

**Modos de subjetivación de jóvenes que danzan,
en escenarios de universidad, academia y autoformación**

Carina P. Romero Forero
Código: 20121057018
Octubre de 2016

Director: Gary Gari Muriel

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Facultad de Educación
Maestría en Investigación Social Interdisciplinaria

Dedicatoria

A mi Mamá y mi Papá por su incondicional apoyo. Al amor de los dos por la música y el baile.

A las hermanas y amores que la vida me ha dado, a las/os amigas/os que el baile me ha dejado.

Al baile, potente y transformador.

*“La idea es eternamente nueva,
cae la noche y nos seguimos juntando a bailar en la cueva,
bailar, bailar, bailar, bailar,
Ir en el ritmo como una nube va en el viento,
no estar en, sino ser el movimiento,
cerrar el juicio, cerrar los ojos,
oír el clac con el que se rompen los cerrojos”*

Jorge Drexler, Bailar en la cueva. 2014

Agradecimientos

A ellas y ellos que generosos me prestaron pedacitos de sus vidas para hablar del baile, sus luces, sombras, y una que otra cosa.

A la Maestría en Investigación Social Interdisciplinaria de la Universidad Distrital, que me abrió las puertas a otras comprensiones del mundo, a sus docentes y a los que acompañaron la construcción de este trabajo, a sus administrativas.

A mis jefes y compañeras/os de trabajo, solidarios con la realización de este proyecto.

Resumen

La presente investigación, se realizó con el fin de dar respuesta a la pregunta sobre cómo se configuran los modos de subjetivación de las/los jóvenes que danzan en los escenarios de universidad, academias y autoformación, para lo cual se implementó una metodología con perspectiva biográfica, ya que este enfoque resulta altamente pertinente para acercarse a las construcciones personales de sentido y brinda la oportunidad de privilegiar las versiones personales de los sujetos de cara a la comprensión de su subjetivación (Bolívar, 2001).

A partir del análisis propuesto, se identificó que los modos de subjetivación pueden interpretarse en dos vías: la de des-sujetarse de las estructuras de poder circulantes en los escenarios de formación anunciados, y la de unos tránsitos no lineales, protagonizados por cada joven, y planteados desde lugares de enunciación dados por sus características familiares, condiciones socioeconómicas, trayectorias educativas, relaciones afectivas relevantes y estilos de vida.

Dichos aspectos dieron luces para comprender cómo las/os jóvenes eligieron determinado escenario de práctica danzaria, donde otorgan unos significados particulares al cuerpo, se adhieren a ciertas prácticas para su cuidado y metamorfosean sus mismidades y entornos, a través de vivencias que solo ocurren en una práctica artística que tiene al cuerpo por protagonista. Del mismo modo, el acceso a algunas experiencias que dan cuenta de la cotidianidad de las/os jóvenes, atravesadas por la elección o construcción de ciertas estéticas y estilos, permitió dar cuenta de cómo la danza matiza la experiencia de ser joven, con unos modos de subjetivación, comprendidos desde el uso del cuerpo por excelencia, más que desde estéticas asociadas a las tendencias de consumo de las culturas juveniles.

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO	5
1.1. Comprensiones contemporáneas de las/os jóvenes	6
1.1.1. Las juventudes: Capital temporal y generación	8
1.1.2. Entre el mito del romanticismo, el nomadismo juvenil y el giro expresivista	11
1.1.3. Subjetividades juveniles: Del consumidor cultural al agente social	15
1.2. Generalidades sobre subjetividad y modos de subjetivación a través del arte y el cuerpo	18
1.2.1. Apuntes generales sobre subjetividad	18
1.2.2. Los modos de subjetivación de cara al arte y al cuerpo	22
1.2.3. Pistas históricas, sociológicas y antropológicas del cuerpo moderno	25
1.3. Representaciones culturales de la danza	31
1.3.1. Aproximaciones conceptuales	32
1.3.2. Escenarios de formación en danza en Bogotá	38
1.3.3. Cuerpo y sociedad metamorfoseados por la danza	40
CAPÍTULO 2. METODOLOGÍA	46
2.1. Estamos hechos de historias	46
2.1.1. Perspectiva biográfica	46
2.1.2. Narrativas y subjetividad	48
2.2. Trabajo de campo	50
2.2.1. Entrevistas a profundidad	50
2.2.2. Selección de experiencias por escenarios	52
2.3. Jóvenes bailarines participantes	53
2.3.1. Universidad: Sofía y Sebastián	54
2.3.2. Academia: Marcela y Eduardo	55
2.3.3. Autoformación: Susan	56
CAPÍTULO 3. FORMACIÓN EN LA DANZA	58
3.1. Educación formal en danza	59
3.1.1. Desde pequeño siempre me estuvo llevando a sus festivales: lo que ocurrió en casa	59
3.1.2. Mi abuelito adora la música folclórica: de la casa a la academia	60
3.1.3. Si no hubiese sido por ella yo estaría estudiando otra cosa: de la academia a la universidad	60

3.2. Educación no formal en la danza	65
3.2.1. Ella es bailarina y otro amigo me ayudó a perfeccionar: primeros pasos	65
3.2.2. Hágame el favor, métame a algún lado: de la casa a la academia	66
3.3. Autoformación	70
3.3.1. La primera vez que bailé salsa como si supiera de toda la vida	70
 CAPÍTULO 4. SUBJETIVARSE A TRAVÉS DEL CUERPO QUE BAILA	 73
4.1. Mi lienzo, mi instrumento, mi tesoro	73
4.1.1. Significados del cuerpo	73
4.1.2. Autopercepción de cuerpo	75
4.1.3. Cuidados del cuerpo que baila	77
4.2. Requisitos corporales para bailar	83
4.2.1. El ballet	84
4.2.2. Otros géneros danzarios	85
4.2.3. Por género	90
4.2.4. Por edad	91
 CAPÍTULO 5. JÓVENES QUE DANZAN Y BAILAN	 92
5.1. Ser joven que baila	92
5.1.1. Representaciones y significados	92
5.1.2. Trayectorias vitales en la danza	95
5.2. Estilos juveniles	99
5.2.1. En el vestir	99
5.2.2. En la música, cine	100
5.2.3. En la piel	100
5.3. Transformación y danza	102
5.3.1. A nivel social	102
5.3.2. A nivel individual	105
 CONCLUSIONES	 112
 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 121
 ANEXOS	 126
 Guión de la entrevista	126

Introducción

La presente investigación surgió a partir de mi experiencia de como orientadora escolar de un colegio distrital, donde evidencié marcadas necesidades de las/os jóvenes respecto al planteamiento de sus trayectorias vitales presentes y futuras, en contraste con una escasa o nula visibilización y abordaje del cuerpo en las diferentes prácticas pedagógicas de las que participaban. Igualmente, resultó de presenciar la vivencia de una de mis mejores amigas, quién decidió iniciar un proceso de formación profesional en danza contemporánea, después de haber obtenido su título de Psicóloga, donde pude evidenciar significativas transformaciones en las percepciones y posiciones frente a su vida y su cuerpo.

Con estas inquietudes y habiendo planteado el inicio de esta investigación, decidí retomar un aprendizaje que había experimentado hacía un par de años con la salsa caleña, pero esta vez con la cubana (salsa casino) en una academia en la localidad de Teusaquillo especializada en el género. Desde 2014 realicé un proceso de formación que me ha permitido aprender un poco de historia pero sobre todo, cómo moverme y dejarme impregnar por el sabor, la alegría y la fluidez de los ritmos afrocubanos, y encontrarlos en mi cuerpo. Este proceso es una deuda que tenía conmigo desde la adolescencia y es una de las cosas más valiosas que me he permitido, encontrar a través del movimiento respuestas a mis búsquedas personales, en clave de metáforas que he vivido en mi cuerpo y que aún siguen siendo aprendizajes, como por ejemplo el dejarse llevar.

A partir de las experiencias citadas, continuó el profundo interés sobre el papel del arte en los procesos de formación de los sujetos, particularmente el de la danza en los modos de subjetivación (Díaz, 1993) a través del cuerpo, considerado éste como la primera instancia del sí mismo (Touraine, 2005), así como el instrumento por excelencia de quiénes practican el arte danzario. Del mismo modo, resultó el interés por reconocer diferentes escenarios donde esta práctica se desarrolla y

realizar un ejercicio comparativo, que permitiera comprender no sólo las formas en que las y los jóvenes que bailan se subjetivan, sino las particularidades de bailar en escenarios diversos como los de las universidades, las academias o colectivos, y la formación autodidacta.

Este trabajo de maestría, buscó identificar las formas en las que el hecho de ser joven se articula con la práctica de la danza, abordando cómo se configuran los modos de subjetivación, comprendidos en términos de las rupturas logradas frente al poder, y de los tránsitos subjetivos que dan cuenta de cómo se llega a ser quién se es. De este modo la pregunta que recogió el problema fue: ¿Cómo se configuran los modos de subjetivación de las/os jóvenes que bailan, en escenarios como la universidad, la academia o el colectivo de baile, y la formación autodidacta? Planteando como objetivo general el visibilizar los modos de subjetivación de las/os jóvenes que danzan, en escenarios de formación como la universidad, la academia, y la autoformación, con el fin de comprender cómo se configuran, a la luz de los cuidados y los requisitos corporales para bailar. En este sentido, como objetivos específicos se definieron los siguientes: i) evidenciar a partir de las narrativas de los jóvenes, cómo la práctica de la danza en la universidad, la academia y la autoformación, configura sus modos de subjetivación; ii) comprender cómo se configuran los modos de subjetivación de las/os jóvenes que danzan, a partir de los cuidados y requisitos corporales para bailar; e, iv) indagar por las formas en las cuales la danza genera una manera particular de ser joven.

Para dar respuesta a la pregunta y los objetivos enunciados, se presenta el siguiente documento que da cuenta del proceso de investigación en cinco capítulos.

El primer capítulo contiene un marco teórico conformado por tres ejes fundamentales. El primero, corresponde a las comprensiones contemporáneas de las/os jóvenes e incluye abordajes de las juventudes desde nociones de capital temporal y generación; el mito del romanticismo, el nomadismo juvenil y el giro expresivista en la configuración de subjetividades juveniles, y el tránsito entre el consumo cultural y la agencia social de las/os jóvenes. El segundo eje, es el de generalidades

sobre subjetividad y esbozos de las subjetivaciones a través del arte y el cuerpo, el cual se encuentra conformado por los apuntes generales sobre la subjetivación, los modos de subjetivación de cara al arte y al cuerpo, y las pistas, sociológicas y antropológicas del cuerpo moderno. Y el tercer eje, aborda las representaciones culturales de la danza, en donde se encuentran aproximaciones conceptuales a la misma, una breve descripción de los tipos de formación en danza en Bogotá y apuntes teóricos sobre cuerpo y sociedad metamorfoseados por la danza.

El segundo capítulo comprende la estructura metodológica, donde se explican la perspectiva biográfica asumida en términos de la pertinencia para comprender y visibilizar los modos de subjetivación de las/os jóvenes bailarines, a través de las narrativas sobre la práctica en los tres escenarios seleccionados (universidad, academia o colectivo y autoformación), y las vivencias de cuerpo. Posteriormente se encuentra la organización del trabajo de campo, mediante entrevistas a profundidad y selección de experiencias en cada escenario y finalmente, la presentación de las/os jóvenes bailarines participantes.

A partir del tercer capítulo se expone el análisis de los resultados obtenidos en el desarrollo del trabajo de campo, con el apartado Formación en danza, el cual muestra en cada uno de los escenarios, el tránsito de las/los jóvenes hacia la danza, ya sea en procesos formales, informales o autodidactas de formación, describiendo los tránsitos entre casa, academias y universidades.

El cuarto capítulo presenta el apartado Subjetivarse a través del cuerpo que baila, donde se presentan los significados y percepciones del cuerpo de las/os jóvenes, los cuidados de su cuerpo, los requisitos corporales para bailar los géneros que practican (ballet, contemporáneo, afrocontemporáneo, tango, biodanza y *dancehall*) y aquellos impuestos por categorías como género y edad.

Por último, el quinto capítulo expone el diálogo entre la práctica de la danza y el ser joven: Jóvenes bailarines. Éste incluye las representaciones y significados del ser joven, las comprensiones

de la vida desde la práctica de la danza. Continúa con una visibilización de los estilos juveniles en las estéticas, la música, el cine, la piel, el ocio y los mensajes que aquellos transmiten, para finalizar con las transformaciones que la danza ha generado en las/os jóvenes, a nivel individual y social, evidenciando cuales de ellas podrían constituir experiencias subjetivantes.

Capítulo 1. Marco teórico

Teniendo en cuenta que en los intereses investigativos que guían esta tesis de maestría, teóricamente se plantea la necesidad de establecer un diálogo entre diferentes disciplinas como la sociología, la antropología y el arte, que han contribuido a comprender las subjetividades de jóvenes bailarines a partir del cuerpo. En este sentido, el marco de referencia se ha construido con base en las grandes temáticas en torno a las cuales se erige la pregunta de investigación que lo orienta: Juventud, Subjetividad y cuerpo, y Danza. No obstante, dado que cada una cuenta con tan amplios abordajes, se ha intentado priorizar un diálogo entre las mismas con el fin de acopiar elementos teóricos que contribuyan a responder la pregunta sobre cómo se subjetivan las/os jóvenes bailarines a través de los usos del cuerpo.

La primera categoría de **Jóvenes** recoge elementos relacionados con las características de la juventud a partir de visiones sociológicas y antropológicas, que la proponen como una manera particular de estar en la vida, en términos de potencialidades, aspiraciones, requisitos, estéticas y lenguajes. En la categoría se recurre a nociones como generación y construcciones identitarias a partir del arte, para evidenciar la construcción social de la juventud, así como la relevancia del énfasis en las búsquedas culturales. Lo anterior se plantea a partir del reconocimiento de las transformaciones en los procesos de subjetividades juveniles, propias del tránsito entre la modernidad y la posmodernidad, dentro de las que se encuentran los consumos culturales sobrepasados por el joven como actor social con voz y aportes fundamentales en su entorno.

La segunda categoría corresponde a los **Modos de subjetivación a través del cuerpo** en la cual es posible encontrar una compilación sobre los mecanismos a través de los cuales las personas se (des)sujetan del sistema a partir de prácticas como la danza. De esta manera, la categoría proyecta

incluir experiencias que evidencien cómo operan los modos de subjetivación a través del cuerpo, abordando construcciones teóricas relacionadas con la noción de comprensiones del cuerpo, así como construcciones sociológicas y antropológicas sobre el mismo.

La tercera categoría, referente a las **Representaciones culturales de la danza** presenta algunas aproximaciones conceptuales a la danza, la formación en Bogotá principalmente en los escenarios objeto de estudio de esta investigación como la universidad, academia y autoformación, así como las transformaciones en las/os jóvenes bailarines que emergen de la práctica de la danza.

1.1. Comprensiones contemporáneas de las/os jóvenes

Para referirse a las comprensiones contemporáneas de las/os jóvenes resulta necesario situarse en el marco de referencia que algunos autores denominan posmodernidad y otros nueva modernidad, el cual supone el reconocimiento de transformaciones decisivas en diferentes procesos sociales incluida la configuración de subjetividades. En palabras de Bauman (2013) ésta podría caracterizarse como cambiante y líquida, ya que el proceso de modernización constante que se viene presenciando desde hace ya varias décadas, deja ver que ninguna de las etapas consecutivas de la vida social puede mantener su forma durante un tiempo prolongado. De esta forma, el autor enfatiza que esa fluidez que viene caracterizando y atravesando los procesos de configuración social alcanza todos los planos vitales del sujeto: desde sus relaciones personales, laborales, políticas y sus vínculos amorosos hasta su relación con la cultura. Lo anterior supone, según el autor, el reconocimiento de nuevas dinámicas a partir de las cuales los sujetos llegan a ser lo que son, que transcurren en circunstancias y escenarios diferentes a los de la modernidad temprana, ya que instituciones tales como la escuela y la iglesia, entre otras, resultaban estáticas y esencialistas, y daban cuenta de identidades muy predecibles para las personas.

