

educación
y educadores

Educación y Educadores

ISSN: 0123-1294

educacion.educadores@unisabana.edu.co

Universidad de La Sabana

Colombia

Barbosa-Cardona, Paula Tatiana; Murcia-Peña, Napoleón
Danza: escenario de construcción y proyección humana
Educación y Educadores, vol. 15, núm. 2, mayo-agosto, 2012, pp. 185-200
Universidad de La Sabana
Cundinamarca, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83424870003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Danza: escenario de construcción y proyección humana¹

Paula Tatiana Barbosa-Cardona

Universidad de Caldas.
Manizales, Colombia.
paotbo73o@gmail.com

Napoleón Murcia-Peña

Universidad de Caldas.
Manizales, Colombia.
napo23o8@gmail.com

Resumen

Se presentan los resultados de un estudio realizado con bailarines de la ciudad de Manizales, cuyo objetivo fue buscar el sentido de la corporeidad/motricidad en la danza y su relación con la ciudadanía. El proyecto se basó en el enfoque de complementariedad de Murcia y Jaramillo, apoyado en la fenomenología social-hermenéutica de Schutz y en los imaginarios sociales como teoría de apoyo. El diseño consistió en tres momentos, el primero de acercamiento a la realidad del cual se define un esquema de inteligibilidad social, el segundo, la definición del plan de recolección y profundización de cada una de las categorías del esquema tomando como eje los mismos actores y, finalmente, la construcción de sentido, mediados por la triangulación de la información. Entre los resultados se destaca el hecho que la danza articula la técnica-corporeidad/motricidad en una sinfonía de reconocimiento del otro y de sí mismo.

Palabras clave

Estudio social, danza, comportamiento humano, expresión corporal, enseñanza de la danza. (Fuente: Tesauro de la Unesco).

Recepción: 2011-06-11 | Aceptación: 2012-04-05

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Barbosa-Cardona, P. T. (2012) Danza: escenario de construcción y proyección humana. Educ. Educ. Vol. 15, No. 2, 185-200.

¹ Este artículo presenta los resultados de la tesis titulada “Develando los sentidos de la corporeidad/motricidad en la danza y su relación con la ciudadanía”. Elaborado por Paula Tatiana Barbosa para optar el título de magister en Educación con énfasis en motricidad y aprendizaje. Universidad de Caldas, Manizales, Colombia.

Dance: A Scenario for Human Construction and Projection

Abstract

The results of a study done with dancers from the city of Manizales are presented in this article. The objective of the study was to discover the sense or meaning of corporeality/motor skills in dance and its relationship to the community. The project was based on the complementary approach put forth by Murcia and Jaramillo, backed by Schutz's social-hermeneutic phenomenology and social imaginaries as support theory. The design featured three stages. The first involved an approach to reality, which is defined as a scheme of social intelligibility; the second defined the plan for gathering information and delving into each of the categories of the scheme, using the actors themselves as the crux; while the third focused on constructing the sense or meaning through triangulation of the information. The results highlight the fact that dance articulates the corporeality/motor skill technique in a symphony of recognition of others and oneself.

Keywords

Social study, dance, human behavior, corporal expression, teaching dance (Source: Unesco Thesaurus).

Dança: cenário de construção e projeção humana

Resumo

Neste texto, apresentam-se os resultados de um estudo realizado com bailarinos da cidade de Manizales, Colômbia, cujo objetivo foi buscar o sentido da corporeidade/motricidade na dança e sua relação com a cidadania. O projeto se baseou no enfoque de complementariedade de Murcia e Jaramillo, apoiado na fenomenologia social-hermenêutica de Schutz e nos imaginários sociais como teoria de apoio. O desenho consistiu em três momentos: o primeiro de aproximação à realidade da qual se define um esquema de inteligibilidade social; o segundo, a definição de um plano de coleta e aprofundamento de cada uma das categorias do esquema tomando como eixo os mesmos atores; finalmente, a construção de sentido, mediada pela triangulação da informação. Entre os resultados, destaca-se o fato de que a dança articula a técnica-corporeidade/motricidade em uma sinfonia de reconhecimento do outro e de si mesmo.

Palavras-chave

Estudo social, dança, comportamento humano, expressão corporal, ensino da dança. (Fonte: Tesouro da Unesco).

Introducción

El objetivo de esta investigación fue indagar las relaciones que, dentro del marco de la danza, se generan entre la corporeidad/motricidad y la formación ciudadana.

Desde aquellas opciones deductivas, en las cuales se definen las categorías a partir de las grandes revisiones bibliográficas, hasta los estudios emergentes, donde estas surgen del contacto meramente inductivo con las realidades sustantivas “de la danza”, daban respuesta al propósito de esta investigación, sin embargo, sería la alternativa reguladora de la complementariedad desarrollada por Murcia y Jaramillo (2008), la que finalmente daría las luces sobre la posibilidad de abordar esta realidad asumiendo una imbricada relación entre lo inductivo de esas realidades sustantivas y lo deductivo de las realidades teórico-formales.

Un análisis de esta perspectiva se presenta en el texto, abordando el problema del diseño de investigación, siempre que en este enfoque el diseño es la primera construcción problémica correspondiente a la naturaleza misma del objeto “danza”. Posteriormente se presenta una síntesis de los resultados del estudio, dejando entrever las particularidades del relato sustantivo como apoyo de los sentidos otorgados por los actores sociales, la interpretación del *ethos* del investigador y en algunos casos, la triangulación con teorías formales.

Contextualizando el problema. Naturaleza del objeto

El sentido que los bailarines dan a la danza implica un objeto complejo que involucra la danza como categoría social y el sentido como una categoría psicósomática y a la vez social. La danza como un campo de hacer y crear artístico y el sentido como una categoría psicosocial que no es solamente fenoménica.

En primer lugar, la danza considerada como “la noción que se forma de simbologías y sentimientos expresados en cada gesto, en cada paso, en cada movimiento” (Murcia y Jaramillo, 2008), se ubica más

allá de un concepto mecánico-instrumental y sitúa al danzante en un espacio de construcción individual y social.

Cuando se habla de danza no se refiere de la misma manera al baile, aunque estén directamente relacionados y exista un complemento entre sí. Mientras la primera alberga “el conjunto de emociones, sentimientos, ideas y pasiones expresadas; el baile es el medio a través del cual se ponen en escena esos aspectos” (Murcia y Jaramillo 2008). La danza no se agota en el hacer, pues es preciso sentir, ser, saber y comunicar. Mientras que ésta pertenece a la expresión de la corporeidad; el baile, por el contrario, es un medio para experimentar esa corporeidad.

