicial, una pregunta por los sujetos que danzan. es posible que esta propuesta resulte una transgresión para los ortodoxos de una práctica sostenida por la memoria y la multiplicación de cánones inamovibles propios del folclor. Por otro lado, esta experiencia también puede abrir a las y a los jóvenes, la puerta que permita la consideración de la danza como alternativa, como medio y propósito en la construcción de un proyecto de vida viable, en un proyecto de ciudadanía, en sus proyectos como mujeres, como hombres, femeninos, masculinos, en tránsito y “hetero-curiosos - curiosas”.

Este fue un proceso dirigido lleno de exploraciones, pero sin intentos de conceptualizar el ejercicio liberado de las y los jóvenes, es decir, decidimos que los hallazgos fueran por la vía de las experiencias propias y los aprendizajes significativos, para así poder llegar a sus propias interpretaciones.

Crearse, creerse, parirse en un personaje que es narrativa y voz propia, es el argumento más sonoro, visible y potente de este acto creativo. Permitir ahondar en sus sensaciones, sus incomodidades, sus maneras de afrontar las frustraciones y la alegría, han sido las motivaciones que se recogen en esta propuesta, que a viva voz dispuso un espacio para decir, para proponer, para insistir, para anunciar que sí son posibles otros caminos en la danza folclórica, que todo no está dicho, que apenas empezamos a recorrer sendas por las manos de quienes quieren comerse al mundo con sus vitalidades y que aún no descubren, reconocen o comprenden sus potencialidades y sus talentos.

Contar historias acudiendo al lenguaje metafórico, nombrar símbolos quizás irrisorios y poco convencionales para la danza folclórica en lo que evidenció un código grupal representado en la ensoñación del árbol y el limón, por ejemplo, les hizo consciente del devenir en el mundo de la danza, por un lado, los símbolos aparecieron en relación a las primeras danzas y montajes realizados por el grupo. Dicho código también fue representado en un paso o un movimiento concreto, en las vivencias, en verse crecer a través de una acción artística, física y psíquica. Explorar la posibilidad de construir y sugerir nuevos discursos estéticos ha permitido a las y a los jóvenes percibirse diferente, con sus tocados y sus moñas, con sus sombreros, con las velas, los vestuarios, la parafernalia de las diferentes danzas puestas en escena, posar de manera distinta-diversa, maneras de perpetuarse en estéticas que disfrutaban, que les convoca y que les convence.

Emergentes, una propuesta para ir más allá de la zona de confort, para reconocer que la danza, desde la perspectiva como proceso, ha sido zona franca en la vida de las y los jóvenes, el espacio que les resguarda de las asechanzas que están en su psique, en su barrio, en sus familias, en sus círculos cercanos y que además les condiciona, encierra y limita.

Es una obra propuesta en modalidad de museo vivo que, con la configuración de cada símbolo, signo y representación aportados por las y los participantes jóvenes, emergió como un dispositivo pedagógico efectivo que se puede considerar para abordar futuros procesos desde la danza. La creatividad, la expresión y otras potencias obran con poder si es que de sobrevivir, de huir, liberarse, autoestimarse o reconocerse se refiere.

El psicólogo Erich Fromm afirma que “la creatividad requiere el coraje de dejar de lado lo seguro” - (1980), este proceso fue una oportunidad para quienes acompañamos el proceso creativo para reconocer los profundas crisis existenciales, los cuadros depresivos diagnosticados, las historias de soledades y abandonos, los desprendimientos, las heridas emocionales, las pocas redes de apoyo, escenarios de fragmentación familiar y social por las que habitan los y las jóvenes sin contar las demás afectaciones en nombre de los vínculos afectivos y de las condiciones socioeconómicas que inciden en sus existencias. Pero que aun así y reconociéndoles su fuerza, potencia, disciplina, disfrute nos arriesgamos a crear discursos que aporten al escenario de la producción de saber en las artes dancarias, comprendiendo el escenario comunitario como un campo de valor inmaterial en la configuración de la cultura y de las expresiones artísticas que están en la vía de dignificar y cuidar la vida en todas sus manifestaciones.