Para Reina et. al (2011), la posmodernidad es un concepto nebuloso, constituido por el conjunto de características culturales generadas por profundos cambios sociales, culturales y económicos de la última fase del siglo XX. En ésta son notorias las transformaciones en el orden político y económico, el veloz desarrollo tecnológico y mediático, y los significativos cambios en las relaciones familiares y sociales, la configuración de un nuevo orden en el que las seguridades tradicionales colapsan y las certezas sobre ciertas verdades son puestas en duda, el estatus del conocimiento es puesto en crisis y solo restan ciertas sensibilidades estéticas, donde tiempo y espacio se modifican en medio de la proliferación de información y como resultado es visible la desaparición de la diferencia entre representación y realidad, quedando en su lugar solo imágenes que circulan.

Si se quiere, el creciente interés en la forma en que las/os jóvenes empiezan a hacerse visible socialmente puede considerarse como una de las consecuencias de estas nuevas maneras de hacerse sujetos, a las que Bauman (2013) y otros tantos teóricos (Touraine, Foucault, Deleuze) hacen referencia. Con este marco de referencia, la presente categoría muestra algunas generalidades sobre las formas en las que las/os jóvenes configuran sus subjetividades, en universos de comprensión que cobran diversos sentidos en sus trayectorias de vida.

En la presente categoría, se evidencian comprensiones relevantes sobre las realidades subjetivas de los/as jóvenes, que profundizan en los panoramas desde los cuales se narran y encuentran sentidos, a partir de preferencias y formas de ver la vida, intentando rescatar definiciones de las subjetividades juveniles planteadas desde la potencia y la búsqueda, más que desde el déficit y la inestabilidad planteadas por enfoques de la psicología, la sociología, la pedagogía e incluso la economía.

Igualmente, aparece la relevancia del carácter expresivo de la juventud, el cual se refiere al uso de diferentes medios para concretar sus formas de subjetivación, que incluyen por supuesto posturas personales y políticas frente al mundo. Dicho expresivismo resulta relevante en la medida

que enmarca el interés por la danza como una de las expresiones artísticas que puede funcionar como escenario de subjetivación para las/os jóvenes. Así mismo se exponen generalidades sobre las estéticas asociadas al ser joven que bien pueden constituir sus sentidos, ayudar a encontrarlos o simplemente atravesar sus búsquedas y tránsitos en el marco de un sistema de consumo.

De la misma forma, se observa un recorrido sobre las particularidades que atraviesan la construcción de las subjetividades de las/os jóvenes, proceso en el cual se pone de manifiesto que no nos referimos a una sola juventud, sino que son varias las que se configuran a partir de la interacción de distintos factores sociales, culturales y políticos, que a su vez se ubican en determinados momentos de la historia, generando vivencias particulares del hecho de ser joven, en cuanto a ideologías, estéticas y prácticas se refiere, momentos que generan hitos enmarcados en una generación.

Posteriormente, resulta valioso identificar en el movimiento del romanticismo una serie de premisas filosóficas, estéticas y políticas que no solo están en su base sino que hacen lo propio con las subjetividades juveniles, atravesadas por un privilegio de la razón sensible, de la emotividad y de su expresión en cada dimensión constitutiva del sujeto. Una de estas es la estética, la cual mediante diversas manifestaciones construye conceptos o estilos, permitiendo a cada joven manifestar su esencia más profunda, no solo por el uso de un atuendo particular sino por la preferencia de algunas expresiones artísticas, musicales, literarias, entre otras, que si bien hacen parte de lo que algunos teóricos definen como consumos culturales, configuran sentidos fundamentales para la autorreferenciación de las/os jóvenes.

1.1.1. Las juventudes: Capital temporal y generación

Algunos enfoques de la sociología abordan la comprensión del sujeto joven como una construcción social. En este sentido, Margulis y Urresti (1998) admiten que aunque en cierto

momento edad y sexo fueron atributos decisivos para referirse a las/os jóvenes, éstos dejan de ser relevantes para que cobren mayor importancia otros aspectos como características, comportamientos, horizontes de posibilidad y códigos culturales muy diferenciados para los/as jóvenes en las sociedades actuales.

Ya no se habla de una única juventud, sino de múltiples juventudes en la ciudad moderna, las cuales varían sus condiciones de clase, de lugares que habitan y de generaciones a las que pertenecen. A ello se suma que la diversidad, el pluralismo y el estallido cultural de los últimos años se manifiestan de manera privilegiada en las/os jóvenes, quienes ofrecen un panorama bastante variado y móvil que abarca sus comportamientos, referencias identitarias, lenguajes y formas de sociabilidad. En efecto, acerca de la Juventud afirman estos autores:

Es un significante complejo que contiene en su intimidad las múltiples modalidades que llevan a procesar socialmente la condición de edad, tomando en cuenta la diferenciación social, la inserción en la familia y en otras instituciones, el género, el barrio o la microcultura grupal (Margulis y Urresti, 1998, p.3).

La condición de juventud indica una manera particular de estar en la vida: potencialidades, aspiraciones, requisitos, modalidades éticas y estéticas y lenguajes. En tal sentido, es importante establecer que como etapa de la vida, la juventud viene a aparecer particularmente diferenciada en la sociedad occidental recientemente: en los siglos XVIII y XIX, cuando comienza a ser identificada como una capa socioeconómica que goza de algunos privilegios y de ser un período de permisividad situado entre la madurez biológica y la social (Margulis y Urresti, 1998).

Frente al planteamiento de los sociólogos es preciso reiterar que aquellas exigencias relacionadas con el pleno ingreso a la madurez social, varían con el devenir histórico y se asocian al lugar socioeconómico que ocupan las/os jóvenes. Es decir, en contextos de limitado acceso a posibilidades educativas y laborales y de baja capacidad adquisitiva las exigencias serán más inamovibles.

Así las cosas, uno de los énfasis de estos autores radica en establecer que jóvenes son aquellos que gozan de un plus de tiempo, de un excedente temporal que es considerablemente mayor que el de las generaciones mayores coexistentes. Ese capital temporal manifiesta de manera simultánea una doble extensión: la distancia respecto del nacimiento y la lejanía respecto de la muerte, configurándose ambos como ejes temporales estructurantes de toda la experiencia subjetiva, lo cual sin duda genera sentidos diferentes y particulares frente a la vida.

En este sentido, ser joven implica tener por delante un número de años por vivir, estando separados de las generaciones precedentes, de la vejez, la enfermedad y la muerte. Tales amenazas para las que aquellos parecen pasar desapercibidos, generan una fuerza de los años por vivir y una suerte de invulnerabilidad que deviene en un imaginario confiado, resultante de aquel paraguas generacional que aleja la muerte, y de la recepción cotidiana de la mirada adulta, quienes a manera de espejo devuelven una imagen de juventud, seguridad y potencia. Así mismo, se vive con espectros de caminos más amplios y con una constante sensación de invulnerabilidad que emerge de aquella falta de huellas previas (Margulis y Urresti, 1998).

Referirse desde la edad a la juventud, explican los autores, implica hablar desde la biología mientras que aducir a la *generación*, remite a la edad pero procesada por cultura e historia, es decir, da cuenta del momento social en que una cohorte se incorpora a la sociedad. Lo cual define características del proceso de socialización, e incorpora a la misma los códigos culturales que imperan en una época dada y con ellos el plano político, tecnológico, artístico, etc., siendo definitivamente distinto el caudal de experiencias y la sensibilidad. Pertenecer a una generación supone manejar códigos culturales que orientan las percepciones, los gustos, los valores y los modos de apreciar, desembocando así en mundos simbólicos heterogéneos con diferentes estructuras de sentidos.

1.1.2. Entre el mito del romanticismo, el nomadismo juvenil y el giro expresivista

En su artículo “Del dicho al hecho hay un poético trecho” Gómez (2009) plantea algunas reflexiones sobre las subjetividades juveniles y su correspondencia con características centrales del Romanticismo como época y paradigma de comprensión del mundo. El autor a partir de Rousseau, describe la adolescencia como un segundo nacimiento en donde el ser humano se encuentra fuera de la naturaleza por primera vez, poniéndose en contradicción consigo mismo. Al reconocer esta crisis, Rousseau introduce la necesidad de separar a las/os jóvenes del mundo adulto, de comprender asuntos como el predominio de las pasiones sobre la razón, y de esta forma, a proponer el estudio de la población joven en sus relaciones físicas, morales y sociales.

Retomar la caracterización de lo joven que éste último plantea, permite al autor identificar los principios y rasgos fundamentales del romanticismo, de cara al nacimiento de la subjetividad moderna: aquella que se vuelca sobre sí misma, que descarta la infalibilidad de la razón y que le apuesta todo a la sensibilidad y los sentimientos, en una permanente tensión con el otro. Ese movimiento que desata y libera la subjetividad de las ataduras de la razón y de las instituciones, que desea rebelarse y rechazar la tradición, que busca lo novedoso, la conciencia de la propia modernidad y muchos otros aspectos por la misma línea, fueron propiciados por el romanticismo y posibilitaron el surgimiento del hecho de “ser joven”, en tanto una nueva forma de ser y estar en el mundo, que para el autor tiende a imponerse como culto y norma.

Al incorporar estas comprensiones en los procesos de configuración subjetiva de las/os jóvenes, Gómez (2009) define el ser joven no solo en el sentido etéreo y social, sino en el de adscribirse a unas identidades colectivas cuyos lugares de enunciación se expresan a través de lo efímero, lo transitorio y el nomadismo, y como una condición de vida influida por universos simbólicos particulares, encarnados en sujetos que se definen con unas formas de expresión en donde

la estetización de la vida constituye un propósito primordial, en ese sentido, el romanticismo como hito histórico tiene mucho qué decir para comprender el surgimiento de la subjetividad joven.

De otra parte, entra en escena la noción de nomadismo juvenil comprendida como la reacción a un mundo que se ha vuelto extraño e inaprensible desde la mirada de las tradiciones, racionalidades, partidos políticos e instituciones, por lo cual los ideales políticos o espirituales de dos o tres generaciones atrás propician la búsqueda de unos lugares distintos, que para algunos se interpreta como una entrega a la sociedad de consumo o consumo de industrias culturales (Reguillo y Roatta, 2005), a partir de la recuperación de algunos mitos fundacionales que facilitan la expresión de nuevas socialidades, sensibilidades, y diversas sexualidades (Maffesoli, 2000, citado por Gómez, 2009).

Este nomadismo, continúa el autor, puede compararse con los éxodos de las sociedades arcaicas, mediados por la vivencia de nuevas sensibilidades y emociones (propias del romanticismo), y justifica el que las/os jóvenes actuales escapen hacia prácticas y universos simbólicos distintos que les permitan desarrollar la “razón sensible”, apoyarse en sus propias redes sociales y comunicativas, donde construyen sus propios valores lejos de las fuertes tradiciones y las grandes instituciones con el propósito de producir nuevas formas de autodeterminación y autorreferencialidad.

Es así como la lucha por un estilo de ser y de expresarse, las distintas formas de resistirse a un mundo racionalista e instrumentalizado, la exaltación del cuerpo como centro del yo, la reivindicación de estados alterados de conciencia mediante sustancias alucinógenas, la necesidad de producir y disfrutar de objetos diferentes a los convencionales e instituidos, el considerar la música como el arte de las artes y el más sublime, fueron las banderas que ondearon en sus poemas, novelas, pinturas, músicas y tesis filosóficas de individuos emblemáticos del romanticismo y a su vez son

varias de las características diferenciales del hecho de ser joven (Maffesoli, 2000, citado por Gómez, 2009).

La mirada histórica aportada por Gómez (2009) resulta altamente relevante, en tanto permite ver en perspectiva cómo el romanticismo se constituyó en el mito fundacional de lo joven, ya que éste como movimiento estético-filosófico fue el primero en criticar el reduccionismo de la razón y en proponer líneas de fuga no sólo a las posibilidades cognoscitivas y reflexivas, sino de manera enfática a otras formas de subjetivación más allá de las instituidas y aceptadas por la sociedad.

El movimiento romántico desde una estética emancipadora e individualista y una ontología subjetivista y situada, es uno de los más importantes giros epistemológicos en la historia social de las ideas. De esta manera, de unos años para acá, se evidencia que desde las tesis de Nietzsche y Spinoza se invoca la restitución de la razón sensible y de un *ethos* fundamentado en las emociones y la experiencia vivencial (Maffesoli, 1997, citado por Gómez, 2009). Este giro epistemológico plasmado en la individuación expresivista ha alcanzado sus mayores niveles de realización en las culturas juveniles contemporáneas.

En el marco de este giro, una de las banderas de la lucha estética y cultural del romanticismo que levantan con ahínco las/os jóvenes actuales es la reivindicación del estilo, el cual constituye la principal vía para expresar los más profundos puntos de vista, la más singular subjetividad. En la población joven, el estilo se comprende en primera instancia como una forma de rechazo, como la expresión simbólica de resistencia, de transgresión, de oposición, es decir, la manifestación que refleja las raíces de las subculturas juveniles (Gómez, 2009).

El autor en mención también retoma a Hebdige (2004), quien entiende desde este concepto el surgimiento de las culturas juveniles, definiéndolo así:

El estilo en la subcultura viene, pues, cargado de significación. Sus transformaciones van “contra natura”, interrumpiendo el proceso de “normalización”. Como tales, son gestos, movimientos hacia un discurso que ofenda a la “mayoría silenciosa”, que ponga en jaque el principio de unidad y cohesión, que contradiga el mito del consenso (p.19)

Al respecto, Perea (2000) también refiere la demanda expresivista que atraviesa los discursos juveniles, donde la expresión se erige tanto en camino de realización de la autenticidad como en puente comunicativo con las cadenas simbólicas de la era de la información, dos claves esenciales de la subjetividad contemporánea. En este sentido, el sujeto joven de hoy en día demanda, primero, una autonomización cuya singularidad se construye mediante la exploración original y auténtica de la interioridad, y segundo, una participación en las autopistas de la comunicación a través de la articulación de una palabra. Ambas demandas se encuentran íntimamente ligadas a la expresión, que no es simple gesto de exteriorización sino articulación y definición de aquello que se ha de comunicar: “Al expresar se descubre la interioridad, permitiendo la modulación de una voz singular” (Perea, 2000, p.268).

Dicha voz es la que resulta protagónica en la dimensión política de las subjetividades juveniles, por supuesto, en ella, el predominio de la emocionalidad sigue siendo protagonista. Según Mouffe (2007) la teoría política contemporánea es incapaz de reconocer el importante papel de las pasiones como fuerzas que movilizan la política, y por ello destaca en las emociones la incitación primera de la participación en lo político.

Esta perspectiva emotivista favorece el entendimiento de por qué las/os jóvenes se han desplazado del sistema político tradicionalmente instituido a escenarios en donde se valida la expresión de dichas emociones y pasiones, no a través de unos principios ideológicos propios de un partido o colectividad, sino mediante manifestaciones predominantemente estéticas y artísticas en donde la música es el arte que sigue dominando sobre otras formas de expresión, identidad o

resistencia (Mouffe, 2007, citada por Gómez, 2009). Una vez más, la demanda expresivista propia de la juventud, se hace presente también como ejercicio político y en ella por supuesto puede situarse la danza.