Así, esta modalidad artística se muestra como un espacio en donde es posible identificarse, conocerse, expresarse, es manifestación de corporeidad: condición de presencia, participación y significación del hombre en el mundo (Manuel Sergio, 1996), (Trigo y cols., 1999). Desde esta perspectiva la danza no se presenta en sentido de reproducción sino transformador de las esferas sociales y humanas que validan la formación de la libertad y la autonomía, fomentando a la vez la capacidad de co-existir con los otros y lo otro.

La danza con su papel humanizador y transformador de la realidad humana, permite la expansión de las libertades humanas (Murcia, 2008), siendo esta una posibilidad de significación y re-significación del ‘querer ser’ del hombre en sociedad. Así mismo, el escenario dancístico no se centra solo en el cuerpo artístico o en un cuerpo-objeto sino que este tiene que ver con un cuerpo que se construye, desde una participación activa para el desarrollo individual y social².

² Amartya Sen (citado por Murcia, 2008) concibe el desarrollo como un proceso de expansión de libertades reales de que disfrutaban los individuos, propone un desarrollo no solo desde suplir las necesidades de los individuos, sino que se hace necesario crear oportunidades a la gente, así como también construir la capacidad en los individuos para utilizar eficazmente dichas oportunidades (a nivel económico, social, político, cultural).

¿Danza o baile? Dos conceptos que se entrecruzan y configuran la esencialidad del bailarín. Uno que dice de la expresión y posibilidad de encuentro con la creación, con la autonomía y empoderamiento propios de la expansión de libertades expuesto por Sen y el otro que dice de la *tecné*, que se reconoce en las expresiones ya dadas de la danza. Dos conceptos que constituyen la misma cara de la moneda y que deben ser analizados como un todo.

En general, pocas investigaciones buscan comprender la relación danza-formación ciudadana y por el contrario, se enfocan en el aspecto meramente técnico, dejando con poca visibilidad los estudios humanizantes en este campo, o sea aquellos que la asumen como escenario de socialización, creadora, formadora, generadora de una trascendencia hacia el desarrollo del ser individual y social.

Un estudio de referencia para este trabajo fue el desarrollado por Murcia y Jaramillo en 1997, sobre la formación de la moral del joven, en el cual se explora la posibilidad de la danza en grupos marginados, para afianzar hábitos sociales y transhumanos.

Por otro lado, preguntarse por el sentido, es indagar sobre los modos de concebir el mundo, es decir, la forma como las personas desde su percepción llenan de sentido todo lo que las rodea. Es claro que para el observador las diferentes conductas sean las mismas, pero cuando se indaga desde el sujeto la vivencia puede tener o no un sentido. Al respecto Schütz (2008) manifiesta que “las conductas, que para el observador parecen objetivamente las mismas, pueden tener para el sujeto muy distintos sentidos, o no tenerlos en absoluto”. Así mismo, para Martínez (2006), la pregunta por el sentido es una pregunta de orientación, que conlleva un acto de significar. Dicho acto utiliza diversos elementos que interactúan entre sí, impregnados de una intención.

Pero el sentido es también imaginación y posibilidad, no sólo significar lo ya dado, sino que a su vez es proyección; esta es la perspectiva que desarrollan los teóricos de los imaginarios sociales. El

sentido trasciende el mero experiencial de la lógica fenomenológica y se traslada hacia un sentido también imaginado, no vivenciado, apenas soñado como posibilidad de llegar a ser; sentido de la invención psicosomática (Tylor, 2006; Castoriadis, 1997; Murcia, 2011, 2012). En el presente estudio, esta fue la perspectiva seguida a la hora de buscar el sentido.

Percibiendo entonces una necesidad tanto teórica como reflexiva en el campo de la danza, la pregunta que surgió como base para el proceso investigativo fue: ¿Cuáles son los sentidos de corporeidad/motricidad en la danza y su relación con la ciudadanía en un grupo de bailarines de la ciudad de Manizales, Colombia?

Objetivos

- Identificar manifestaciones de corporeidad/motricidad en un grupo de bailarines de la ciudad de Manizales, Colombia.
- Comprender el *ethos* de fondo de las manifestaciones de corporeidad/motricidad y su relación con la ciudadanía.
- Construir esquemas de inteligibilidad social desde los cuales funcionan los bailarines del grupo de danza tomado como unidad de trabajo.

Metodología

Enfoque y diseño

Como se mencionó, la naturaleza de la danza y de su unidad de análisis “sentido”, corresponde a un entramado complejo en el que se relaciona la historia y la tradición, pero también la novedad y creación. Su naturaleza no sólo está determinada por las estructuras sociales consolidadas, sino también por las múltiples relaciones entre estas y lo biológico, lo psicosomático como capacidad creadora primera las gamas diversas de lo intencionado y afectivo (sentimientos, sueños, intereses, imaginación y fantasía). Esta compleja configuración del objeto de estudio (danza) llevó a la necesidad de apoyar su análisis

en el enfoque de complementariedad, una apuesta también compleja que introduce un diseño de investigación en el cual, la elaboración de un diseño adecuada para investigar estas realidades, es la primer construcción de sentido (Murcia Y Jaramillo, Ob.cit., 2008).

La danza, como fenómeno social responde a las dinámicas mismas de la sociedad y por tanto a su indeterminación y permanente mutación. Castoradis, citado por Franco, asume las complejas relaciones de lo social representándolo en la figura de un magma como creación: “esta se encuentra en oposición y complemento a la lógica determinista, pues plantea la creación como surgimiento de nuevas determinaciones” (Franco, 2003). Su estratificación implica movimientos, conmociones, surgimientos, erupciones de las que surgen lava que al solidificarse producen diversas formas, de tal manera que su naturaleza está en permanente ebullición originando siempre formas diversas y novedosas.

El escenario dancístico se asume como un magma en el que se funden sentimientos, actitudes, habilidades y capacidades en una sinfonía que reconoce las justas dimensiones de lo motriz, lo corpóreo, lo psicológico y lo social. Dada esta configuración magmática se buscó el apoyo en el enfoque de complementariedad.