8. Referencias

- American Psychological Association [APA]. (2020). *Publication Manual of the American Psychological Association* (7ª ed.). American Psychological Association.
- Abarca, A., Alpízar, F., Sibaja, G. y Rojas, C. (2013). *Técnicas cualitativas de investigación*. San José, Costa Rica: UCR.
- Acuña Delgado, Á., & Acuña Gómez, E. (2011). Bases teórico-metodológicas para el estudio semiológico y contextual de la danza folclórica.
- Adams, Tony E. y Holman Jones, Stacy (2008). Autoethnography is queer. En Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln y Linda T. Smith (Eds.), *Handbook of critical and indigenous methodologies* (pp.373-390). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Alcaldía de Medellín Departamento Administrativo de Planeación Plan de Desarrollo Local - Documento Estratégico Contrato N°. 4600056021 de 2014.
- Balduzzi, (2017). La capacidad narrativa como fuente de desarrollo de la persona en perspectiva educativa. *Revista Edetania: estudios y propuestas socio-educativas* N.º. 51, 2017.
- Barragán-León Andrea Natalia. *Cartografía social: lenguaje creativo para la investigación cualitativa*. Docente investigadora Universidad La Gran Colombia, Bogotá, Colombia.
- Barrantes, R. (2014). *Investigación: Un camino al conocimiento, Un enfoque Cualitativo, cuantitativo y mixto*. San José, Costa Rica: EUNED.
- Beiras, A., Espinosa, L. M. C., & García, A. L. C. La construcción de una metodología feminista cualitativa de enfoque narrativo-crítico The construction of a qualitative feminist methodology of narrative-critical approach.
- Bruner, Jerome 1997 *La educación, puerta de la cultura*, Visor, Madrid. 2000. *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*, Alianza, Madrid [1990]. 2003. *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires [2002].
- Canclini, N. G. (1990). *La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu*. *Sociología y cultura*.
- Comuna 5: Castilla Ficha de Caracterización Departamento Administrativo de Planeación Subdirección de Prospectiva, Información y Evaluación Estratégica Alcaldía de Medellín. 2013.
- Cuervo, C., & Sánchez, C. (2005). Factores asociados a la calidad de la educación. *Revista Iberoamericana de Educación*. ISSN, 1681-5653.
- De Barbieri, M. T. (1990). Derechos humanos para la democracia. *Debate feminista*, 1, 46-52.
- Domínguez y Herrera (2015), la Investigación narrativa en psicología: definición y funciones. *Revista* vol. 30. N° 3- septiembre- diciembre (2013).

- Duque, RL (2010). Catalina Kohler Riessman (2008). Métodos narrativos para las ciencias humanas. En Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research (Vol. 11, No. 1).
- Echeverría, E. (2001). Definición de cultura. Ciudad de México, México: Editorial Siglo XXI.
- Elliott, J. (2005). Using narrative in social research. Qualitative and quantitative approaches. London, UK: Sage.
- Ellis, C. (2004). The ethnographic I. A methodological novel about autoethnography. Estados Unidos de América: Altamira.
- Escobar, G. S. (1999). La inserción del maíz en el gusto de la sociedad colonial del Nuevo Reino de Granada. Historia y sociedad, (6).
- Fausto, Anne Cuerpos sexuados: la política de género y la construcción de la sexualidad. España 2006. p 17. página 15 revista universidad de Antioquia.
- Gallo Duarte, Alba Lucila. Gallo Lozano Andrea Milena. Danza Y Literatura Como Experiencia Estética Universidad Distrital Francisco José De Caldas Facultad De Ciencias Y Educación Maestría En Comunicación – Educación Línea De Investigación En Literatura Bogotá, 2016. Capítulo I. Referentes Teóricos Para La Formación De Sujetos Estéticos.
- Gamba, Susana. Estudios de género/ perspectiva de género. Investigaciones y publicaciones Observatorio de equidad de género. 2011. Gobierno de la ciudad de Buenos Aires.
- Gibb, A. (1997). Focus group. Social Research Update, 5 (2), 1-8. Tomado el 10 de septiembre del 2008, de sru.soc.surrey.ac.uk/SRU19.html.
- Ghiso, A. (1999). Acercamientos: el taller en procesos de investigación interactivos. Estudios sobre las culturas contemporáneas, (9), 141-153.
- Gómez de Silva, Guido 1985 Breve diccionario etimológico de la lengua española, Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, M.
- Haraway, DJ (1991). Un Manifiesto Ciborg: Un sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado. En The Transgender Estudios Reader Remix (pg. 429-443). Routledge.
- Innerarity, T. L. (2002). LDL receptor's propeller displaces LDL. Science, 298(5602), 2337-2339.
- Jauss, H. R. (2002). A literatura e o lector textos de estética da recepção.
- Kovalskys, Dariela Sharim (2005), revista- es cielo- artículo. Pontificia Universidad Católica de Chile PSYKHE. Vol. 14, N.º 2, 19 -32 ARTÍCULO- La Identidad de Género en Tiempos de Cambio: Una Aproximación Desde los Relatos de Vida.
- Lamas, M. (1999): “Género, diferencia de sexo y diferencia sexual” en ¿Género?, Debate Feminista, Año 10, Vol. 20, México, edición de octubre.
- Lamas, Marta (2013). La perspectiva de género Universidad Autónoma de México- 4ta edición pg. 1.