1.1.3. Subjetividades juveniles: Del consumidor cultural al agente social

En su artículo “Subjetividades juveniles: esbozos de resistencia ante la sociedad disciplinaria y la sociedad de control” Roatta (2005) plantea la pregunta por el sentido de las prácticas que están en la base de la configuración de las subjetividades juveniles, como formas de resistencia ante la sociedad disciplinaria y de control. La autora retoma aquel tipo de percepciones acerca de la juventud que la designa como una etapa vital de transición entre la niñez y la adultez, donde el individuo necesita de una guía para superar diversos obstáculos en el camino hacia la madurez, y se vale de Serrano (2012, citado en Roatta, 2005) en su definición de lo juvenil como una etapa transitoria y en cierto sentido deficitaria, que tiene como objetivo la llegada a la adultez:

Pensar lo específico juvenil como “lo mismo” resulta una consideración de la juventud básicamente como un momento de paso o tránsito a la vida adulta, que se toma como el punto de llegada y patrón de referencia para definir tal condición. Esta perspectiva tiene algunos matices y modos de expresión diferentes, pero en el fondo se mantiene igual desde el “Emilio o la educación” hasta nuestros días. Entender la juventud como un momento de turbulencia, desorden, desconcierto, crisis de identidad, rito de paso hacia el mundo adulto o inicio de un cierto desarrollo psicológico que se supone completo en determinada edad, trae implícita la idea de la adultez como estabilidad, permanencia, plenitud, punto de llegada esperado; “no es sino una fase... ya se le pasará” pareciera ser la frase que, extendida a la sociología de sentido común, pretende explicar así lo juvenil. (p.12)

Frente a la anterior definición difundida en ciertos enfoques de las ciencias sociales y humanas, Roatta (2005) enfatiza que en la actualidad referirse a las subjetivaciones juveniles abre la mirada a comprensiones donde el sujeto joven es atravesado por las lógicas del consumo y

reconfigurado por las industrias culturales que modelan diferentes estéticas, al tiempo que se resignifican de acuerdo a los diferentes contextos:

El vestuario, la música, el acceso a ciertos objetos emblemáticos, constituyen hoy una de las más importantes mediaciones para la construcción identitaria de los jóvenes, que se ofertan no sólo como marcas visibles de ciertas adscripciones sino, fundamentalmente, como lo que los publicistas llaman, con gran sentido, “un concepto”. Una forma de entender el mundo y un mundo para cada “estilo”, en la tensión permanente identificación-diferenciación. Efecto simbólico de identificarse con los iguales y diferenciarse de los otros, especialmente del mundo adulto (Reguillo, 2000, p.27-28, citado por Roatta, 2005).

La autora continúa señalando que en esta tensión de identificarse y diferenciarse, lo juvenil comienza a ser lo otro, lo extraño, de una forma tan espectacular que se aleja de los sujetos mismos. Comienzan a surgir referencias a grupos como los *skinheads*, los *punks* y demás agrupaciones con características especiales, así como a modas como la de usar *piercings* o tatuajes, asumidas de inmediato como un conjunto de formas simbólicas con sentido, el cual muchas veces se fuerza para que se ajuste en las categorías que definen particularmente a las tribus juveniles. Lo anterior explica las formas en que la noción de culturas juveniles ha sido forzada muchas veces, sobre todo desde la visión de tribus, para definir lo juvenil y sus modos de agrupamiento, dejando de lado otras formas de subjetividad que no se identifican directamente con las lógicas de estas culturas.

A partir de su estudio sobre subjetividades políticas, arte y resistencia, Pérez (2013) establece que la centralidad de la subjetividad puede considerarse como lógica de dominación del capitalismo tardío (Guattari, 1995; Foucault, 1999, citados en Pérez, 2013), en donde la cultura de masas con las industrias culturales, ha contribuido a la reproducción de la subjetividad capitalista. Al respecto Guattari (2006, citado en Pérez, 2013) identifica sistemas de conexión directa entre las grandes máquinas productivas y de control social y las instancias psíquicas que definen el modo en que el mundo es percibido. Este planteamiento muestra otra cara de los procesos subjetivos basados en el arte, en donde las nuevas experiencias estéticas podrían pensarse como parte de un nuevo paradigma

cultural del capitalismo tardío que demanda sujetos flexibles, creativos y consumidores, incluso de productos culturales.

Considerando el papel primordial de los consumos culturales en la configuración de subjetividades juveniles, se evidencia que muchas veces sus prácticas y expresiones son vistas como manifestaciones vacías propiciadas únicamente por los hábitos de consumo. No obstante, Reguillo (2000, citada por Roatta, 2005) respalda el hecho de pensar a las/os jóvenes como actores que tienen qué decir frente a la sociedad actual, definiéndoles como: “Sujetos con competencias para referirse en actitud objetivante a las entidades del mundo, es decir, como sujetos de discurso, y con capacidad para apropiarse (y movilizar) los objetos tanto sociales y simbólicos, como materiales, es decir, como agentes sociales” (Reguillo, 2000:36, citada por Roatta, 2005). Perspectiva vista a la luz de la concepción de actor social de Touraine (2009), quien avanza en la teorización de este concepto sociológico, y propone entender al individuo como un objeto de naturaleza doble: configurado por estructuras y culturas definidas, pero a la vez, con una conciencia reflexiva de verse a sí mismo como diferente al entorno.

Así mismo, Feixa (2011) ha compartido esa sensibilidad teórica y personal de no ver a las/os jóvenes en estado transitorio, inestable, de marginación y violencia, sin dar valor a sus culturas y especialmente, al componente de creatividad visible en sus colectividades, más allá de las estéticas que en ellos se alcanzan a percibir.

En la misma vía, Escobar (2003) propone que dar cuenta de las subjetividades juveniles en el contexto contemporáneo, implica que a las/os jóvenes no se les interprete simplemente como “consumistas”, ya que “las subjetividades juveniles nos hablarían de posibilidades de re-creación cultural, de reelaboraciones de los sentidos sociales a partir de la producción de constelaciones de significados y de mundos simbólicos articulados a consumos particulares” (p.151).

Frente a lo anterior, Reguillo (s.f) afirma que los consumos particulares de las/os jóvenes, dan pistas para comprender la configuración de subjetividades juveniles, identificándose lo obsoleto de discursos que homogenizan y estigmatizan a las/os jóvenes. De esta manera, para comprender las dinámicas subjetivantes de la juventud, hay que acercarse a sus consumos, con énfasis en el cómo se conciben y transforman las realidades que encarnan, ya que éstas guían la configuración de trayectorias vitales específicas que movilizan y dan sentido a las/os jóvenes.

1.2. Generalidades sobre subjetividad y modos de subjetivación a través del arte y el cuerpo

1.2.1. Apuntes generales sobre subjetividad

Son varios los autores que han decidido enfocarse en el estudio de un proceso que se ocupa de las particularidades y aristas de la constitución de las personas en la época contemporánea: la subjetividad. El presente apartado pretende recoger aportaciones diversas sobre los procesos que median la configuración de las subjetividades, partiendo de autores como Michel Foucault y Gilles Deleuze quienes han favorecido la comprensión de una dialéctica que oscila entre las estructuras sociales potentemente establecidas, en las que operan innegables y permanentes ejercicios de poder, y variados movimientos subjetivos, a partir de los cuales las personas intentan lograr sentidos mediante vivencias o formas de vida que pueden emanciparles y des-sujetarles del mismo sistema en el que están inmersos.

Deleuze (1995) al abordar los procesos de construcción de subjetividad los define como movimientos de fuga respecto de las relaciones dominantes. Según este autor, los procesos de producción de subjetividad se refieren a las diversas maneras que tienen tanto individuos como colectividades para constituirse como sujetos, para llegar a ser lo que son, pero estos procesos solo valen la pena en la medida en que escapen a los poderes dominantes. Asimismo, señala como rasgos

característicos de la producción de subjetividad su carácter colectivo, en movimiento, en acción o en acto, y en conflicto, así como resalta la dimensión nómada de las subjetividades a las que relata como desplazamientos. De manera que en tanto fijación, la identidad es para el autor lo contrario a la subjetivación.

Retomando la distinción entre subjetividad e identidad trabajada ampliamente por Foucault (1991, 2002), quien en obras como la Historia de la sexualidad y la Hermenéutica del Sujeto puso de manifiesto su oposición a considerar la identidad y la identificación como formas o modalidades de subjetivación. No obstante, como respuesta propuso un modo de subjetivación no identitario al que denominó “modo de vida” (Foucault, 1999), el cual configura una forma no natural sino cultural, política e histórica, sujeta a una práctica y una experiencia, además, relacionada con una ética, entendida como el acto de ser causa de sí mismo y desplegar la potencia de existir.

En este sentido, Gómez (2016) retoma la relevancia del estudio de las subjetividades en el escenario educativo, que considera fundamental no sólo porque la formación de sujetos es imprescindible para la construcción de un proyecto de nación, sino porque entre sus tareas principales deben incluirse aspectos tan importantes como las corporalidades en todas sus expresiones (sexualidades, acicalamientos, prótesis tecnológicas, etc.), la lucha por el reconocimiento de las identidades articulada a una redistribución material de la riqueza, el reclamo por la igualdad y el respeto por la singularidad, las reivindicaciones por los derechos culturales, el debate por la despatologización de la neurodiversidad y los comportamientos y estilos de vida diferentes. En últimas, por la expresión de lo humano buscado en todas las formas de manifestación posible.

De otra parte, con el fin de abordar autores que problematizan la cuestión de las subjetividades de manera más situada, se encuentra el compilado “La investigación de la subjetividad: entre la ficción y la verdad” donde se identifican perspectivas sobre los acercamientos

metodológicos a la subjetivación política en Latinoamérica. A pesar de que el presente capítulo dirige su énfasis a la subjetivación a través del cuerpo, el texto citado resulta pertinente en tanto ofrece un panorama más situado sobre la construcción de subjetividades. Una vez presentadas las más relevantes para este estudio, se dará paso a las particularidades de la subjetivación asumiendo como referente el cuerpo.

Vommaro (2012) en su capítulo de libro sobre los procesos de subjetivación desde experiencias de organizaciones sociales en Buenos Aires, retoma a autores contemporáneos que complementan o confirman las miradas de los teóricos tradicionales que se mencionaron anteriormente. Para ello señala el estudio de Murillo (2003), quien a través de su aproximación a la construcción de subjetividades en Buenos Aires explica que estos procesos están situados espacial y temporalmente, cuentan con una intensidad y una extensión, se realizan en el territorio, y expresan una forma de vida a través de la que el individuo se subjetiva.

En este sentido, los movimientos subjetivos se encuentran indudablemente atravesados por valores, percepciones, sentimientos, afectos, lenguajes, saberes, deseos, concepciones, prácticas y acciones que se inscriben en el cuerpo producido, vivido y experimentado de los sujetos, esto último resulta interesante para el objetivo de indagar sobre el protagonismo del cuerpo en la subjetivación de las/os jóvenes a través de la danza. Así mismo, continúa el autor, en tanto acto de ruptura o fractura con lo instituido mediante movimientos, desplazamientos, o fugas respecto a la normalización y homogenización dadas por el poder, al ser la subjetivación un producto situado en el tiempo incluye la memoria, el recuerdo y el olvido.

Una tercera autora citada por Vommaro (2012) es Cabrera (2010), que propone la subjetividad como el resultado de “una interacción entre las formaciones culturales y sociales –

maneras de ser– y los estados internos de los sujetos –maneras de hacer” (p.2). Para ella los procesos subjetivos se expresan en la corporalidad, en tanto cuerpo vivido y atravesado por emociones.

La autora también establece que en la medida en que los procesos de conformación y transformación de la subjetividad se producen cuando se modifican los principios de percepción, concepción y acción (o *habitus* en el sentido bourdeano), éstos cobran sentido a la luz de nociones como las de Geertz (1993) sobre los modelos de interpretación, representación y organización de la realidad. En ese sentido, la subjetivación incluye al menos cuatro dimensiones: el *habitus*, la corporalidad, las emociones y las relaciones sociales, las cuales se despliegan en los procesos de socialización, a través de rituales, tecnologías del ser, aprehensión del *habitus*, interacciones cotidianas, relaciones sociales, pertenencia y participación grupal.

Se evidencia entonces, que tanto para Murillo (2003) como para Cabrera (2010), citados por Vommaro (2012), la subjetividad es vivenciada en el cuerpo, para el primero en un proceso situado históricamente significado a través de la memoria, y atravesado por valores, sentimientos, lenguajes, saberes y deseos; y para la segunda, en un cuerpo vivido y constituido a través de las emociones, protagonista de relaciones sociales a través en las cuales también se sustenta la subjetivación.

En la vía de identificar las generalidades de los modos de subjetivación y transitar hacia los que se configuran en el cuerpo, el aporte de Gómez (2016) muestra algunas potencialidades que resultan al profundizar en estos procesos. En su artículo sobre la Constitución de la subjetividad, establece que su estudio cobra sentido si favorece la comprensión sobre cómo los sujetos se han producido, los recursos que tienen para transformarse y las maneras en que lo siguen haciendo de cara al futuro.

Así mismo, el autor recoge varias características de las subjetividades contemporáneas, como: La singularidad, los modos de existencia, el sentido que se le otorgan a los usos del cuerpo; La

potencia de metamorfosearse en ese alguien que siempre quiso ser, de hacer realidad las ficciones de sí mismo y materializar esos posibles irrealizados; La puesta en práctica de diversos procedimientos de autoexamen y reflexividad: juzgar (se); narrar (se); observar (se); expresar (se) (tecnologías del Yo de Foucault), y finalmente, la autoridad de la primera persona, de ese yo que sabe que es a través del diálogo y el lenguaje que se logran discernir los juegos de verdad, propios de cualquier acto comunicativo consigo mismo y con los demás.

Estas características aparte de señalar otras miradas de la subjetividad, aportan pistas sobre la forma de indagarlas a partir de narrativas biográficas, enfoque con base en el que se desarrolla el presente trabajo, dado que atañen a la validación individual a través del cuerpo que baila en diversos escenarios, a las posibilidades ofrecidas por la danza para metamorfosearse y lograr esos ideales particulares de sí mismo y a las narrativas en primera persona, que validan la voz de quiénes narran esas maneras de subjetivarse en los escenarios de danza elegidos.

1.2.2. Los modos de subjetivación de cara al arte y al cuerpo

Reiterando la referencia a Foucault con la noción de “Modos de subjetivación”, que incluyen las formas en las que varios discursos ubican a las personas a quienes se dirigen como sujetos de un tipo específico, dotados de ciertas capacidades para la acción, por ejemplo, como “normales” o “desviados”, como condicionados causalmente o libremente autodeterminados, como víctimas o como activistas en potencia, como individuos únicos o como miembros de grupos sociales (Foucault, citado por Fraser, 1989). Igualmente, los modos de subjetivación hacen referencia a las formas de relación de cada uno consigo mismo en la constitución como sujeto, a las prácticas que allí se instalan y que desde diversos ámbitos de la experiencia humana configuran formas particulares de devenir sujeto.

Díaz (1993) también retoma los modos de subjetivación, definiéndolos como una autorrealización que sólo se puede cumplir en el estrecho espacio de la vida personal. Ya no se trasciende orientándose a la ciudad, ni al cosmos, ni al cielo, sino a un período limitado de tiempo: la vida propia. Desde la propia finitud, cada quien se constituye en función de ella.

En su artículo: Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades, Pérez (2013) analiza cómo se configura un nuevo régimen de las artes y la articulación con la política en sus diversas concepciones, así como la vinculación de las prácticas artístico-políticas a la que alude, con la producción de subjetividades autónomas. El autor admite entonces, la potencialidad de las experiencias estéticas para generar procesos de resistencia política, transformación y emancipación, con lo cual se reconoce la posibilidad de desarrollar modos de subjetivación singulares que puedan rechazar conocimientos naturalizados y construir modos de relacionamiento y sensibilidad distintos. Estos nuevos agenciamientos favorecerían la transformación de la vida no solo en un plano cotidiano, sino en el de las transformaciones de los grandes conjuntos económicos y sociales.

Aunque Pérez (2013) se dedica al arte relacional como forma de acción social y de resistencia, su aporte resulta pertinente frente al objetivo de la presente investigación, de evidenciar cómo la participación de las/os jóvenes que danzan en cada escenario seleccionado, configura sus modos de subjetivación. Su reflexión apunta a que las formas en las que dicha subjetivación se genera no necesariamente corresponden a agenciamientos sociales, más bien pueden ser una suerte de artificio del sistema, para que el arte sería un consumo cultural más. Si bien la práctica artística se presenta como un terreno abonado para generar acciones reflexivas y posturas críticas frente al sistema de consumo, la autonomía social que esta persigue solo puede lograrse en una sociedad diversa, pluralista, democrática y capaz de lidiar con el conflicto, transformándolo en fuente permanente de debate.