El énfasis de esta investigación estuvo centrado en la naturaleza compleja de la Danza, al servicio del cual deben estar los métodos; Murcia y Jaramillo (2008) así lo comentan:

La complementariedad etnográfica es una actitud investigativa, un enfoque fundamentado en una concepción de ser humano influido e influyente, construido y constructor, definición y posibilidad; un ser impregnado de simbolismos que requieren ser comprendidos desde el ethos de fondo que define sus acciones e interacciones.

La complementariedad se asumió como la posibilidad de articulación de opciones, que brindaron a los investigadores los diferentes modelos y tendencias investigativas, pero también este enfoque se

tomó como el camino que llevó a comprender en profundidad la realidad del campo dancístico, teniendo como punto de partida la vivencia en el contexto.

El proceso metodológico requirió de la lógica inductiva, para buscar las categorías sustantivas o focos de comprensión, y de la lógica deductiva, para realizar los análisis teórico-formales de las categorías definidas. El diseño, construido desde la naturaleza misma de las categorías emergentes, se apoyó en tres métodos: el hermenéutico, como enfoque comprensivo utilizando la lógica holística del discurso (Van Dijk, 1980), el fenomenológico, como horizonte de sentido experiencial en la constitución de la conciencia motriz y la teoría de los imaginarios sociales, como posibilidad de reconocimiento de las dinámicas que funden la vida de los seres humanos.

De la misma manera, se trató no de saber más sobre la danza, sino de saber con mayor profundidad sobre los aspectos que rodean el ser humano que danza, considerándola no como un hecho meramente objetivo y objetivable, sino como un evento, que puede ser comprendido e interpretado. Esta opción abrió las fronteras hacia formas de comunicación en las que se conjugan la motricidad/corporeidad-ciudadanía en los procesos mismos de la práctica cotidiana de la danza en el contexto de la vida del danzarín.

En consideración a lo ya expuesto y siguiendo la lógica de la complementariedad, el diseño de la investigación estuvo definido por tres momentos: *aproximación a la realidad, configuración de la realidad y construcción de sentido.*

Aproximación a la realidad

Antes de asumir la observación, se realizó una guía de pre-configuración, en el que se estableció el lugar, número y elementos de observación³.

3 Siguiendo la lógica Schütz (2009) se definieron las acciones motrices de los danzarines que condujeran a generar relaciones de interacción, como los aspectos centrales a observar, ya que la unidad de análisis estaba determinada por los sentidos de la danza, en relación con la formación ciudadana.

La observación participante fue la técnica utilizada en esta fase, permitiendo una aproximación a la comprensión de la realidad de los bailarines (Taylor y Bogdam, 1996) manifiestan que la observación participante es una de las formas más efectivas para que el investigador logre el *rapport* necesario en la comprensión de los escenarios de estudio.

El instrumento de registro para la comprensión del escenario dancístico fue la videgrabadora, filmando 6 sesiones de entrenamiento de una hora y media cada una. El procesamiento siguió la propuesta de categorización según Taylor y Bogdam (1996). El instrumento de procesamiento fue el Atlas TI.

Luego de las observaciones realizadas a un grupo de siete bailarines de la ciudad de Manizales, Colombia, se estableció la unidad de trabajo, conformada por cuatro bailarines: dos mujeres y dos hombres, cuya selección se dio a partir de la apreciación de los investigadores, teniendo en cuenta las cualidades expresivas, comunicativas, comportamentales y técnicas. Adicionalmente se dio inicio a la construcción de la teoría sustantiva y a un protocolo de preguntas. Con estas categorías definidas, se construyó el esquema de inteligibilidad⁴, como mapa de representaciones sociales⁵ a partir del cual los bailarines definen sus acciones e interacciones.

Configuración de la realidad

El segundo momento, cuyo objetivo fue profundizar en el esquema de inteligibilidad construido, buscando en cada una de las categorías los mo-

tivos por qué y para qué de dicha representación; lo anterior en consideración a las asociaciones y relaciones que Murcia ha venido desarrollando entre los imaginarios sociales, las representaciones sociales y la teoría de acción de Schütz.

La técnica de recolección fue la entrevista en profundidad. El protocolo de entrevista estuvo compuesto por cuatro temas centrales que surgieron del esquema de inteligibilidad: técnica, expresión corpórea, reconocimiento del otro e interacciones. Así mismo, se utilizó el diario de campo como instrumento para transcribir las observaciones.

La información recolectada permitió la profundización de las primeras categorías y el surgimiento de otras, el análisis desde el código de relevancias y opacidades⁶ y la comprensión del esquema de inteligibilidad social.

El procesamiento de la información se realizó a través de categorías simples (relatos) que al agruparse configuraron categorías mayores (categorías axiales) desde las cuales se crearon las categorías selectivas o conceptuales. Para lograr niveles de relación se acudió en el procesamiento al método de relevancia/opacidad (Pintos, 2002) el cual permitió definir tanto lo que los bailarines muestran como relevante y aquello que opacan o no se muestra con claridad. La complementariedad de estos niveles de realidad permitió una interpretación más completa y profunda de la realidad dancística.

El tercer momento fue la *construcción de sentido*, el cual se realizó tomando en cuenta la descripción e interpretación de los fenómenos emergentes, desde las acciones y voces de los actores sociales.

4 "Esquema de inteligibilidad social", término que utiliza Juan Luis Pintos para referirse al dispositivo que representa el imaginario social, como ese marco en medio del cual la gente hace comprensibles sus acciones, interacciones e imaginarios, y que le permite, además, ser reconocidas como válidas sus pretensiones. El esquema es un marco de referencia que da pautas pero que se flexibiliza en el escenario de las relaciones sociales. (Pintos citado por Murcia, 2009).

5 Las representaciones sociales son esas construcciones desde las cuales las personas orientan sus vidas y se encuentran ancladas en una gran base imaginaria social. En términos de Moscovici (1986), deben cumplir con dos requisitos el pri-

mero la objetivación y el segundo el anclaje social. Estas dos características son las mismas que debe cumplir un esquema de inteligibilidad, ser posible de representar y tener una práctica social reconocida.

6 Este código "consiste en establecer un algoritmo de observación que nos permita ir más allá de lo que 'aparece en el campo'" (Pintos, 2002). Este modelo, consiste en organizar y analizar la información de manera que se pueda profundizar en la realidad, evitando verla de forma lineal, limitando otras posibilidades.