- Lindo De Las Salas, M. P. (2020, 13 noviembre). La Danza: Conceptos y Reflexiones Issuu.https://issuu.com/wakayadanza/docs/libro_danzas_conceptos_y_reflexiones_ml
- Maldonado, J. C. (2019, 5 noviembre). La Danza Folclórica en Antioquia: obra de arte para la escena. Issuu. <https://issuu.com/plandanza/docs/danza-folclorica>.
- Ministerio de Educación. <https://www.mineducacion.gov.co/1621/article-87076.html#:~:text=La%20educaci%C3%B3n%20no%20formal%20es,1>. (abril 29 de 2022)
- Olguín, M. A. (2002). Metodología para la enseñanza de la danza folklórica. Lima: IRIARTES & Asociados.
- Montenegro, M., Rodríguez, A., & Pujol, J. (2014). La Psicología Social Comunitaria ante los cambios en la sociedad contemporánea: De la reificación de lo común a la articulación de las diferencias. *Psicoperspectivas*, 13(2), 32-43.
- Murillo-Campos, E., & Ureña-Bonilla, P. (2016). Personas adultas mayores como líderes transformadoras de la subcultura del centro diurno por medio de la actividad física. *Revista Electrónica Educare*, 20(1), 340-354.
- Palmero, F. (1997). Emoción. Breve reseña del papel de la cognición y el estado. *Revista electrónica de motivación y emoción*. Volumen 2 Número 2-3. Afectivo. Universitat Jaume I, Castellón (España)
- Perfil Demográfico por barrio Comuna 5 Castilla 2016 – 2020 Alcaldía de Medellín. Fuente: Contrato interadministrativo N°4600043606 Municipio de Medellín – EMTELCO, proyecciones de población realizadas por el Demógrafo Edgar Sardi. Medellín, 2015.
- Peña Aguado, María Isabel. *Revista Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de La Plata. CONICET.* <http://www.hiparquia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/volx/estetica-y-feminismo-como-paradigmas-alternativos-de-racionalidad> (consultado en agosto 2022).
- Quevedo y Lopera 1994, pg. 1- 26. *Revista des- aprender*. Facultad de ciencias sociales y humanas. Departamento de sociología. Universidad de Antioquia.
- Olaya, A., & Ramírez, J. (2015). Tras las huellas del aprendizaje significativo, lo alternativo y la innovación en el saber y la práctica pedagógica | *Revista Guillermo de Ockham*. usb.edu.co.
<https://revistas.usb.edu.co/index.php/GuillermoOckham/article/view/2069/1805>
- Olguín, M. A. (2002). Metodología para la enseñanza de la danza folklórica. Lima: IRIARTES & Asociados.
- Ramírez Belmonte, Carmen. (2008): revista de la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de Albacete Universidad de Alicante Ensayos., v. 23; p. 307-314.
- Serrano, C.; Salmerón, F.; Rocha, S.; Villegas, L. (2011). La mirada y la seducción, Límite. *Revista de Filosofía y Psicología*. 24 (6), pp. 69-82.
- SPRY, Tami (2001). "Performing autoethnography: An embodied methodological praxis". *Qualitative Inquiry*, 7(6), 706-732.

Striano, M. (2012). Reconstructing narrative: A new paradigm for narrative research and practice. *Narrative Inquiry*, 22(1), 147–154.

De Barbieri, T. (1992): “Sobre la categoría de género. Una introducción teórica-metodológica” en *ISIS Internacional* N° 17, Santiago de Chile.

Vitanzi, M. I. (2015). Danza folklórica y popular en la educación común y obligatoria. Cuadernos de danza. Cuadernos de Educación Artística, (71-88). Buenos Aires: Ministerio de Educación.