Retomando la articulación de los modos de subjetivación con la experiencia artística, Farina (2005) en su tesis doctoral *Arte, cuerpo y subjetividad: Estética de la formación y pedagogía de las afecciones*, expone cómo los sujetos llegan a ser lo que son, a través de conjuntos de dispositivos, de maneras de hacer y pensar las cosas y de actos que les van dando forma. Específicamente, se refiere al conjunto de dispositivos que componen las prácticas del artista del cuerpo para rediseñarlo, saturar las formas del hábito e intensificar su propia conciencia. La autora propone que estos conjuntos de dispositivos configuran una pedagogía, poniendo en juego unas maneras de dar forma a la subjetividad, a las cosas y a los discursos que la sostienen.

Al respecto, Ruggeri (2014) explica, que el cuerpo del bailarín debe experimentar una transformación simbólica para ser modelado y dilatado, de cara a las cualidades expresivas requeridas por la técnica u obra que interpreta. De modo que cada parte del cuerpo se convierte en otra cosa, transformándose en entidad poderosa que trasciende una materialidad que muchas veces lo limita. No obstante esto también presenta unos matices, en tanto el habitar el cuerpo, desde una exacerbación disciplinaria dada por el hábito de cara a cierto género danzario, puede conducir a una deshumanización en pos del ideal estético.

En el marco de estos dispositivos, Farina (2005) alude a otra noción Foucaultiana derivada de su conceptualización sobre las subjetividades: “el cuidado de sí”, considerado como componente constitutivo de la ética del cuidado, de ocuparse de sí mismo, de las formas en que se ven las cosas, de un ejercicio reflexivo sobre la percepción y sobre las palabras con las que produce saber a partir de esa percepción. En su planteamiento, explica el cuidado de sí como una condición de posibilidad del sujeto ético, ya que es a través de dicha práctica como éste cuida de los principios éticos que orientan su formación, así como pone en práctica un principio de actividad, mediante criterios estéticos que fundamenta éticamente, afirmando la posibilidad de concebir la vida como obra de arte.

Para la autora, las formas de hacer las cosas, de percibir las y referirse a ellas, dan curso a lo que le pasa al sujeto y constituyen una estética de su existencia.

Así las cosas, en el marco de la comprensión de la vida como obra de arte y la posibilidad de concebir la expresión artística como construcción de subjetividad, Farina (2005) trae a Deleuze (1992) quien de nuevo aparece para manifestar que el arte tiene que ver con una forma de accionar el pensamiento distinta de las demás, porque es propiamente estética. En este contexto su obra se propone como un pensamiento sobre los modos de vida engendrados a partir del territorio del arte, ya que lo planteaba como una forma específica de producir pensamiento, afectando el terreno subjetivo, interesándose por las composiciones, agenciamientos y articulaciones que en dicha forma de pensar se generaban.

Lo anterior se encuentra directamente relacionado con la indagación sobre las formas específicas en las que se puede dar cuenta de cómo las/os jóvenes participantes en esta investigación, logran procesos subjetivantes a través de la práctica danzaria, en escenarios de educación formal, no formal y autodidacta, a través de vivencias que se relatan desde el cuerpo.

1.2.3. Pistas históricas, sociológicas y antropológicas del cuerpo moderno

Hablar del cuerpo implica transitar un amplio recorrido de miradas y comprensiones. En el marco de las subjetividades contemporáneas una de sus definiciones plantea que es la primera instancia desde el cual el sujeto se sitúa para existir y hacerlo en relación con los otros (Touraine, 2005), por lo tanto, resulta necesario considerar abordajes que faciliten la identificación de algunos hitos históricos, sociales y culturales del cuerpo, en diálogo con los modos de subjetivación.

En su artículo “Historiando el cuerpo” Cabra (2013), manifiesta que la pregunta por el cuerpo no se trata de una moda, al contrario, remite a un problema que lleva más de cuarenta años configurándose como campo interdisciplinario de estudios, en el cual intervienen la antropología, el

arte, la literatura y la sociología. La historia del cuerpo ha adquirido metodología y perspectivas teóricas propias, y es claro, que desde la década de los noventa se han abierto posibilidades de estudiar el cuerpo en las diferentes disciplinas. Es el caso de los trabajos de Zandra Pedraza desde la antropología, que evidencian una emergencia del cuerpo como objeto que puede ser historiado. Se reconoce de esta manera, un creciente interés y desarrollo de procesos de creación e investigación en relación con el cuerpo, desde los estudios sociales y culturales contemporáneos, lo cual, como lo expresa Pedraza (2007) se debe a que:

El cuerpo constituye un concepto central para comprender el ordenamiento social y simbólico de la sociedad porque en él confluyen y se realizan intenciones diversas o bien tienen la convicción de que en el cuerpo se encuentra una clave ontológica para avanzar hacia una comprensión sintética de la sociedad (p.13).

Cabra (2013) admite que preguntarse por la historia del cuerpo abre un espectro de posibilidades emergentes de la confrontación con el hecho de que éste es más que una serie de órganos en funcionamiento, por lo cual implica revisar pliegues y trasfondos de la más variada naturaleza. La autora cita a Feher (1990) para expresar que la historia del cuerpo es la historia del espacio incierto donde confluyen el pensamiento y la vida.

Así mismo, esta pregunta implica sobrepasar la idea reduccionista de la materialidad, o de las dualidades que limitan la dimensión corporal a una cárcel, materia o entidad biológica, también es asumir que ese cuerpo en sí mismo, ha sido un complejo proceso de creación (Cabra, 2013). Idea congruente con aquellas que están a la base de la subjetivación -precisadas en apartados anteriores- como proceso a través del cual, cada uno, en medio de un sistema social y cultural, llega a ser lo que es.

De manera articulada, Le Breton (2002) explica que uno de los motivos destacados para que la antropología se ocupe del estudio del cuerpo, es que la existencia del ser humano es corporal, y el análisis social y cultural del que es objeto, las imágenes que lo definen, los valores que lo

diferencian, aluden a su espesor oculto, así como a sus modos de existencia en diversas estructuras sociales. Estos planteamientos se relacionan con la propuesta de Pedraza (2007) sobre el interés del cuerpo, en tanto facilitador de un análisis sintético de la sociedad.

Este antropólogo destaca que por estar en el centro de la acción individual y colectiva, en el centro de un simbolismo social el cuerpo es un elemento de amplio alcance para cualquier análisis que persiga una mejor aprehensión del presente, en tanto cada sociedad esboza en sus formas de ver el mundo, un saber singular sobre el cuerpo: sus constituyentes, sus usos, sus correspondencias, entre otros. El anterior planteamiento confirma la pertinencia de abordar la comprensión de los modos de subjetivación de las/os jóvenes participantes del presente estudio, a partir de sus percepciones y prácticas corporales en la danza.

Escobar (2010) en el artículo sobre el cuerpo en la escuela contemporánea, da continuidad a esta línea de comprensión del cuerpo como un proceso dado por dinámicas sociales y culturales, enfatizando que en medio de su potencia (sobre la que indaga Spinoza), el cuerpo enfrenta fuerzas que imponen modelos, códigos, identidades narrativas que lo arrastran a plegarse a maneras de sentir y pensar previamente establecidas por la cultura.

Desde las formas, los vestuarios, las sensaciones desarrolladas o inhibidas, los deseos - permitidos y prohibidos-, las anatomías consideradas erógenas o tabú, las prácticas sexuales y las explicaciones que se hacen sobre ellas, las vías y discursos para la expresión emocional y amorosa, las concepciones acerca de sí, hasta las narrativas de reconocimiento en uno u otro género, tienen sucursal en el cuerpo. Somos cuerpo y sabemos de nosotros mismos en conexión con las experiencias corporales inscritas en contextos socio-históricos específicos (Escobar, 2010)

No obstante, esa posibilidad de afectación de los cuerpos de la que habla Escobar (2010), de convertir la potencia en acto, el cuerpo también permite reinversiones como sujetos, en diversos sentidos. Más allá de las sujeciones, en el cuerpo habita la contingencia de re-crear la vida, de

transformar identidades inamovibles en subjetivaciones con distintos sentidos vitales, de este modo, las fuerzas que afectan los cuerpos favorecen tensiones y fisuras en las cuales éstos no necesariamente se someten, estos planteamientos cobran gran relevancia en la indagación sobre las subjetivaciones posibles a través del cuerpo, en la práctica de la danza de las/os jóvenes participantes.

En la vía de comprender ese carácter trasgresor y subjetivante del cuerpo, Escobar (2010) enuncia que frente a los poderes enfocados en el control de la vida misma (biopoder foucaultiano), desde el cuerpo se experimentan flujos que frecuentemente se escenifican para sí y para otros, pulsiones que llevan a la transformación desde lo más próximo y cotidiano: el cuerpo busca máscaras y modos de trasgredir, resistir, evadir y renovar.

El autor continúa relatando que antes de la materialización del proyecto moderno, la construcción occidental de los cuerpos estuvo atravesada por unas lógicas que desde la perspectiva foucaultiana, tuvieron un profundo cambio hacia fines del siglo XVI y durante el siglo XVII. Al parecer en ese largo período anterior, el cuerpo estuvo construido en íntima relación con la naturaleza y sus fuerzas, de modo que lo humano se asemejaba con los dioses y las cosmogonías.

Pese a ello, un cambio cualitativo generó transformaciones importantes en las concepciones de occidente: el pensamiento rompió su unidad con las cosas y la representación de las mismas emergió para dar cuenta de las realidades. Desde allí, el cuerpo fue nominalizado, clasificado y analizado desde los lenguajes de la razón y las ciencias, dejando de tener un carácter sobrenatural, para ser docilizado y entrenado para la eficiencia de la productividad social en las distintas instituciones sociales (Escobar, 2010).

Frente al poder ejercido en el cuerpo Pedraza (1999) explica que éste ha sido cincelado, pero a la vez, se juzga como la expresión personal menos modificable, para pensar que sobre el cuerpo recaen los distintos ejercicios de poder de una sociedad en cada época.

Al respecto de este cambio cualitativo relatado por Escobar (2010) en el que queda clara la manera en que el ejercicio de poder atraviesa al cuerpo en su máxima expresión, Le Breton (2002) sostiene que las concepciones y valores del cuerpo son tributarias de las ideas e imágenes que se tengan de persona. Asimismo, introduce que en el caso del mundo occidental, la visión del cuerpo remite a un dualismo, opuesto a lo apreciable en las sociedades tradicionales donde las materias primas que componen al hombre, son las mismas del cosmos y la naturaleza: “entre el hombre, el mundo y los otros, se teje un mismo paño con motivos y colores diferentes que no modifican en nada la trama común” (p.118).

El cuerpo moderno para este autor, corresponde a un orden diferente ya que implica la ruptura del sujeto con los otros (una estructura social individualista) -ruptura que se enfatiza al estudiar los modos de subjetivación- , con el cosmos (sus materias primas no encuentran correspondencia en otra parte), y consigo mismo (poseer un cuerpo más que ser su cuerpo). El cuerpo social es el lugar de la censura, el recinto objetivo de la soberanía del ego. La parte indivisible del sujeto en colectividades donde la división social es regla.

Posteriormente, Le Breton (2002) se refiere a un nuevo imaginario de cuerpo que surge en los años sesenta, en donde el hombre descubre que tiene un cuerpo y con ello genera una serie de discursos y prácticas enmarcados en los medios masivos de comunicación. El dualismo propio del mundo contemporáneo, que opone a ser humano y cuerpo, generó en este un alter ego que se convirtió en lugar privilegiado del bienestar, el buen parecer, la pasión por el esfuerzo o el riesgo. Es decir, el mercadeo de una serie de prácticas y productos para el cuidado y acondicionamiento del mismo de acuerdo a esas nuevas y permanentes exigencias. La preocupación moderna por el cuerpo, es un incansable generador de imaginario y prácticas asociadas a la individualización en donde el cuerpo se erige como valor.

De otra parte, Filgueiras et. al (2009) en su artículo sobre las reflexiones de corporeidad y constitución de subjetividades en jóvenes de Brasil, explican la comprensión de los cuerpos constituidos sobre la óptica de las regulaciones de género que los sujetos viven, investigan algunas maneras a través de las que se imponen esas regulaciones y las formas como son incorporadas y vividas por los sujetos (Butler, 2005, citada por Filgueiras et. al, 2009).

En su estudio, los autores mencionan que categorías como imagen corporal, autocuidado y transformaciones corporales fueron algunas de estas maneras de constitución. Se adhieren a lo propuesto por Swain (2004, citado por Filgueiras et. al, 2009), en tanto encuentran a las/os jóvenes constituyéndose como sujetos, anclados "en la experiencia de un cuerpo construido entre el asujetaamiento a las imágenes y valores de lo social y a su crítica" (p.185).

Un componente que resulta de alto interés para comprender los modos en que las/os jóvenes bailarines se subjetivan a través del cuerpo, se sitúa en la noción de performatividad de Butler (2003, 1998, citada por Filgueiras et. al, 2009) definida por el hecho de que el cuerpo presente una capacidad simbólica que traspasa la visión exclusivamente física y biológica para profundizar en la formación de la subjetividad. En esta medida, la noción de *performatividad de género* contribuye a percibir qué tanto las/os jóvenes desde su posición de sujetos, están atravesados por las normatividades discursivas del sexo/género, la cual es explicada como orden normativa eminentemente performativa, que conforma cuerpos y subjetividades.

Dicha noción resulta sumamente valiosa a la hora de comprender que los estilos de corporeidad adoptados por las/os jóvenes de contextos urbanos marginados en el sur del Brasil cuentan con especificidades locales, sin embargo, también se concatenan con estilos dictados por un *habitus* corporal propio de las sociedades de consumo del mundo globalizado. Así mismo, ésta facilita la comprensión sobre la fluidez de cuerpos y discursos (Butler, 2005 y 1998) y sobre cómo en momentos determinados esa comprensión puede proporcionar a las/os jóvenes y sus educadores,

formas de cuidados de sí que inciten performatividades que estén en los márgenes. Las cuales puedan destacarse con mayor autonomía, promoviendo prácticas de cuidado y corporeidad menos aprisionantes que no conlleven enfermedad ni sufrimiento.

En suma, los investigadores brasileiros destacan la comprensión de “cuerpo encorporado” de Butler (2003), donde existen unas regulaciones impuestas de sexo/género que los sujetos incorporan y viven en sus cuerpos. Igualmente, al enfatizar en los temas de imagen corporal, autocuidado y transformaciones corporales, la noción de performatividad de Butler favorece la visibilización de los cuerpos jóvenes como primera instancia de la formación de subjetividades, en la medida en que están atravesados por normatividades discursivas del sistema sexo/género, que implican un orden normativo y performativo, es decir, que conforma cuerpos y subjetividades.

1.3. Representaciones culturales de la danza

Una vez expuestas las categorías teóricas de Juventud y Subjetividades a través del cuerpo, en el presente apartado se abordan algunas aproximaciones culturales sobre la danza, como expresión artística. Posteriormente se describen particularidades de los tres escenarios que se eligieron en la presente investigación, para seleccionar a las/os jóvenes que la practican, tales como el académico/formal (formación universitaria), el empírico/no formal (formación en academias) y el autodidacta. Para finalizar, se plantean algunas consideraciones valiosas respecto a las transformaciones que la danza puede generar en los sujetos y en la sociedad.

De acuerdo con Robayo (2015), las artes como la música, la poesía, la escultura, la pintura y la danza son expresiones de la cultura de un pueblo y se han constituido en la forma como el artista comunica sus ideas y sentimientos con palabras, formas, colores o sonidos. Este mismo concibe y produce lo bello a partir de los elementos naturales que tiene a su alcance y que ha adquirido de la observación y el estudio, por ello, las artes se consideran el medio por el cual el individuo se

relaciona con el mundo. El autor señala que las artes son entendidas como una actividad o producto con un propósito estético y comunicativo implícito que les permite a los sujetos expresar ideas, emociones o visiones del mundo, haciendo uso de recursos plásticos, lingüísticos, sonoros, mixtos o corporales como es el caso de la danza.