Resultados y discusión

Contexto dancístico: lo que emerge de las primeras voces

En la aproximación a la realidad, que fue el primer momento de la investigación, se definieron las construcciones significativas del contexto dancístico, expresadas en un esquema de inteligibilidad elaborado a través de la sociabilidad ejercida por los bailarines. En consideración a lo cual en el escenario analizado se estableció unos acuerdos que permitían saber cuándo una cosa era aceptada o rechazada.

Precisamente, los actores inmersos en el escenario de una institución social establecen acuerdos sobre la manera de ser, expresar, comunicar y hacer, para poder convivir y trabajar para un fin común. De este modo, el esquema de inteligibilidad social en el contexto de la danza se desarrolla en el marco de unas significaciones imaginarias, que posibilitan el entendimiento y la comprensión de las acciones e interacciones sociales reflejadas en la corporeidad/motricidad de los bailarines.



En la figura 1 se expone el esquema de inteligibilidad social que surge de las diferentes expresiones corpóreas y motricias de los bailarines, en donde reflejan desde sus formas de ser/hacer, decir y representar, unas manifestaciones que se entretienen, percibiendo una relación constante entre las ex-

presiones, la técnica, el reconocimiento del otro y sus interacciones; esto como reflejo de una intencionalidad en el cuerpo, el movimiento y las relaciones que se establecen dentro del grupo para la construcción de una mejor convivencia.

Algunas particularidades de cada categoría son:

Expresiones: camino hacia la proyección del ser

En la expresión, vista por los actores sociales como manifestación de sí, el cuerpo es fuente de comunicación, pero no como instrumento que expresa sino como un todo que dice, siente y comunica; más que un ente físico, está impregnado de una serie de intencionalidades que le dan sentido al ser. “En la expresión, el cuerpo se manifiesta intrínsecamente a la subjetividad, ya que, a través de la palabra o el gesto, el ser humano se abre hacia conductas nuevas, se apropia de núcleos de significación que trascienden su contenido biológico” (Gallo, 2010).

En este caso, la expresividad, por la cual el bailarín se relaciona con el mundo, lo lleva a exteriorizar y compartir con los demás sentimientos y pensamientos, que a través de otro medio de comunicación no se realizan. Desde allí expresan su forma de ser, de sentir, de ver el mundo y la forma en que lo perciben: “Yo me paro en una tarima y esa soy yo, es como mi alma bailando pura, limpia, no necesito hablar para mostrar quién soy, solamente bailando pueden decir ‘yo soy así’, es expresar que por medio del arte soy yo” (Bailarina). Esta expresión de sí refleja lo que Paredes (2002) dice sobre el cuerpo impregnado de sentido: “el cuerpo se convierte en corporeidad al invadirse de pensamiento y emotividad”. Así, la danza se convierte en el escenario de la corporeidad/motricidad de la bailarina y es a través de este medio que puede mostrar su esencia e identidad frente al mundo.

Según los bailarines, la danza conduce a exteriorizar todo lo que está en el interior, les lleva a expresar su forma de ser permitiéndoles un encuentro

con los otros en un objetivo común: compartir y exteriorizar emociones y pensamientos.

Una de las formas que viene con la expresión es la motricidad. Según Benjumea (2007), es el medio por el cual “el sujeto desarrolla la capacidad de relacionarse consigo mismo, con los otros y con el universo”. En este caso, la manifestación motriz es el expresar su ser y sentir frente al mundo.

Esta expresión que realiza el bailarín le permite una búsqueda de superación personal y colectiva. Desde la visión, “ser mejores” el bailarín es percibido como un ser lleno de potencialidades y se caracteriza como un “yo puedo corporal”⁷, es decir, toma conciencia de sus capacidades y estas le permitirán enfrentarse al mundo.

La idea que asumen los actores dentro del ser mejores, es que sus acciones dancísticas tienen una intención competitiva, pero que también abren la posibilidad de potenciar sus capacidades y ser reconocidos en su contexto dancístico. De esta manera, no se ve un cuerpo objeto que busca la acción de bailar, sino que se refleja un cuerpo fenomenal, vivido, que toma conciencia de sí mismo y le permite reconocerse y proyectarse, para darse cuenta de las oportunidades de superación y apertura, consideración aceptada por Ruage, cuando afirma que al darse cuenta del cuerpo, el ser humano se convierte en autor y espectador siendo capaz de dominarlo. (Citado por Gallo, 2002).

Justamente, la intencionalidad es uno de los aspectos que hacen de la expresión un gesto lleno de sentido. La intencionalidad motriz⁸ surge de la vivencia del cuerpo mismo, alejándose del cuerpo ob-

jeto, dándole un sentido humanizante, lo cual lleva al danzante a creer en diversas posibilidades que le permiten relacionarse con el mundo. Para los bailarines la danza es el habla, es el epicentro de las experiencias corpóreas y motrices. El bailarín siente en su cuerpo la posibilidad de exteriorizar y comunicarse con los demás. Merleau-Ponty (1945) manifiesta que “el cuerpo es eminentemente un espacio expresivo”, y por tanto el cuerpo, como proyección del ser, subsume un sentimiento y lo lleva con él al escenario dancístico. El cuerpo del bailarín es el lenguaje gestual, es el habla que le lleva a divulgar sus ideas, es un desborde de expresividad frente a sí mismo y al otro y lo otro, perspectiva que es compartida por Paredes (2002).

La relación entre el bailarín y su entorno dancístico permite establecer una trascendencia de movimiento mecánico a movimiento intencionado y se asume el movimiento como una intención expresiva, haciéndola consciente y significativa. Así, el bailarín busca interiorizar sus movimientos, darles un sentido, un significado, en aras de una conexión con sus sensibilidades: “Un movimiento lo puede hacer cualquiera en cualquier momento, pero el hecho de que tú lo hagas en la coreografía, que lo hagas con una intención, que lo hagas expresando algo, ahí es cuando coge valor”. (Bailarín).