1.3.1. Aproximaciones conceptuales

Así como infinitas se tornan las expresiones que las distintas culturas han creado a través de la danza, de la misma forma resulta demasiado extenso el espectro de enfoques que sitúan y definen la danza como práctica artística presente desde tiempos ancestrales en la historia de la humanidad.

Tal como lo expresa Tambutti (2008):

Sostener hoy la posibilidad de “una” teoría de la danza, en el sentido fuerte del término, es entrar en franca contradicción con las características de un conjunto de objetos artísticos agrupados bajo ese nombre, pero cuya naturaleza es cada vez menos evidente. (p.13)

La anterior precisión cobra gran relevancia, en la medida que este estudio, más que teorizar sobre la danza como una única y gran expresión, pretende mostrar algunas de sus variantes, y cómo en ellas las/os jóvenes bailarines logran modos de subjetivación atravesados por el trabajo sobre sus cuerpos.

Desde su análisis de la danza de escena como un escenario de rituales seculares, Ruggeri (2014) explica que ésta supone una manifestación cultural que requiere ser pensada desde un lugar que revele la dimensión ritual que parece serle inherente. Según su planteamiento, las formas de manifestación que posibilita la danza entendida como ritual, subyacen a una necesidad del sujeto en referencia a:

Crear mundos dentro de una estructura de la experiencia que es cambiante, voluble y frágil, que genera estadios de significación (Turner), que entretengan en una relación reflexiva, o sea la experiencia vivida inmediata con la experiencia pasada, la cual puede tomar la forma de costumbres, leyes y otras instituciones culturales que se han perpetuado, como los rituales, las obras de arte y cualquier producto humano que condense la experiencia. (p.2)

De esta manera, la autora continúa haciendo referencia a una perspectiva performática de los rituales, a la luz del pensamiento de Goffman, Turner y Schechner, para quienes el ritual es el espacio para el desarrollo de la creatividad, la transformación social, a través de la transmisión de valores culturales que actualizan los sistemas simbólicos existentes, desarrollando transformaciones en las percepciones e interpretaciones de quienes participan y presencian la danza.

De otra parte, al aludir a los procesos que la danza desarrolla, Ruggeri (2014) los califica como inquietantes e inaprensibles en su totalidad, dada la complejidad que los atraviesa en las etapas de formación, interpretación y creación, situados a su vez en un campo donde coexisten el orden y el desorden, la precisión y la ambigüedad, las certezas y las dudas, lo que genera una lista amplia de problemas a resolver.

Otra mirada planteada desde un camino epistemológico a la definición de la danza en Bogotá, es la propuesta por Tahua (2010) quien enuncia que los acontecimientos considerados importantes para el conocimiento de la danza a nivel social, frecuentemente se encuentran sujetos a un modo de ver, dictado por intereses diversos tanto de las instituciones como de los grupos que se forman al interior de los circuitos de práctica de la danza. Ante lo cual aparecen distintos focos de producción, que reflejan las múltiples creaciones y procesos que dan cuenta de la variedad de enfoques, conceptos y perspectivas tanto de la pedagogía del cuerpo como del movimiento. Esto permite visibilizar el sentido de las búsquedas y mutaciones epistémicas, entre momentos y fases del arte danzario.

Para Tahua (2010) el saber-hacer de la danza es la acción que aparece desde un impulso primero relacionado con contextos geográficos, sociohistóricos y culturales, en el cual se encuentran espacios generadores y productores de formas, además de un vínculo estrecho con los movimientos de las labores y acontecimientos cotidianos. Desde estos tópicos se inscribe un ritmo, una estética, un arte de movimiento circunscrito a técnicas corporales específicas, las cuales permiten resolver tanto las situaciones del cotidiano como las construcciones coreográficas y performáticas.

En aras de conceptualizar la danza, es necesario englobar la multiplicidad de vertientes, géneros e intereses que encierra, y entenderla como una práctica social que hace borrosas las fronteras y permite encontrar eslabones que la revelan como cuerpo de conocimientos. Por un lado, incluye categorías propias de la práctica y comunes a todos sus géneros: Cuerpo, movimiento, espacio, tiempo, percepción, comunicación; los cuales fluyen en una diversidad de lenguajes. Por otro, abarca formación, creación, investigación, gestión, circulación, apropiación, contribuyendo a la consolidación de la danza como un saber o disciplina (Plan Nacional de Danza en Colombia, 2010).

Para finalizar este apartado, vale la pena retomar una alusión de la danza a nivel país, que se encuentra en el Plan Nacional de Danza en Colombia (2010), que reitera la diversidad de géneros y posibilidades de participación inscrita en la danza, así como el inmenso valor que representa para la sociedad.

La danza en Colombia es vital, vigente y rica en presencia y divergencias de significado. En nuestro territorio cohabitan la danza tradicional, la folclórica, la contemporánea, la clásica, la moderna, los denominados bailes de salón, la integrada (que designa aquella que propicia la expresión de la población en situación de discapacidad), la ritual de los pueblos indígenas, el baile deportivo, las urbanas de gran valor para la juventud y la danza teatro; todas estas expresiones soportan y constituyen en una permanente dinámica las identidades, lo nacional, lo popular, lo juvenil, lo urbano (p.14)

Diversos estilos de danza

A continuación se describen las características de algunos de los estilos más relevantes en la práctica de la danza, acordes con los intereses y modalidades de formación de las/os jóvenes participantes en la investigación, a saber, danza contemporánea, *dancehall* y biodanza.

- *Lo contemporáneo*

Lo que Trambutti (2008) denominó “contemporaneidad en la danza” comenzó con la evidente desaparición de los paradigmas de lo que habitualmente era considerado danza, dada por la desaparición de las hazañas corporales de los bailarines propias de la danza clásica. La mezcla entre movimientos autoreferenciales y ordinarios hizo que, en muchos casos, las nuevas manifestaciones no fueran apreciadas como danza porque no se les podía aplicar las nociones tradicionales que la historia había acuñado.

Según referencia de la autora, en los años sesentas comenzaba una época en que las teorías usuales no podían explicar ciertas obras ya que al alterarse el modo de producción y el modo de recepción, entraba en crisis no sólo el término arte como calificativo para muchas de las obras coreográficas, sino el mismo término danza. Las preguntas ya no hacían referencia a lo que expresaba la danza sino a si en efecto, era danza. Esta pregunta surgió por la aparición de un pluralismo radical que no permitía la existencia de una forma única de producción y recepción, por lo que había que repensar los nuevos alcances del término y aceptar la necesidad de apertura en múltiples direcciones. El desdibujamiento del concepto de danza y la transformación de esta disciplina en una actividad reflexiva, cuestionadora del estatuto existencial de la obra coreográfica generó la disolución de la ontología de la danza como hasta el momento se concebía, y trajo consigo

la crisis de las instituciones que por tradición, consagraban tendencias y artistas, incluyendo el ámbito del crítico como mediador habitualmente aceptado.

Para Trambutti (2008), resulta paradójico que el momento en que se abandonaron todos los criterios de las diferentes tradiciones instalados para el reconocimiento de la danza como arte, aparecían potencialidades diferentes, capaces de trazar múltiples opciones. Este pluralismo exigió el desarrollo de modos compositivos, receptivos y críticos para analizar cada obra de manera particular. Por lo tanto, la danza contemporánea inauguró una nueva época. Finalmente, frente al estado actual de la danza, la autora sostiene que:

Aunque tal vez sea demasiado aventurado afirmar que el cambio sustancial producido en la década del sesenta, haya establecido un sólido e irreversible punto de inflexión, de todos modos, sería imposible negarle a ese momento histórico el lugar prioritario que tuvo y que puso en movimiento una nueva manera de ser de la danza, múltiple, plural y cambiante, cuya característica esté más cercana a un “siendo” como su nueva manera de hacerse presente (sp).

- *El dancehall*

Desde una perspectiva de géneros musicales y de baile, Espinel (2013) explica que el *reggae*, el *dancehall* y la champeta, se asocian con una expresión más directa de la sexualidad y prácticas económicas marginales. El teórico cita a González (2010), quien afirma que con el desarrollo de la música popular en Latinoamérica y el Caribe se fortalece el género musical como una construcción social, una pieza susceptible a las necesidades e intereses de un grupo en un momento histórico determinado. Para los géneros en mención, resulta fundamental la relación multidireccional con territorios como Jamaica, Puerto Rico, Estados Unidos y Colombia continental.

Veal (2007, citado por Espinel, 2013) considera el *reggae* como la música arquetípica en el proceso de circulación e influencia global, la cual ha sido protagonista de complejos procesos, tanto

en Jamaica como a nivel global. Dicho autor destaca una de las corrientes en la evolución del *reggae*, expresada por las figuras de la industria discográfica, que introdujeron la música popular jamaicana al público internacional. Ésta es en parte responsable del impacto de géneros como el *dancehall* en los Estados Unidos, Latinoamérica y el Caribe.

Los imaginarios de sexo exacerbado y violencia que se encuentran en los procesos identitarios generados por el establecimiento de estos nuevos géneros musicales del Caribe, como el *dancehall* se encuentran relacionados a la respuesta del pueblo jamaicano en la década de los setenta ante la opresión de la minoría blanca en su territorio, concibiendo en el *dancehall* una forma de subvertir los valores tradicionales ligados a la religiosidad y a la doble moral sexual, además de una respuesta cultural fruto de la de pobreza, drogadicción y marginalidad de las comunidades negras (Espinel, 2013).

- *La biodanza*

Según Toro (2007) la base conceptual de la biodanza deriva de una meditación sobre la vida, que resalta el deseo de renacer de los gestos despedazados y la vida vacía y estéril, en palabras del autor, de “la nostalgia del amor”. Se hace referencia también a una “deformidad en el espíritu occidental”, que en el siglo pasado se tradujo en grandes atentados contra la vida humana, atravesados por la “patología del ego” (escisión entre naturaleza y cultura), la valoración excesiva de la cultura en detrimento de la naturaleza y el predominio exacerbado de la razón sobre los instintos. Dichos acontecimientos son sostenidos por las instituciones estatales, las ideologías políticas y educativas, así como respaldados por muchos pensadores de la época.

Frente a este panorama, la biodanza es definida por este autor como una danza terapéutica que propone restaurar el vínculo originario con la especie como totalidad biológica y con el universo

como totalidad cósmica. La biodanza participa de una visión diferente, propone la búsqueda de un nuevo modo de vivir para despertar la sensibilidad adormecida, buscando un sentimiento de intimidad, de unión placentera y gracia estimulante. Todo lo anterior, se logra a través de la realización de ejercicios específicos, inspirados en el significado primordial de la danza, estructurados a partir de gestos naturales del ser humano, con el fin de activar las potencialidades afectivas que conectan a la persona consigo misma, sus semejantes y la naturaleza.

1.3.2. Escenarios de formación en danza en Bogotá

- *Educación no formal*

Para Restrepo (2000) Colombia es un país de “bailarines naturales”, existen multitudes de agrupaciones de aficionados, semiprofesionales y profesionales, que en todas las regiones se dedican a cultivar la danza tradicional, clásica o moderna, no obstante la percepción de la danza se encuentre aún lejos del reconocimiento como vehículo de realización profesional/vocacional y económica. No obstante lo anterior, Murillo (2014) reconoce que las prácticas artísticas educativas no formales han adquirido bastante fuerza en Bogotá en los últimos años, en parte gracias a las políticas públicas que han incentivado la cultura distrital a través de las escuelas locales de formación en arte. La reforma a la cultura en los años noventa y los procesos de descentralización administrativa en la ciudad ayudaron a fortalecer e incrementar las prácticas artísticas y culturales, haciendo posible otras maneras de participar y acercarse al campo artístico y cultural.

De otra parte, la Ley 1064 de 2006 se promulgó con el objeto de formar en aspectos académicos y laborales sin sujeción al sistema de niveles y grados propios de la educación formal, y comprende programas de formación laboral y de formación académica (Ministerio de Educación

Nacional, 2008). Según Murillo (2014), en este escenario se incluyen las prácticas educativas que oscilan desde lo informal para la sensibilización y acercamiento de aficionados a las prácticas de artes como la danza.

En el Estado del arte de la danza en Bogotá (2006), frente a la educación no formal en danza, se encuentra varias particularidades: los géneros populares están al margen de la posibilidad de profesionalización de su hacer, la formación que se imparte en los programas que se adelantan en los géneros de danza folclórica y contemporánea no llenan las expectativas de la totalidad de los bailarines bogotanos y finalmente, la formación en danza, especialmente en los géneros o modalidades de folclor, danza popular y danza urbana, se adelanta a partir de actividades puntuales desarrolladas en el seno de grupos organizados (fundaciones, asociaciones, institutos, etc.), desde la informalidad. A este tipo de escenarios formativos hace referencia este trabajo, para los casos del tango y la biodanza (pese a que la última es una danza terapéutica, se practica en colectivos y organizaciones).

- *Educación formal*

Según el Estado del arte de la danza en Bogotá (2006), entre los procesos de formación profesional de esta ciudad cabe mencionar a tres instituciones aprobadas para la formación profesional y técnica en danza. La Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), con el pregrado y la maestría en artes escénicas con énfasis en danza contemporánea, la Universidad Antonio Nariño con una licenciatura en educación artística con énfasis en danza y teatro, y la CENDA con el programa de técnico profesional en danza contemporánea. A ellas hay que agregarle información del programa de formación en artes escénicas con énfasis en danza contemporánea de la ASAB y de la Universidad Javeriana, así como el programa de formación en danza contemporánea de la Academia de Artes Guerrero.

Según el documento en mención, los programas de educación formal en danza cuentan con sustanciales diferencias en sus enfoques de la formación. El programa de la Academia Superior de Artes de Bogotá se enfoca en la formación de bailarines intérpretes, por lo cual el énfasis se hace en una formación técnica en las modalidades de ballet, danza tradicional y danza contemporánea y en la proyección de los procesos de montaje y composición en danza contemporánea, resultado de un programa de cinco años de duración. La Universidad Antonio Nariño ha desarrollado un programa con una duración de cuatro años en la modalidad de licenciatura, en la cual acoge materias de las áreas de danza y teatro sin establecer énfasis específicos. El perfil del programa se proyecta hacia la formación de pedagogos en danza folclórica y teatro. Finalmente, CENDA ofrece formación en el nivel técnico profesional en danza contemporánea, programa que en cuatro semestres aborda la interpretación, historia y pedagogía en esta área.

- *Formación autodidacta*

Este escenario hace referencia a la formación autónoma que desarrollan las personas interesadas en géneros particulares.

1.3.3. Cuerpo y sociedad metamorfoseados por la danza

Para finalizar, el presente apartado hace referencia a las formas en que la danza, en los estilos de práctica inscritos a escenarios formales, no formales o autodidactas de formación, puede constituir una experiencia subjetivante en el nivel individual y transformadora en un nivel social.

Respecto a la danza como experiencia subjetivadora, Islas (2001, citada por García, 2015) sostiene que el hacer corporal, participa de una transmisión y aprendizaje cultural que no pasa en esencia por las vías discursivas y racionales, por lo cual, aprender a moverse y aprender a cambiar los patrones de movimiento, tanto en las técnicas cotidianas como en las extracotidianas, además de un

hecho culturalmente normado, es un fenómeno psicológico y psicomotriz con una lógica propia. Esto es que, si bien el movimiento es una producción social, también es un fenómeno individual e interior.

En esta vía, la afectación es una experiencia en que los eventos y los pensamientos transitan por el cuerpo, porque hay cosas que solo se hacen evidentes al pasar por el cuerpo. De tal manera que la formación humana es ante todo afectación-experiencia, en tanto evento-pensamiento-sentimiento-sensación que hace del cuerpo un lugar de permanente transformación. Parafraseando a Cynthia Farina (2005), “el cuerpo practica las formas de la experiencia y la intensificación de la conciencia” y en el arte-cuerpo “se confunde cuerpo, fuerza, forma, objeto, sujeto y sentido” (p.9).