El sólo movimiento no tiene ningún valor para él; debe ir acompañado de algo: una emoción, un pensamiento o una pasión, ante lo cual Vanegas (2001) afirma que “el cuerpo es un móvil visible en el mundo y lo móvil del movimiento cobra significación como exterioridad corporal de las pasiones, de los sentimientos, de los recuerdos, de la imaginación y aun del conocimiento, al interior del ser mismo de los hombres. El movimiento es una elongación corporal en el mundo de la vida”. La capacidad expresiva del ser humano toma como sustento al propio

7 El término “yo puedo corporal” hace referencia al poder corporal, en donde el hombre toma conciencia de sí y empieza a reconocerse como un sujeto de capacidades y de posibilidades que le permite abrirse al mundo (Gallo, 2010).

8 “La intencionalidad motriz es esa intencionalidad originaria que consiste en esos impulsos por desear, por satisfacer las necesidades, la necesidad de seguridad, la necesidad de movimiento, etc.; se trata de una energía vital que tiende hacia la propia salvaguardia. (Starobinski, 1961)”. (Ruage, 2002, p.

149 citado por Gallo, 2010, p. 40). “La intencionalidad motriz u operante (...) emana del cuerpo propio, vivido, fenomenal, animado, donde no da lugar al cuerpo objeto para un ‘yo pienso’ descorporalizado, sino un yo puedo corporal” (Gallo, 2010, p. 40).

cuerpo, lo transforma en acción humana cargada de significado para el sujeto donde la corporeidad se pone de manifiesto.

La motricidad del bailarín está inmersa en sus vivencias corporales, por eso danza con una intención; desde su corporeidad/motricidad manifiesta sus emociones e interactúa con las emociones del otro y los otros. Esta intencionalidad se refleja en un sentido de conciencia pues conoce el qué, el cómo y el para qué de sus acciones. Es decir, da cuenta de cómo actúa, comunica, hace, siente, vive, reconociendo sus intencionalidades y su capacidad para auto-regular sus acciones.

En síntesis, el cuerpo/motricidad para el bailarín es extensión de sí mismo, no como instrumento, sino como proyección de la naturaleza sensible del ser. De este modo, su imaginario está relacionado con la creencia, la profunda convicción de que el cuerpo no es un instrumento sino una proyección de sí; es la manifestación de todo su ser como movimiento con sentido, la puesta en escena de su personalidad, para que a través de la expresión, su cuerpo hecho corporeidad y su movimiento evidenciado en motricidad, construya su entorno y supere las dificultades que surgen en el contexto. Así, las interacciones surgidas por la expresión de su corporeidad/motricidad lo llevan a expresar una serie de comportamientos tales como identidad, reconocimiento, respeto, superación y participación, generando un fortalecimiento de las esferas del desarrollo humano.

Técnica: elemento fundamental en la danza

La danza está compuesta por una serie de elementos que la movilizan y la convierten en movimiento armónico y significativo para el bailarín, representados en lo que se denomina técnica. Los elementos motrices del ser corporal son organizados y pulidos por el actor dancístico, conjugando el ámbito mental, corpóreo, motricio, temporal y espacial, exponiendo de forma precisa su cuerpo vivido,

cuerpo expresado y cuerpo significado. A través de la repetición y la memorización el bailarín interioriza y hace consciente lo que le llega del medio externo, para ir construyendo un estilo propio y una identidad, que acompañada de la disciplina le permitirá alcanzar los objetivos propuestos, convirtiéndose en la base, en el fundamento de la danza. De tal forma la técnica pasa de tener una visión mecanicista e instrumental a una técnica cargada de sentido, reflejada en la proyección del bailarín.

Este componente técnico que trasciende de lo mecánico y ofrece al danzante la posibilidad de ser mejor, de superarse, le exige preparación y trabajo en equipo para poder alcanzar los objetivos individuales y colectivos. La repetición de movimientos y la realización consciente de los mismos le permite ser mejor y lo lleva a un nivel más alto, encontrando un espacio en el contexto dancístico. En términos de un bailarín “la técnica es algo fundamental, muchas veces unas personas necesitan repetir más que otras y yo creo que simplemente es para mejorar, cada vez más, creo que la dedicación es algo que ayuda a crecer”. “La técnica es un oficio diario que plantea un reto permanente, poniendo a prueba la voluntad y la disciplina, al servicio de la ejecución motora efectiva” (Mallarino, 2008). Desde esta perspectiva, la dedicación en la ejecución correcta de los movimientos requiere de una disciplina, que los lleva a potenciar destrezas y habilidades en este campo.

Se podría pensar entonces que la repetición mecánica de los movimientos lleva a una pérdida de sentido del mismo, por el manejo mecánico y repetitivo de los gestos dancísticos, pero en este caso se habla de una repetición no sólo para la memorización, sino para la interiorización de los movimientos de la danza. Según Marín (2010) la repetición obra de tal modo que, poco a poco, el cuerpo se hace a la forma de lo que se le exige.

Pero en los bailarines, el componente técnico posee un grado de exigencia de su propia personalidad, el cual le permite compenetrarse con la expresión y lograr una ejecución perfecta con respecto

a lo que pretende mostrar, lo lleva a expresar con más precisión lo que desea comunicar a través de la construcción de un lenguaje corporal. Esta perspectiva de la técnica es vista también por Mallarino (2008) al afirmar que no es sólo la habilidad la que se logra con la técnica en danza, “sino la definición de un lenguaje corporal a través del cual el artista bailarín construye su forma particular de interacción y diálogo con la sociedad para evidenciar el carácter y la naturaleza de su rol en el ámbito de la manifestación de las características propias de su cultura y del movimiento histórico en el que vive”.

De tal forma, el aspecto técnico no sólo se centra en la adquisición de habilidades técnicas, sino que a su vez es la posibilidad de crear un diálogo propio que conlleva a comunicarse con su entorno. Un bailarín expresa *“Bueno yo creo que lo más importante de la parte técnica es la conciencia que uno tenga con el cuerpo, es conocerse muy bien lo que tiene”*. Así, la técnica apunta a la necesidad de conocer su propio cuerpo y su movimiento, es la elaboración de un lenguaje que refleja una identidad del sujeto con sí mismo y con su cultura; por eso, el aspecto técnico no se agota en su aplicación sino que permite ser consciente del propio cuerpo en el mundo, yendo a la naturaleza misma de su motricidad.

Otro de los componentes que facilita la adquisición técnica es la disciplina. En efecto: “una persona es disciplinada en la medida en que haya adquirido unos hábitos que le permitan realizar un avance constante y en esencia perpetuo, hacia el dominio de una técnica, el arte o un corpus de conocimiento” (Gardner, 2005). En el caso de los bailarines, la práctica constante les ayuda a mejorar el dominio y la interiorización del movimiento y el discurso corporal. La disciplina es uno de los puntos que les permite ser bueno en la adquisición de habilidades y aumentar su nivel competitivo.