Visto de esta manera, en tanto coadyuvante en la generación de conciencia, el arte puede constituirse en una “práctica creativa que involucra una relación crítica e innovadora sobre la sociedad actual y futura, el mundo global, para buscar una visión extendida que amplía las comprensiones de la estética como campo de conocimiento” (Hernández, 2011, citada por Ospina, 2013).

Dicho de otra manera, si “el conocimiento se relaciona con la experiencia corporal directa de quien o quienes conocen; con la comunicación de los saberes entre las personas; con los tiempos vitales y las continuidades necesarias para la realización de los aprendizajes; y con la interacción entre ‘los sentidos’, desde la afectación y la conciencia creativa, a través de la experiencia estética suscitada en procesos formativos en arte, se puede revertir en el desarrollo de habilidades para la vida” (Román citado en Corredor, 2013, p.15), se puede revertir en la capacidad de agenciamiento de la propia vida. Es decir, seres humanos formados para dejarse afectar, para oponerse, para comprender, para descolocarse permanentemente y para generar otros mundos henchidos de conciencia.

Según el autor, una formación en arte al servicio de tal utopía no es exclusiva de unos cuantos; si el dejarse afectar moviliza y el movimiento es la manifestación misma de la vida, el conocer la propia voz y el poder nombrar y agenciar desde su expresión es acción creativa. La utopía, entonces, es que tal posibilidad esté al alcance de cada persona y de cada pueblo. La utopía es devolverle al excluido, desde la formación artística, la condición de existencia de los seres vivos: la continua reinención de sí mismos.

Por otro lado, Gonzáles y Lagos (2011) retoman nociones posestructurales en la construcción de sujetos de Deleuze y Derrida, en su ponencia sobre danza integradora como dispositivo de aprendizaje con personas con discapacidad, describen la danza como un verdadero aprendizaje donde es protagonista la sensibilidad percibida a través del cuerpo, en esa medida, los descubrimientos que una persona allí logre, planteándose o no algunas preguntas, son aprendizajes plenos de significado.

Respecto a Derrida, las autoras destacan la noción de “amorosidad”, la cual tiene que ver con la posibilidad de establecer contacto con algo o con alguien, y esto en una sociedad cuyas relaciones se ven con mayor frecuencia mediadas por la virtualidad y la inmediatez, hace un llamado a encontrarse con algo/alguien (lo otro), que puede provocar a la vez una serie de emociones, posibles únicamente en la cercanía física. La relevancia de la amorosidad, según las autoras, se sitúa en su rebelión contra la indiferencia, el descuido, la pasividad, el olvido y el abandono en relación al otro. Porque en el escenario donde se plantee, tiene que ver con la diferencia, la alteridad, el cuidado, la responsabilidad por el otro y ante el otro, el salirse de para ser y recordar al otro.

Así mismo, Gonzáles y Lagos (2011) citan a Spinoza, Fromm y Freire, en sus aportes sobre la necesidad de educar para la vivencia real de un yo que promueva la integración de cuerpo y alma, de educar para actuar corporalmente, para la creatividad y para apreciar la transformación que surge de entrenar esa capacidad creadora, acto creador que evidentemente la danza constituye.

De otra parte, Restrepo (2000) expone diversas posibilidades de articular en el contexto colombiano cuerpo y memoria a través de la danza, a partir de su experiencia en la constitución del Colegio del Cuerpo en Cartagena. Para él, la búsqueda por la danza surge de una necesidad de encontrar “otros canales para decir la vida”, en esa búsqueda, trabajando con niñas y niños sin familia, descubrió el teatro como herramienta pedagógica que además contribuía a exorcizar fantasmas y dolores.

Igualmente, refiere que la música y la danza son hermanas gemelas que surgieron originalmente, no solo la expresión artística del ser humano, sino de su dimensión espiritual. Los seres humanos encontraron en el lenguaje preverbal y a veces abstracto del movimiento danzado, un mecanismo efectivo/afectivo de comunicación con los dioses, pero también con la esencia divina de sus congéneres: la posibilidad de encontrar en el cuerpo del otro lo sagrado. El clamor colectivo de cuerpos entrelazados, añade Restrepo (2000), es el que teje con sus movimientos la trama de los sueños, deseos, necesidades, aspiraciones y en general, de la memoria e imaginación de un pueblo. De esta forma, continúa definiendo el cuerpo en relación con la danza así:

El cuerpo arcilla. El cuerpo gesto. El cuerpo palabra. El cuerpo color. El cuerpo sonido. El cuerpo es el receptáculo de toda la capacidad expresiva y creativa del Ser Humano y es también punto de partida de toda acción humana. En el cuerpo están escritos, inscritos, grabados, esculpidos, tañidos, teñidos todos los caminos, las resonancias, los matices de la experiencia humana. La sensualidad del cuerpo, que no es otra cosa que la sensorialidad – es decir, los cinco sentidos con los que el hombre construye sus obras – encuentra en la danza su voz, su tiempo y su espacio natural para manifestarse. (p. 170)

Precisamente es en este sentido donde cabe rescatar que el cuerpo es el instrumento de la memoria, es la memoria y cuando el cuerpo danza, la memoria se expresa con los vocablos más primigenios que los seres humanos tienen y que son patrimonio de todos a su vez. Para Restrepo (2000) cuando un cuerpo ve a otro danzar, se establece una espectacular e inevitable relación,

mediada por un lenguaje sin palabras ni barreras idiomáticas, es por esto que la verdad universal del cuerpo no saber mentir, porque no puede, éste es el patrimonio original de la humanidad.

Desde allí, el autor considera que el talento es la herramienta que la vida ofrece a los sujetos para que busquen su felicidad. Un sujeto consciente de su talento y vocación, oportunamente encaminado en un ejercicio social, no solamente presenta un inmenso capital de paz y convivencia, sino que se configura como ciudadano en condiciones de acceso a un pleno ejercicio de su vida productiva, se reconoce como participante de un pacto social y por tanto, se compromete con el fortalecimiento del Estado Social de Derecho del que hace parte. Para finalizar, señala el director del Colegio del Cuerpo que en un país en el que diariamente el cuerpo se ve torturado, mutilado y asesinado, cuya condición precedera lo ha hecho tornarse perversamente desechable o asesnable, es imprescindible rescatar el cuerpo para respetarlo, habitarlo y amarlo, con una dosis de sano narcisismo que se equipare a la autoestima:

Una vez que el individuo se conoce, se conquista, se esculpe y se valora, empieza por ende a conocer, valorar y estimar el cuerpo/ser del otro en una relación especular de respeto profundo por la alteridad. El cuerpo total que somos, no el que tenemos, porque en la valoración entre ser y tener hemos perdido el camino. (p.177)

Finalmente, para Ramírez (2012) la utilización de las expresiones artísticas -desde sus muy variados lugares de enunciación- tiene el interés de trabajar con la sensibilidad, entendida ésta como una capacidad humana que remite a la emocionalidad, en contraste con la de racionalizar las experiencias. Esta característica de la sensibilidad generada desde el arte tiene que ver con la posibilidad de crear otras comprensiones del mundo “las experiencias estéticas apuntan, así, a crear un paisaje inédito de lo visible, nuevas subjetividades y conexiones, ritmos diferentes de aprehensión de lo dado” (García Canclini, 2010, p.234).

El mismo autor señala que si bien el arte ha sido comprendido desde la estética filosófica moderna, donde lo bello o estético se configuraron bajo patrones occidentales, hoy en día los lugares

que ocupa generan diversas sensibilidades desde los más variados escenarios; tanto así que ya no es exclusivamente un escenario autónomo, sino que se ha incorporado en distintos lugares y con propósitos tan diferentes que trascienden lo meramente contemplativo. Así mismo, hace referencia a las acciones políticas ejercidas por las/os jóvenes que lideraron la resistencia a la Ley 30 de la Educación Superior en Colombia, en el año 2011, donde la expresión artística jugó un papel protagónico a partir de manifestaciones dadas desde la danza, la plástica, el teatro, la fotografía, las artes gráficas, entre otras. Encontrando en el arte un potencial de expresión simbólica no convencional que subvierte la lógica de expresión de medios de comunicación y las respuestas de quienes hacen y ejecutan las leyes.

Capítulo 2. Metodología

Con el fin de desarrollar los propósitos que guían la presente investigación, los cuales giran en torno a la pregunta de ¿Cómo se configuran los modos de subjetivación de las/os jóvenes que danzan y bailan, en escenarios como la universidad, la academia o el colectivo de baile, y la formación autodidacta, a partir de sus experiencias de cuerpo?, es necesario recurrir a una metodología que permita conocer las historias de vida de las/os participantes, evidenciando cómo opera la construcción de sus subjetividades. En este orden de ideas, a continuación se exponen, por una parte, los pilares del enfoque metodológico en torno a la perspectiva biográfica y el trabajo de campo, y de otra, se introducen los relatos de vida de las/os jóvenes participantes en este trabajo académico.

2.1. Estamos hechos de historias

*“Los científicos dicen que estamos hechos de átomos
pero a mí un pajarito me contó que estamos hechos de historias”*
Eduardo Galeano

2.1.1. Perspectiva biográfica

Dado que la presente investigación indaga y profundiza en las identidades narrativas a través del vínculo entre la vivencia personal y los aconteceres sociales y culturales de los sujetos, se considera que el enfoque de narrativas biográficas resulta ampliamente pertinente para los fines del estudio. Autores como Bolívar et. al (2001) refieren las narrativas biográficas como el método a

partir del cual es posible acceder a las identidades narrativas, las cuales facilitan el acercamiento a las construcciones personales de sentido y brindan la oportunidad de privilegiar las versiones personales de los sujetos, constituyéndose en pilar de la subjetividad contemporánea.

Según Gusdorf (1990, citado por Bolívar et. al, 2001) el relato de vida es “un proyecto ético de lo que ha sido una vida” y se convierte en orientador de la vida misma. En tal sentido, la metodología de la narrativa biográfica más que otras como la etnografía, permite entrar a pliegues profundos de la subjetividad privilegiando la búsqueda de sentido, a través de la pregunta por el cómo se concibe pasado, presente y futuro.

En la investigación biográfica narrativa, continúa el autor, se plantea un contraste entre la postura sociológica y la narrativa de la investigación psicológica: por una parte la “ilusión biográfica” a la que alude Bourdieu, en la que se confunde el relato con la vida, y por otra la postura de Bruner para quien lo anterior resulta del todo natural bajo el entendido de que la narración es la vida misma, constituye la realidad mental y los mundos posibles que desde allí se configuran.

Al respecto, Bolívar et. al (2001) proponen una metodología que no busca la representatividad ni la generalización, sino el aporte en la construcción de significados y sentidos a partir del hecho social, donde las formas de interpretación cobran gran relevancia en tanto otorgan guías para la acción, por lo cual, el conocimiento narrativo resulta ser constructivista e interpretativista y al contar con una estructura central basada en una trama argumental, facilita el encuentro con las construcciones de sentido.

Perea (2000) es otro de los autores que confirma la pertinencia de metodologías enmarcadas en lo biográfico narrativo. A partir de su trabajo con jóvenes establece que los instrumentos privilegiados para indagar por sus subjetividades son la historia de vida y el relato testimonial. Mediante el primero se intenta desentrañar los sentidos cimentados en el conjunto articulado de experiencias a lo largo de una vida y con el segundo, se pretende recoger la voz de una vivencia

frente a hechos singulares. Ambas apuntan a recuperar la voz de los protagonistas poniendo en juego la subjetividad del joven hablante.

Finalmente, un relato de vida evidencia la articulación temporal de lo biográfico y lo estructural, es decir, permite identificar el vínculo entre la trayectoria subjetiva que construye un sujeto y las estructuras sociales y profesionales en las que se inscribe. Por ello las biografías se definen como narrativas de acción con genealogías de contexto, que constituyen actualizaciones singulares de modelos sociales, cuyas normas y representaciones sociales han sido internalizadas de una manera particular (Bolívar et. al, 2001).

2.1.2. Narrativas y subjetividad

La perspectiva biográfica que orientó esta investigación, también permitió analizar en las narrativas, los modos de subjetivación por los que indaga este estudio. En este sentido, se retoma la noción de *inteligibilidad narrativa* que hace referencia a los relatos etiológicos que cuentan el origen de las cosas y desde los cuales se propone la (auto) biografía como fundamento de la comprensión revelada por las ciencias humanas (Dilthey 1998, citado por Delory, 2015). Es sobre esta concepción sobre la cual ciertos enfoques culturales y pedagógicos como los de Bruner (2002, citado por Delory, 2015) se apoyan, proponiendo que mediante el relato se aprende a analizar, comprender y organizar tanto el mundo social como el natural.

A partir de estas comprensiones, Delory (2015) desde la *condición biográfica*, entiende la vida como la existencia humana en su desarrollo y singularidad, es decir, el trayecto de vida individual como una relación entre la experiencia sensible y mental que el sujeto tiene de la vida y el relato que hace de la misma. Este relato de la vida está necesariamente atravesado por una dimensión temporal de la experiencia, las personas recurren a palabras y a imágenes que tienen en común la designación de un espacio por recorrer en el tiempo, bien sea un hilo, un camino, un trayecto, un

círculo o un ciclo, todas estas al dar forma al relato casi pierden su carácter metafórico y se asumen como la vida misma. Por ello, decir que la vida tiene un curso es decir que sigue un recorrido determinado, es atribuirle regularidad y progresividad observables en el tiempo. Lo que da forma a lo vivido y a la experiencia de las personas son los relatos que hacen de la misma, en tal sentido, lo narrativo no es solamente el sistema simbólico en el que se disponen a expresar el sentimiento de su existencia, sino el lugar donde la existencia humana toma forma.

Delory (2015) retoma a Bergson (1967) en su planteamiento de la *función fabuladora* la cual se remite a la facultad de crear personajes a partir de los que el sujeto se cuenta a sí mismo la historia, dicha función resulta fundamental para la existencia humana y social, en tanto favorece el reconocimiento de la dimensión relacional de su subjetividad: la empatía. Característica esencial en el desarrollo, que permite ponerse en el lugar del otro, representar sus sentimientos e intenciones y comprender sus acciones en el marco de una historia.

Toda la función narrativa tan plena de sentido para la condición humana, resulta ser el marco en el que se construyen todos los espacios de la experiencia humana, en esta se recuerda la vida pasada, se anticipa el día por venir y se proyecta el futuro. Es en el lenguaje y en la lógica del relato que se viven tanto las aventuras más extrañas y singulares, como los hechos más cotidianos y rutinarios. En la medida en que los gestos, los comportamientos, las acciones habituales y extrañas de la vida se encuentran inscritas en una sintaxis narrativa, el que cada persona viva su vida como una historia en curso, ya sea la de una hora, una jornada o una vida, son hechos que confirman que la *actividad biográfica* ya no está limitada al simple discurso, sino que constituye una actitud mental y comportamental de una forma de estructurar la experiencia, derivada de la constante relación del hombre y su experiencia, con el mundo que lo rodea (Delory, 2015).

En la misma vía, es válido enunciar que los relatos cuentan con un carácter construido histórico y culturalmente según las épocas y las sociedades, lo cual conlleva a reconocer un “*espacio*

de lo biográfico”, que para Delory (2015) no está asociado solamente a la extensión temporal vista desde la rememoración, sino que abarca todas las formas de configuración narrativa, sobre las cuales se organiza e interpreta la experiencia personal, así como la anticipan, regulan y proyectan.

En este sentido, hablar del espacio biográfico revela una dimensión socializadora de la actividad biográfica, dado que facilita que cada individuo se comprenda y se estructure en una relación de coelaboración de sí mismo y del mundo social. Lo cual ocurre desde relatos de rutinas como de experiencias singulares que cada uno se cuenta y que en últimas, favorece la conciliación del espacio-tiempo individual con el espacio-tiempo social, proceso que según la autora, solo puede tener lugar en la secuencia narrativa que cada quien construye. Todo lo cual conduce a pensar que las historias que nos contamos sobre nuestra subjetividad, en tanto incluyen la relación con el medio social que nos rodea, son necesariamente historias de la sociedad.