En definitiva, los jóvenes bailarines desde su práctica técnica están en busca de una trascendencia, de superarse, de ser mejor en su gremio desde una noción tanto artística como personal y social.

La motricidad “tiene como base que el hombre no es un ser acabado ni completo, sino que existe en él un principio autopoietico⁹ de transformación que le permite, cada vez ser ‘ser más y mejor’”. (Gallo, 2012). Su motricidad es educada en las permanencias y en las ausencias de la disciplina humana, de tal forma que esta educación capacita al sujeto para asumir retos y transformaciones.

Desde este punto de vista, la motricidad del bailarín lo ubica en un escenario que le da la posibilidad de descubrir la naturaleza misma de la danza, pero a la vez le permite proyectarse al mundo, como ser lleno de capacidades y potencialidades.

Interacciones: entramado de relaciones construidas en el contexto dancístico

Las relaciones que se establecen en el contexto dancístico permiten construir experiencias, vivencias y acuerdos de convivencia que se reflejan en las interacciones que tienen los bailarines constantemente, tanto dentro de sus prácticas artísticas como fuera de ellas. Desde el análisis de las relaciones que surgen del encuentro corporal y dancístico, se deja ver que no es una expresión meramente motora, sino que es un espacio de construcción humana donde se establecen a su vez ciertas normas y parámetros para poderse entender y convivir. En el escenario dancístico podemos ver el cuerpo como fenómeno social y dinámico en la construcción desde las colectividades humanas. Gallo (2010) dice a propósito que “el hombre se configura como una realidad abierta y dinámica que se va configurando en el entramado mismo de la existencia”, de tal forma que el mundo que se nos presenta no es de una realidad absoluta y objetiva, sino que, es el ser humano quien lo llena de sentido a través de sus percepciones e imaginaciones, pero a la vez, por medio de las interacciones con los otros.

9 El término es derivado del griego *autos-poiein*: auto-producir y designa el proceso por el que un sistema con organización se auto-protege y auto-reproduce (Gallo, 2010).

Profundizando en la realidad a partir del decir/representar, encontramos normas y parámetros que se establecen para la convivencia, identificados como imaginarios instituidos¹⁰, o sea, los acuerdos que los integrantes de un grupo establecen para un mejor entendimiento. Tales imaginarios normalizan los comportamientos y permiten la comprensión de lo que es, dice y hace. Las normas y parámetros se inscriben en un marco de acuerdos sociales.

El espacio dancístico, como espacio de sociabilidad, expresa distintas y desiguales formas de ser, por tanto, el compromiso se establece como una de las normas que les permitirá entenderse y co-construir: “Tú sin compromiso no puedes hacer muchas cosas, el compromiso es lo que te impulsa a llegar a la liga, a estar pendiente de las coreografías, a hacerlas bien, compromiso es lo primero porque no te comprometes con el grupo, sino contigo mismo, yo me comprometo a sacar mejor provecho de mí, y cuando estás con un filing afectivo con tus compañeros, ya es con el equipo” (Bailarín).

Para que exista este compromiso, hay un acuerdo sancionado socialmente, referido a que las personas que empiezan a hacer parte de su grupo deben tener intereses en común. El interés por la danza como manifestación de su conjunto social y humano es uno de ellos, considerándola por esto, un espacio construido por ellos mismos, el cual merece todo el respeto de los demás.

Cumplir con el compromiso, entonces, se constituye en una norma; asistir al entrenamiento, llegar a tiempo, concentrarse en la práctica: “Siempre hemos hablado de que sí vamos a ser puntuales este año, pero no, entonces creo que si nace de una autoridad la puntualidad los demás vamos a ser puntuales, pero si no, la gente no lo toma así, pienso que el coreógrafo debe dar el ejemplo” (Bailarina).

El cumplimiento como norma es un acuerdo que le permite al grupo funcionar de forma adecuada

da y cumplir con los compromisos particulares y sociales que como academia definen y que además les permite convivir armónicamente y solucionar posibles conflictos sociales.

La participación, la construcción colectiva y los valores son otros acuerdos que facilitan la convivencia y permanencia como grupo social organizado. Parte de su humanización se define justamente por esa capacidad que propicia la danza, en tanto construcción de sociedad activa que se autorregula como opción de subsistencia. En sí mismo este conjunto de categorías son valores humanos, que permiten la convivencia social adecuada. Calle (2007) afirma que “cuando se habla de valores humanos, se hace referencia a los valores que son inherentes a la naturaleza del hombre y es precisamente aquí donde se alude a la diferencia radical entre el hombre y los demás seres vivos”. La intencionalidad de compartir, de participar, de autorregularse y permitir la construcción común, son valores posibles mediante la práctica de la danza.

Así lo reconoce una bailarina, quien comenta: “Me gusta estar con mis amigos, conocer gente, eso lo hace crecer más a uno, uno va entendiendo que las personas son distintas y que tú puedes entablar diferentes relaciones con las personas y que no tiene que hacer que esas personas sean igual a ti”; expresión que está relacionada con los estudios realizados por Martínez (1993) expresa donde muestra que con el diálogo e intercambio con los otros la danza enriquece y complementa la vida de los bailarines y su percepción de la realidad. En definitiva, es la danza el escenario de socialización y reconocimiento, de exigencia y tolerancia; es la atmósfera apta para la formación de la alteridad.

Reconocimiento del otro: proyección social de sí mismo

En el *ethos* de fondo del esquema de inteligibilidad, el reconocimiento del otro es una aproximación al *self* definido por Mead (1934) desde una mira-

¹⁰ Imaginario instituido es entendido como la carga intangible de sentido que le damos al mundo y a nosotros mismos y desde las cuales organizamos nuestras vidas (Murcia, 2011).

da holística, que reconoce lo reflexivo de la persona cuando logra consolidar el yo y el mí; El “yo” como alteridad, el otro que me altera en su interacción, como sentido de libertad e iniciativa; y el “mí” como la relación con los acuerdos definidos socialmente.