2.2. Trabajo de campo

Una vez definida la perspectiva de las narrativas biográficas, se consideró que la técnica de recolección de datos más pertinente para construir estas narrativas era la entrevista a profundidad. En este sentido, se exponen los conceptos desde los cuales se aborda esta técnica y los instrumentos utilizados en la investigación.

2.2.1. Entrevistas a profundidad

Delgado y Gutiérrez (1994) afirman que la entrevista biográfica constituye un acto de comunicación en el que entrevistado y entrevistador hacen las veces de actores, favoreciendo la reconstrucción retrospectiva de la vida, a través de la reflexión, la rememoración, el intercambio abierto y la introspección. En esta medida, destacan la importancia de que el entrevistador no sólo formule bien las cuestiones, sino también sepa escuchar. Al respecto Pujadas (1992) agrega que la

entrevista permite una investigación intrapersonal, en la que el privilegio es el sentido que cobra el relato con los diferentes matices.

Teniendo en cuenta la pertinencia metodológica del relato biográfico, para estudiar los modos de subjetivación de las/os jóvenes bailarines, se considera propicio generar una relación horizontal entre ellas/os y la investigadora a través de la entrevista biográfica. El instrumento que se utilizará para dicho fin será la entrevista en profundidad, la cual permitirá consolidar las narrativas personales de las/os jóvenes bailarines.

Al estudiar las subjetividades es necesario validar los mundos posibles del sujeto, reconociendo que el actual no es superior a los otros, al estudiar los mecanismos por los cuales se configuran y transforman estos mundos, es más sencillo para el investigador, comprender las operaciones de metamorfosis en las relaciones de los individuos consigo mismos, es decir en su devenir constante como sujetos éticos y políticos (Gómez, 2013). A este respecto, el guión de la entrevista se estructura en cuatro ejes temáticos con base en las categorías que orientan el estudio desde una perspectiva biográfica:

- Trayectorias familiares y educativas
- Historia en la danza y perspectivas a futuro
- Cuerpo de las/os jóvenes que bailan
- Subjetivaciones personales y transformaciones sociales

En cuanto al trabajo de campo, se realizó un pilotaje de la entrevista a profundidad, y a partir de sus resultados y apreciaciones del tutor, se realizaron los ajustes necesarios a la formulación de las preguntas y la consideración de tópicos emergentes no contemplados en el planteamiento inicial. Una vez validado el guión de la entrevista, éstas se realizaron en espacios que permitieran establecer un diálogo íntimo en favor de la construcción de las narrativas biográficas de las/os jóvenes. Así mismo,

este estudio tiene un carácter transversal (Hernández et. al, 2003) que recolecta la información en un solo periodo para poder analizar el fenómeno en su interrelación con la situación en particular de un presente compartido -año 2016- como joven bailarín en Bogotá.

A partir de las grabaciones de audio, se hizo el proceso de transcripción en forma literal de los relatos de las/os jóvenes participantes. Sin embargo, en la escritura de este texto y para garantizar el anonimato y confidencialidad, se utilizaron pseudónimos y no se mencionaron explícitamente en los extractos datos que pudieran dar pista alguna de la identidad de las/os participantes. Una vez realizada la transcripción, se analizaron e interpretaron los relatos empíricos a la luz del marco teórico y las categorías establecidas y emergentes, con el propósito de consolidar las narrativas autobiográficas y dar respuesta a los intereses investigativos que orientan esta tesis de maestría.

2.2.2. Selección de experiencias por escenarios

El utilizar la técnica de entrevista biográfica a profundidad requiere establecer los criterios a tener en cuenta para la selección de las personas que harán parte de la investigación y que garantizan la diversidad de experiencias, así como el número de participantes, factores que se conocen como el diseño muestral (Finkel et. al, 2008). Los autores proponen que estas decisiones dependen de los objetivos de la investigación, del contexto en que esta se desarrolla, del presupuesto, de la accesibilidad a los entrevistados y a los límites propios del trabajo que se está realizando.

Los criterios de selección permitieron en esta investigación cualitativa utilizar la representatividad teórica de Glaser y Strauss (1976), la cual permite centrarse en las experiencias sobre las cuales se quiere explorar más a profundidad más que preocuparse por el número de personas a entrevistar.

En este orden de ideas, los criterios para la selección de experiencias fueron la edad entre 18 y 28 años (edades correspondientes al parámetro cronológico de ser joven en Colombia, según la Ley

estatutaria 1622 de 2013 que expide el estatuto de Ciudadanía Juvenil), jóvenes que estén en los tres escenarios propuestos de formación en la danza (universidad, academia y autoformación), residentes de un contexto urbano (Bogotá), la orientación sexual (heterosexuales y homosexuales), y la clase social (medición por estratos de servicios públicos). En cuanto al número de entrevistas a realizar, se determinó la puesta en relación de dos narrativas por escenario tratando de rastrear la diversidad en las experiencias. Desafortunadamente, en el escenario de autoformación solo fue posible entrevistar a una persona.

En cuanto al método de contacto se utilizó la estrategia de “bola de nieve”, la cual consiste en iniciar la aproximación con algunas/os jóvenes que a su vez permitieron conocer nuevas personas participantes referidas por los contactos iniciales. Tanto este método de muestreo como los criterios de selección aseguraron la diversidad en las experiencias que hacen parte de este trabajo, condición constituyente de las investigaciones que utilizan métodos cualitativos para la producción de datos empíricos (Bertaux, 2005).

2.3. Jóvenes bailarines participantes

Sin pretender hacer una caracterización de las/os jóvenes bailarines participantes en esta investigación, a continuación se presentan las trayectorias familiares y educativas como punto de inicio para comprender desde qué situación social se elaboran los lugares de enunciación de las/os jóvenes bailarines en Bogotá que hacen parte de esta investigación. Este trabajo de maestría contempla tres escenarios de formación, expuestos en el marco teórico, y que servirán de guía para la presentación de las narrativas biográficas de las/os jóvenes bailarines participantes.

2.3.1. Universidad: Sofía y Sebastián

Las/os jóvenes que se están formando como profesionales de la danza son Sofía y Sebastián. Sofía es mujer, tiene 18 años de edad, vive en un barrio de estrato 4, y actualmente está cursando el tercer semestre de Artes Escénicas con énfasis en Danza. Sebastián es un hombre homosexual, de 23 años, y actualmente cursa décimo semestre de Danza. En cuanto al nivel educativo de los padres, los de Sebastián no han asistido a la universidad aunque sus hermanos menores sí lo han hecho:

Mi mamá ya no hace arte, ahora hace un nuevo arte que es como... es fascinada por curar a la gente, entonces curar. Entonces como que encuentra, está siempre investigando... ¿desde?, ¿cómo se llamará eso?, como cosas... como aliviar personas sin medicamentos, entonces como una cosa súper natural... [...]. Mi papá es futbolista de alto rendimiento pues... pues hay como un bache entre arte y deporte y más fútbol entonces es como una lejanía bastante que yo la siento muy grande. Mi hermano menor también juega fútbol, es arquero, también de ligas, escuelas de formación. Y el que sigue, o sea, el segundo, estudia... está... entra a tercer semestre de ingeniería (Sebastián, 23, Universidad)

Por el contrario, los padres de Sofía sí han asistido a la universidad, mientras su hermano aún está en el colegio:

Cuando nací, mi mamá trabajaba en [empresa]. Nunca le entendí bien en qué, pero era algo así como que ella hacía las cuentas de cuánto personal había, de cómo eran las cuentas, manejaba algo de la plata... pero no entendí muy bien qué era, como la plata y la gente, como la relación entre esas dos cosas. Y mi papá trabajaba... mi papá ya estaba fundando el colegio... mi papá era... sí, trabajaba en el colegio, como que era el que se encargaba de que el colegio funcionara. También tenía trabajos como chiquitos, como con empresas, no sé, como revisando por decir algo, como estaban haciendo los edificios. Mi papá es arquitecto. Después cuando me trasteé ya mis papás ambos trabajaban en el colegio (Sofía, 18, Universidad)

Con respecto a la convivencia, Sofía aún vive con su madre y hermano, porque su padre falleció hace tres años: *“Él se murió cuando yo estaba en Décimo... Lo extraño mucho, lo extraño todo el tiempo, literal, no sé... realmente en cada instante como que algo me recuerda a él y lo extraño, siempre”* (Sofía, 18, Universidad). Sebastián ya no vive con su madre, él reside en Bogotá junto a su hermano menor:

Mi papá aún vive, igual que mi mamá, afortunadamente. Pero con mi papá si no vive, bueno, ellos no viven juntos, y yo ya no vivo con ninguno. Mi mamá vive con mi abuela, mis dos hermanos... ellos viven los cuatro. Un hermano hace poquito se vino a vivir conmigo (Sebastián, 23, Universidad)

Por último, tanto Sofía como Sebastián relatan un buen desempeño escolar en el colegio:

“Me iba muy bien en las clases como en sociales, español. En matemáticas también me iba muy bien pero no sentía como afinidad, no era algo que me apasionara. A mí la ciencias sociales siempre me gustaron. Y las artes... era fatal” (Sebastián, 23, Universidad), *“yo era muy juiciosa por mí, pero pues obviamente todos decían que era rosca, que bla, bla, bla. Hasta como en Séptimo que ya les dije todo a todos en la cara que ya me dejaran en paz [risas]”* (Sofía, 18, Universidad).

2.3.2. Academia: Marcela y Eduardo

Marcela y Eduardo son dos jóvenes que se forman en la danza a través de academias. Marcela es mujer, tiene 20 años, reside en un barrio de estrato 3, ya terminó un tecnológico de Animación 3D, y actualmente es estudiante de segundo semestre de diseño gráfico. Por otra parte, Eduardo es un hombre homosexual, de 28 años, también reside en un barrio de estrato 3, realizó hasta quinto semestre de ingeniería ambiental, y actualmente trabaja como asesor comercial. Marcela asiste a una academia de baile en la cual se ha formado en salsa y ahora en tango, y Eduardo va a un centro comunitario a tomar clases de biodanza.

En la familia de Marcela tanto sus padres como su hermano no han asistido a la universidad:

Mi hermana tiene 30, mi hermano tiene 24, y yo tengo 20. Mi mamá tiene como 50 y mi papá tiene 61[...] Mi mamá es asistente de un cantante [...]. Mi papá siempre ha sido vigilante, ahorita me parece que está en lo mismo. Mi hermano es terapeuta, él está en una fundación para ayuda a niños con problemas de adicción y aunque no fue a la universidad, le ha dado la oportunidad de viajar a distintas partes de Colombia para hacer capacitaciones. Y mi hermana es bailarina de tango (Marcela, 20, Academia).

En el caso de Eduardo, aunque sus padres no asistieron a la universidad, él y su hermana menor sí lo han hecho:

Mi mamá tiene 64 años, y mi papá tienes 56. Y mi hermana tiene 27 [...] Mi papá es vigilante, ha sido toda la vida vigilante y mensajero, entre esos dos puestos. Mi hermana... ella ha trabajado toda la vida en la parte de recursos administrativos, de recursos humanos, precisamente ya terminó digamos toda su parte académica por decirlo de alguna manera, en la universidad [...]. Y mi mamá ha trabajado toda la vida en la parte de confección, es operaria de máquinas para confección (Eduardo, 28, Academia)

En este momento tanto Marcela como Eduardo viven con sus madres, ambas divorciadas: *“mi mamá y mi papá se separaron y ahorita estoy viviendo en [barrio] con mi mamá [...] Mi hermana es bailarina y vive en [...], está bastante lejos. Mi hermano sigue con mi papá”* (Marcela, 20, Academia), *“crecí con el grupo familiar completo, con mi papá, pero con mi papá dejé de vivir a los... ocho años [...] y ahorita sí actualmente solo con mi mamá y mi hermana”* (Eduardo, 28, Academia).

Con relación a la educación secundaria, ambos jóvenes estudiaron en colegios públicos y han relatado unos muy buenos rendimientos académicos: *“De mis hermanos he sido la más aplicada con el estudio. En el colegio siempre ocupé el primer puesto, el segundo puesto, siempre me dieron como diplomas y medallas y todo por excelencias”* (Marcela, 20, Academia). Sin embargo, Eduardo expresa experiencias de acoso en el colegio:

Estudí en un colegio distrital, con temas de *bullying* pero no por mi orientación, porque siempre, pues no lo he hecho notar, nada tuvo que ver con mi orientación, sino de pronto con ser muy juicioso... o con... sí como el nerdo por decirlo de alguna forma en el colegio. Entonces, sí, sufrí mucha persecución (Eduardo, 28, Academia)

2.3.3. Autoformación: Susan

Por último, con experiencias diferentes a la formación en la danza en universidades y academias, está Susan que es mujer homosexual, tiene 23 años, vive en un barrio de estrato 3 y

actualmente es estudiante de décimo semestre de Biología. Su relación con la danza está dada por la autoformación especialmente en el *dancehall*. En la familia de Susan, todos han ido a la universidad, es decir, tanto sus padres como su hermano:

Mi mamá tiene en este momento 47, mi papá tiene 51, y mi hermano tiene 25 [...] Mi madre es administradora de empresas, ella trabajó 23 años en [empresa] [...]. Mi padre, bueno, pues es ingeniero industrial, siempre ha estado... él siempre... hubo un momento, siendo muy niña, que solo era textiles, entonces trabajaba en [empresa] y todo esto siendo ingeniero de planta. Ahorita a lo último, ya hace unos siete años, está trabajando en [empresa], como ingeniero de una línea de planta [...]. Mi hermano actualmente acabó hace menos de un mes de graduarse de la especialización en finanzas, pero él también es administrador de empresas. Y pues está trabajando en la [universidad] (Susan, 23, Autodidacta)

Susan reside con sus padres y hermano: *“siempre los cuatro... digamos que, mis papás han sido un apoyo como mental en mi vida”* (Susan, 23, Autodidacta), ha estudiado siempre en colegios privados y su rendimiento académico ha sido, según su relato, bastante satisfactorio: *“fui muy buena artista plástica, muy buena, y creí en mí y terminé con premios allá en [colegio], en todo, en todo, en biología, en baloncesto, en todo”* (Susan, 23, Autodidacta).

Capítulo 3. Formación en la danza

A continuación se describen particularidades que emergieron de las narrativas biográficas (Delory, 2015) de las/os cinco jóvenes bailarines participantes en la investigación, los cuales se sitúan en los escenarios de formación de danza formal, informal y autodidacta.

El escenario de educación formal en la danza, según el Estado del arte de la danza en Bogotá (2006), incluye los procesos de formación profesional aprobados por el Ministerio de Educación, en donde las/os jóvenes pueden acceder a un proceso sistemático que las/os profesionaliza como bailarines, de acuerdo al énfasis de la Institución de Educación Superior donde lo cursen. Según la fuente en mención, dichas instituciones enfocan de manera distinta la formación que ofrecen, unas se enfocan en formar intérpretes, haciendo énfasis en modalidades de ballet, danza tradicional y danza contemporánea, para procesos de montaje y composición, otras ofrecen formación en licenciatura en danza y teatro, sin establecer necesariamente énfasis específicos en la danza y finalmente, formación técnica que aborda interpretación, historia y pedagogía de la danza.

En cuanto al escenario de educación no formal en la danza, se recoge la definición de Murillo (2014) sobre las prácticas educativas para la sensibilización y acercamiento de aficionados a artes como la danza, desde las diversas prácticas educativas que en este escenario oscilan, las cuales como lo establece el Estado del arte de la danza en Bogotá (2006) incluye la formación en géneros o modalidades de folclor, danza popular y danza urbana, a partir de actividades puntuales desarrolladas en grupos como fundaciones, asociaciones, institutos, colectivos o academias. Para efectos de la presente investigación se refiere a la formación empírica, a la que adhieren quienes se forman de manera no profesionalizante.