En efecto, en el grupo de bailarines se evidencia el reconocimiento del otro como un sujeto en toda su extensión, no como cosa u objeto, sino como el ser humano que siente, vive, piensa, que se proyecta, que tiene una intencionalidad y quiere expresar algo. Es el otro la posibilidad y proyección social de sí mismo que participa en la simultaneidad vivida del ‘nosotros’. Tal como lo expresa Rojas (2008) “se percibirá al otro como un flujo de conciencia posible de asir en su presente, a través de las actividades comunes concomitantes”.

Los bailarines se refieren a la participación de los seres humanos en la construcción del otro, es decir, desde la intersubjetividad el ser humano se construye y aporta en la construcción del otro: “A mí me gusta hacer las cosas que ellos hacen, ellos muchas veces sorprenden con lo que hacen, muchas veces llega A, monta ese pedazo de esa canción, y llega y sorprende ‘uff, buenísimo’, o K da sus ideas, entonces es bueno tener cositas nuevas, aire nuevo” (Bailarín). En una lógica de auto-eco-organización, como la planteada por Fostier en Morin (1981) los actores sociales de la danza se comprometen consigo en la medida del compromiso con los demás.

El joven bailarín configura su entorno y potencia sus habilidades en consonancia con su interés social de reconocimiento. Un reconocimiento no sólo personal, sino del otro; el tener un espacio en la sociedad en donde “ellos” se sienten importantes y útiles socialmente, es uno de los objetivos de este grupo de bailarines.

El deseo por ser buenos en lo que hacen no es un deseo individual, es la lucha constante por “ganarse” un espacio en la sociedad, como grupo, “y de ser reconocidos” en diversos ámbitos y escenarios. La identidad es configurada en un cúmulo de signi-

ficaciones imaginarias sociales, que reconocen el sujeto total, los otros sujetos y su entorno. Al respecto Taylor (1996) comenta: “mi identidad para que sea mía, debe ser aceptada, lo que abre en principio el espacio de una negociación con mi entorno, mi historia, mi destino”. Una identidad que realza al grupo que lo lanza como posibilidad, que lo ubica en las más altas cimas de la danza, o que por el contrario, que lo precipita a las cavernas del olvido y desconocimiento social; de ahí que su preocupación sea por “llegar a ser los mejores”.

Conclusiones

En la primera aproximación al objeto de estudio y desde una mirada pasiva del investigador, se percibe, en el aspecto técnico y metodológico, un enfoque mecanicista e instrumental del cuerpo y del movimiento, en especial lo relacionado con el aprendizaje técnico y con las construcciones de los discursos dancísticos (ejecución repetitiva y constante de secuencias y pasos de la danza). Pero cuando esta mirada se profundiza mediante las interacciones del investigador con los actores sociales, se descubre que esta aparente ejecución mecanicista está cargada de intencionalidad para el bailarín, a la vez que se asume la expresión del cuerpo como elemento esencial de este grupo de bailarines. Reconociendo el cuerpo como parte y proyección de sí, en lo referente a las formas de ser, de sentir, de percibir el mundo, a la exteriorización de las emociones y pensamientos generados en el bailarín.

Así mismo se evidenció que cada uno de los elementos que componen las manifestaciones están cargados de sentido para el bailarín, incluyendo el aspecto técnico en donde hay una ruptura de paradigma: la técnica no radica en la automatización como se pensaba en la observación inicial, sino que ésta conjuga lo físico, lo emocional y lo consciente, permitiendo llegar a la naturaleza misma del movimiento.

Así pues, en el esquema de inteligibilidad, la técnica no sólo se refiere a la mecanización del mo-

vimiento. En este grupo de bailarines el movimiento se toma como proyección, posibilidad de llegar a ser, como síntesis de un ideal del ser humano. Desde la subjetividad e intersubjetividad, hay un bailarín que reflexiona sobre su ser, hacer, pensar, representar, sentir, expresar, proyectar, lo cual es reflejo de conocimiento y expresión de sí, en donde se toma conciencia, entendida no sólo como ser consciente de algo, sino también como interiorización y aplicación al mundo del cual hace parte.

La corporeidad en el bailarín se evidencia en el vivir, sentir, comunicar, expresar, interactuar y proyectar, permitiendo que el danzante encuentre sentido a sus vivencias y pueda construirse y construir su mundo de acuerdo con su realidad. La vivencia realizada a través de la corporeidad le da sentido y significado a su mundo, lo cual se refleja en los comportamientos relacionados con los acuerdos que se establecen socialmente.

Desde esta indagación de la realidad se identificaron unos comportamientos cívicos, por ejemplo lo ciudadano se identificó en el trabajo en equipo, específicamente en la repetición y sincronización. Estos dos aspectos se mostraron significativos para el bailarín por el hecho de contribuir a su personalidad. Además, se evidenció la importancia del buen trato, la aceptación de las diferencias en cuanto a estilos, formas de danzar y de actuar. Para los bailarines, la disciplina es necesaria para el cumplimiento de los objetivos personales y colectivos. En este sentido, las interacciones que hacen parte del discurso dancístico permitieron la elaboración colectiva del ambiente social y artístico del bailarín, donde construyeron su entorno pero también sus discursos corporales cargados de intencionalidad.

Las relaciones que se establecen entre corporeidad/motricidad y ciudadanía no se evidencian de

forma separada, ya que se conjugan tanto en procesos de interacción como de construcción artística. No es posible hablar de expresión y técnica si no se tiene en cuenta la interacción y el reconocimiento del otro como elementos esenciales en la construcción y proyección del ser humano, en este caso el bailarín es en la medida en que puede conocer y conocerse, construir y construirse como miembro de una sociedad. En el caso del grupo de danza, las expresiones corporales y las relaciones personales interactúan entre sí, permitiéndoles cumplir con objetivos comunes.

La dualidad que se ha establecido desde tiempo atrás, en donde se ha separado la mente del cuerpo y el enfoque cartesiano muestra al cuerpo como máquina, es cuestionado en el contexto de la danza, ya que la concepción de cuerpo-sujeto toma valor como camino que se centra en el desarrollo del ser humano, del artista.

De este modo, las manifestaciones de corporeidad/motricidad plantean nuevas formas de comprender al mundo, al otro y los otros. La comprensión de las manifestaciones reveladas por la danza potencia el valor expresivo, comunicativo, social y constructivo, suscitando una concepción integral del ser humano. El cuerpo para el bailarín se aleja de un cuerpo objeto y trasciende a un cuerpo cargado de intencionalidad que lo lleva a conocerse y relacionarse con el otro, lo otro y los otros. En este caso, la danza es manifestación de sentido y proyección del ser, elementos que se sustentan en la corporeidad/motricidad de los bailarines. El cuerpo fenomenológico, en una mágica conjugación con la mente y espíritu se manifiesta en la danza como la proyección del artista, no como instrumento, sino como una lógica natural de expresiones espirituales, cognitivas y emocionales.

Referencias bibliográficas

- Acevedo Guerra, J. (2006). Heidegger: de la fenomenología a la experiencia. Hermenéutica intercultural. *Revista de filosofía*, 15, 233-262. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/busquedadoc?db=1&t=fenomenologia&td=todo>. [Fecha de consulta: marzo de 2009].
- Benjumea, M. M. (2007). En la búsqueda de los elementos constitutivos de la motricidad que la configuran como dimensión humana. En: Uribe Pareja, I. & Chaverra Fernández, B. (eds.), *Aproximaciones epistemológicas y pedagógicas a la educación física. Un campo en construcción* (pp. 95-114). Primera edición. Medellín: Funámbulos Editores.
- Calle Márquez, M. G. (2007). Formación en valores una alternativa para construir ciudadanía. *Revista Tabula Rasa*, 6, 339-356.
- Castoriadis, C. (1983). *La institución imaginaria de la sociedad. Vol.1. Marxismo y teoría revolucionaria*. Madrid: Tus Quets Editores.
- Castoriadis, C. (1997). *Ontología de la creación. Pensamiento crítico contemporáneo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Djk, V. (1980). *Texto y contexto*. Madrid: Cátedra.
- Franco, Y. (2003). *Magma: Cornelius Castoriadis: psicoanálisis, filosofía, política*. Primera edición. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Gallo Cadavid, L.E. (2010). *Los discursos de la educación física contemporánea*. Primera edición. Armenia: Editorial Kinesis.
- Gardner, H. (2005). *Las cinco mentes del futuro un ensayo educativo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Jaramillo E, L. G. & Murcia P, N. (2002). "La danza y el baile". *Revista Digital*. [Revista electrónica] 8, (46). Disponible en: <http://www.efdeportes.com/efd46/baile.htm>. [Fecha de consulta: octubre de 2009].
- Mallarino Flórez, C. (2008). La danza contemporánea en el transmilenio: tendencia y técnica. *Revista Científica Guillermo de Ockham*. 6 (1), 119-125. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=105312257009>. [Fecha de consulta: enero de 2011].
- Marín, A. (2010). El actor naturalista: sobre los episodios reveladores de François Delsarte. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*. 5 (2), 9-28. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/busquedadoc?t=la+tecnica+en+la+danza&db=1&td=todo>. [Fecha de consulta: enero de 2011].
- Martínez, L.M. (2006). Preguntarse sobre el 'sentido': trazos de una indefinición necesaria. *Athenea Digital*, 10, 77-89. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2133766>. [Fecha de consulta: febrero de 2009].

- Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. México: Editorial Planeta.
- Mead, G. H. (1934). *Mind, Self and Society: from a standpoint of a Social Behaviorist*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moscovici, S. (1986). *Psicología social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*. Barcelona: Paidós
- Morín, E. (1981). *El método. La naturaleza de la naturaleza*. Madrid: Cátedra
- Murcia P, N. y Jaramillo, L. G. (2008). *Investigación cualitativa "la complementariedad"*. Segunda edición. Armenia: Editorial Kinesis.
- Murcia P, N. (2008). Motricidad y desarrollo humano. (Ponencia). En: La Habana, Cuba. Primera Cumbre Iberoamericana de educación física y deporte escolar.
- Murcia P, N. (2011). *Imaginarios sociales. Preludios sobre Universidad*. Saarbrücken: Editorial académica española.
- Murcia P, N. (2012). *Universidad y vida cotidiana: Etnografía de un proceso*. Madrid: Editorial académica Española.
- Murcia P, N. & Jaramillo, L. G. (1997). *La danza y la promoción ético-moral en adolescentes marginados*. Tesis de grado no publicada de Licenciatura en educación física, recreación y deportes. Universidad de Caldas. Programa Académico de Licenciatura en educación física, recreación y deportes. Manizales. Caldas.
- Paredes O, J. (2002). El deporte como juego: un análisis cultural. En: *El desarrollo del ser humano desde la corporeidad* (Disertación doctoral, Universidad de Alicante). Facultad de Filosofía y Letras. Disponible en: http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/01349497511026272644680/008972_5.pdf. [Fecha de consulta: enero de 2009].
- Pintos, J. L. (2002). El metacódigo relevancia y opacidad en la construcción sistémica de las realidades. *Rips, Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*. 2, (1-2), 21-34. Disponible en: <http://www.usc.es/cpoliticas/mod/book/view.php?id=784>. [Fecha de consulta: junio de 2010].
- Ramírez K, P. (2007). Ciudad espacio de construcción de ciudadanía. *Revista enfoques*. 7, 85-107. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/960/96000704.pdf>. [Fecha de consulta: noviembre de 2009].
- Rincón, M. T. (2006). Cultura ciudadana, ciudadanía y trabajo social. *Revista Prospectiva*. 11, 45-65. Disponible en: <http://xa.yimg.com/kq/groups/18328617/840113442/name/004.pdf>. [Fecha de consulta: noviembre de 2009].
- Rojas P, N. (2008). Reconocimiento en el otro: autoafirmación y acción comunicativa en personas en extrema exclusión. *Polis*, 7 (20), 105-132. Disponible en: <http://www.scielo.cl/pdf/polis/v7n20/arto7.pdf>. [Fecha de consulta: enero de 2011].
- Schütz, A. (2008). *El problema de la realidad social*. Segunda edición. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Taylor S.D & Bogdam, R. (1996). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós

Taylor, Ch. (1996). Identidad y reconocimiento. *Revista Internacional de Filosofía Política*. 7, 10-19. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2704736>. [Fecha de consulta: enero de 2011].

Trigo, E. y cols. (1999). *Creatividad y motricidad*. Barcelona: Inde Publicaciones.

Tylor, Ch. (2006). *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona: Paidós

Vanegas García, J. H. (2001). *El cuerpo a la luz de la fenomenología*. Manizales: Universidad Autónoma de Manizales.