Finalmente, en el escenario de formación autodidacta, se incluyen las prácticas agenciadas por las/os jóvenes a partir de procesos intuitivos, de observación y repetición, con los que se busca apropiarse un género o modalidad de danza en particular, más por gusto y por una tendencia que resuena en los consumos culturales que por interés en una formación profesional o empírica determinada.

3.1. Educación formal en danza

3.1.1. Desde pequeño siempre me estuvo llevando a sus festivales: lo que ocurrió en casa

Los discursos de Sebastián y Sofía, estudiantes de carreras de formación profesional en la danza, evidencian la fuerte influencia de familias que bailaban en dos modalidades. Una primera de práctica informal como el papá de Sofía, que encontraba fascinación y admiración en el bailar y lo hacía con su hija en las reuniones familiares, y una segunda más formal, como la de la mamá de Sebastián, derivada del ejercicio artístico al que se dedicaba en donde involucró permanentemente a su hijo con esta expresión artística. En las dos modalidades se evidencia una valoración altamente positiva de la práctica, unida al gran disfrute de las/os jóvenes:

De chiquita digamos que en las fiestas de grandes, por decir así, mi papá siempre era como: “No, ven, tú tienes que bailar”. Mi papá siempre dijo como que una persona que no baila no sirve para nada en la vida, para mi papá era muy importante que uno supiera bailar y por eso también me gustaba mucho, como que no sé salir a una fiesta era ir a bailar con mi papá todo el tiempo, me gustaba mucho (Sofía, 18, Universidad)

Mi mamá es artista, es bailarina, era bailarina y actriz y, entonces desde pequeño siempre me estuvo llevando a sus festivales, a sus encuentros, a sus grupos, y pues para mí era maravilloso ir a las comparsas a las que me llevaba. Me acuerdo muy pequeño que ella cargaba su maleta, toda la lonchera, todo lo que fuera y nos íbamos y era pues un momento fenomenal, porque era donde estábamos juntos, era compartir como ese espacio que solo era de los dos (Sebastián, 23, Universidad)

3.1.2. Mi abuelito adora la música folclórica: de la casa a la academia

El tránsito de bailar en casa a hacerlo en una academia sigue dado por un significativo interés familiar en diversas manifestaciones culturales, expresado por abuelas/os, padres y madres admiradores de la música folclórica y practicantes -en diversas instancias- de la danza o el baile por lo que deciden inscribirles en academias. Tanto para Sofía como para Sebastián, el goce e interés por la danza fue creciendo, como también la cantidad de horas de dedicación en las academias: *“Cuando tenía como por ahí unos 12 años ya empecé a ir dos días a ballet y ya a los 14 empecé a ir cuatro días y en Once, o sea, a los 17, 16, iba cinco días a la semana, cuatro horas”* (Sofía, 18, Universidad). En este sentido, las familias cuentan con el capital cultural y económico suficiente para apoyar estas actividades extracurriculares de sus hijas/os.

Una vez iniciado el proceso de formación en academias privadas, comienza también a decantarse el gusto por determinados géneros de baile. Sofía y Sebastián coinciden en que sus géneros favoritos son afro-contemporáneo y folclor, y difieren en el ballet para Sofía y la danza contemporánea para Sebastián.

3.1.3. Si no hubiese sido por ella yo estaría estudiando otra cosa: de la academia a la universidad

La práctica de la danza en academias durante el colegio abona el camino para la elección de este arte como carrera profesional en varios sentidos. Uno de ellos, son las/os profesores que configuran de manera especial esta decisión *“Ella realmente me inculcó el amor por el ballet como que si no hubiese sido por ella yo estaría estudiando otra cosa... yo no estaría estudiando para bailar de por vida”* (Sofía, 18, Universidad). De la misma forma, se encuentra el vivir la experiencia estando aún en la academia, de la danza en entornos profesionales y reconocidos internacionalmente como Cuba *“Bailaban todo el día y sus clases de matemáticas era ballet y en cambio en vez de artes*

veían francés porque pues esta la importancia del francés” (Sofía, 18, Universidad). Así como, la cantidad de horas de práctica en el espacio de la academia brinda la seguridad necesaria para tomar la decisión de la danza como proyecto universitario:

Me presento a la [universidad]. Siempre supe que iba a pasar, siempre supe porque... desde que empecé a bailar estaba preparado para eso, me había preparado psicológicamente para pasar... o sea, no había error, o sea no podía haber error, ya estaba listo para eso (Sebastián, 23, Universidad)

Frente al sostenimiento económico de la carrera, el apoyo familiar resulta imprescindible al contar con los recursos y modos de existencia para poder realizar los deseos (Gómez, 2016), tanto a manera de aprobación y respaldo por la elección profesional de las/os jóvenes -de alguna manera promovida por la misma familia- como a nivel económico, en tanto la dedicación es de tiempo completo:

Mi familia me apoya en todo... porque eso es una cosa digamos, estudiar en la universidad es muy difícil que tú puedas trabajar, eso es una cosa complicadísima, entonces de hecho es una de las primeras preguntas que te hacen en la entrevista donde presentas la audición: ¿Quién te paga la carrera? ¿Te apoya tu familia? Y mucha gente se queda por eso porque es muy difícil asumir una carga horaria... por ejemplo el semestre pasado yo tenía una carga de seis de la mañana a ocho de la noche de lunes a viernes entonces todo el día estoy allá es agobiante a veces, es fuerte pero... tú no tienes tiempo de hacer otra cosa (Sebastián, 23, Universidad)

Este apoyo tanto de los padres y madres frente al proyecto de la danza como carrera universitaria es fundamental para lograr vencer los prejuicios que sobre esta decisión se tienen desde la familia, como una forma de desujeción frente a las profesiones consideradas más exitosas (Deleuze, 1995): *“mis tíos como por parte de papá, para ellos era el mayor error que yo podía cometer en mi vida”* (Sofía, 18, Universidad), las/os profesores del colegio *“Para ellos...para mucha gente es un descubrimiento: “¿Cómo se estudia?, ¿bailan por bailar?”* (Sebastián, 23, Universidad), y en general en el país:

Sé que es un reto muy grande porque por lo menos aquí en Colombia como que sí es muy difícil, como que a nivel social no está bien visto... sí, como que es una crítica muy grande, que uno se va a morir de hambre por ser artista (Sofía, 18, Universidad)

No obstante, esta decisión también abre nuevos caminos para otros miembros de la familia que expresen el deseo de estudiar este tipo de carreras, transformando a las/os jóvenes en sujetos de acción y discurso (Feixa, 2011; Escobar, 2003; Reguillo, s.f.): *“Soy la mayor de mis primas y todas mis primas van a estudiar artes porque yo fui la primera que habló”* (Sofía, 18, Universidad).

Tomada la decisión de estudiar esta carrera y de contar con el apoyo económico de la familia, inicia el proceso de acceso a las instituciones de educación superior que en Bogotá ofrecen en su oferta de pregrado este programa. Si bien las/os jóvenes ya cuentan con una formación intensa durante su práctica en academias desde los primeros años de la infancia *“la danza sí es algo que desde pequeños hay que aprender por muchas conciencias en su propio cuerpo, por ser conscientes en el cuerpo, ser conscientes en el espacio y ser conscientes con el otro”* (Sebastián, 23, Universidad), según los relatos, las barreras de acceso de los procesos de inscripción por el sistema de eliminatoria directa a estas instituciones suelen ser del tipo de capacidades corporales específicas (estatura, contextura, acondicionamiento), condiciones de salud, pruebas de resistencia física, pruebas de improvisación, composición, creación y de interpretación individual, entrevistas personales, entre otras.

En cuanto a los proyectos curriculares, éstos están orientados por las directrices del Plan Nacional de Danza (2010) e incluyen diferentes énfasis de género de baile como el ballet, danza contemporánea, danza nacional, danza clásica, danza teatro, afro y jazz. En este sentido, la elección de un género como énfasis de la carrera coincide con el género de baile preferido durante la academia. De la misma forma, abordan otras dimensiones diferentes a la interpretación de la danza como la dirección, la producción y la crítica.

De los relatos emerge la dedicación en términos de tiempo de práctica que estas/os jóvenes destinan a su carrera, demostrando la potencia de metamorfosearse (Gómez, 2016) en ese profesional de la danza en detrimento de otras actividades fuera de ella:

Ahorita que estoy en vacaciones tengo ensayo todos los días de 9 am a 1 pm, en la tarde tengo... todos los días me refiero de lunes a viernes de 9 am a 1 pm, los miércoles jueves y viernes tengo ensayo de 2 pm a 6 pm y el lunes de 2 pm a... 5 pm digamos. El viernes también como de 2 pm a 5 pm, lunes y miércoles dicto clase de 7 am a 9 am, los sábados tengo clase de 4 pm a 8:30 más o menos. Y cuando no estoy de vacaciones literalmente todo el día porque ahorita estoy teniendo clases a las 6 de la mañana, entonces tengo clases de las 6 hasta... este semestre por lo menos tengo clase desde las 6 am hasta las 8 de la noche. Y después iba y dictaba clases, entonces llegaba a mi casa a las 10 pm (Sebastián, 23, Universidad)

En este sentido, las/os jóvenes dedican todo su tiempo a su profesión, y los espacios de ocio y socialización se reducen o quedan limitados al mismo espacio de formación. Asimismo, a la par de la formación universitaria están involucrados en otras actividades referentes a la danza como monitorías por su excelencia académica en el caso de Sofía que hasta ahora está iniciando su carrera, y en la creación de una compañía de baile en el caso de Sebastián que ya está terminado su carrera:

[compañía] toma mucho tiempo, si... pero... pues me toca dividirme. Imagínate cuando estoy en la universidad, pero, me toca renunciar a muchas cosas, porque no hay tiempo, no me queda tiempo de nada... eso es lo que procuro [...] Es que [compañía] tiene un plus... que es como, es parte del trabajo de investigación (Sebastián, 23, Universidad)

Adicional a la relación que tienen las/os jóvenes con el tiempo de formación, también surge otra relación especial con la puesta en escena de la danza. A este respecto, emergen de los relatos matices sobre el danzar en un escenario. Uno de ellos, son las posiciones en la danza grupal determinado por las capacidades individuales *“iba en el centro, adelante para que todos se copiaran así yo fuera la más tronca en cuanto a que no me subía la pierna, pues yo era memoria, entonces a mí era a quien me seguían”* (Sofía, 18, Universidad). Por otra parte, la agilidad en los cambios de vestuario *“Puede ser dos minutos para que tú te cambies de vestuario, un minuto mientras el otro*

está haciendo alguna otra cosa” (Sebastián, 23, Universidad). Las sensaciones al estar en un escenario *“es una fuerza mental como de estar ahí, de estar, reunirme ahí en el escenario”* (Sebastián, 23, Universidad). Pero sobre todo, el expresar la diferencia entre bailar y danzar *“Es diferente bailar escénicamente para un público que en una fiesta bailar... es otra, es otro mundo”* (Sebastián, 23, Universidad)

Justamente este sentido dado por las/jóvenes al bailar por profesión permite diferenciar el placer lúdico que todos podemos sentir por bailar, de las experiencias vividas por estas/os jóvenes en su relación con el baile en el sentido de analizar el movimiento, conflictuarse, luchar contra sí mismos, profesionalizarse, pero a la vez, seguir disfrutando como capacidad reflexiva (Gómez, 2016), así como la coherencia entre la manera de ser bailarín con la manera de hacer en relación con la cantidad de tiempo dedicado al estudio de su profesión (Cabrera en Vommaro, 2012):

Como que chiquita era muy divertido y como que me gustaba porque me parecía súper divertido. Pero digamos con el tiempo se ha vuelto más... como que es más duro, como que he sentido, pues, que ya es una lucha conmigo misma de mejorar todo el tiempo. Pero, igual sigue siendo como muy liberador como que sigue siendo divertido pero diferente (Sofía, 18, Universidad)

La danza sí es algo que cualquiera puede aprender, hay bailarines muy buenos que no son bailarines profesionales sino que bailan. Mi novio es excelente bailarín, a veces yo pienso que es mejor bailarín que yo: pero el solo baila en rumbas. ¿Qué es eso que me hace pensar que él es mejor bailarín que yo? No sé, tal vez que cuando yo lo veo bailar lo disfruta tanto porque no tiene ese tiempo de hacerlo como yo, no tiene tiempo de conflictuarse con la danza, con el movimiento, de pensar: “Esto es así” o como... solo va y baila y ya. Para mí es como tan chévere... yo no lo puedo ver así (Sebastián, 23, Universidad)

Los bailarines somos las personas que no empezamos desde pequeños pero que nos interesamos por eso, por bailar. En las culturas más tradicionales se les llama Bailadores. Los bailadores son los que aprenden por medio de tradición, esos que yo te decía que son empíricos, a mi modo de ver realmente (Sebastián, 23, Universidad)

El mercado laboral para estas/os jóvenes que se están formando profesionalmente en instituciones universitarias, según sus relatos abre varios campos de acción aunque están

determinados en general por la escases de oportunidades, la falta de apoyo económico privado y público, las barreras de acceso, y el poco reconocimiento social:

Bueno y aprendo esto ¿y qué?, ¿esto para que me sirve? Es que eso es una muy buena pregunta, porque a veces yo pienso que la danza es como si mis papás me hubieran pagado un seminario donde yo me haya ido a reencontrarme conmigo, a estar conmigo, a aprender de mí y ya. Pero, ¿ahora yo qué hago con esto?, ¿cómo lo puedo compartir? [...] Porque ahorita está de moda decir “el arte es la solución y es nuestro medio para encontrar la paz y son estrategias de reconstrucción social” y eso está de moda ahorita... pero es muy difícil (Sebastián, 23, Universidad)

De los campos de trabajo, se destacan en forma general ámbitos como la coreografía, la dirección, la producción, la ejecución, la investigación, creación de compañías y escuelas, así como la enseñanza de la danza.

Como un investigador, yo creo. Si, como enseñando, dictando muchos talleres, viajando, con mi compañía mucho más establecida..., si, dictando talleres de esto que arrojen investigación, compartiendo mi investigación, investigándome en otras cosas, preguntándome otras cosas. Me encantaría vivir en las regiones, no me gustaría vivir aquí en Bogotá, pues, Bogotá es chévere y todo pero no me gusta, no me siento como..., me encantaría irme a vivir un semestre a la costa y el otro semestre me voy a vivir a [...], eso me gustaría más la verdad (Sebastián, 23, Universidad)

Ya sea en lo que te digo en un ámbito de una compañía, o sea enseñando en alguna academia, pero sí estoy, yo creo que segurísima, que voy a estar bailando, o sea, yo creo que inclusive si no tuviera la oportunidad de trabajar bailando igual lo haría (Sofía, 18, Universidad)

3.2. Educación no formal en la danza

3.2.1. Ella es bailarina y otro amigo me ayudó a perfeccionar: primeros pasos

La relación con la danza de Marcela y Eduardo inicia de forma diferente aunque se da en las redes familiares y de amigos. En un caso, los primeros contactos se dan en el entorno familiar *“Ella [hermana] se formó en una academia de tango que se llamaba Piazzolla, en ese tiempo estaba... se*

formó allá, pues mi mamá trabajaba allá en la academia, y un día la llevó y allí se quedó” (Marcela,

20, Academia). Y si no se cuenta con una familia que baile, los amigos son ese enlace con los

primeros pasos de baile:

Con la danza mi primer recuerdo es con la persona que digo que me enseñó a bailar salsa, porque era un completo tronco... pero me sentí... pero me pude soltar y le agradezco muchísimo. Después con otro amigo que me ayudó a perfeccionar. Pero mi primer recuerdo con la danza fue haber perdido el miedo a bailar, a soltar mi cuerpo, todavía me cuesta pero es como lo más satisfactorio fue eso... como que sí me puedo mover... por decirlo de alguna forma (Eduardo, 28, Academia)

3.2.2. Hágame el favor, métame a algún lado: de la casa a la academia

De la misma forma que los inicios en la danza en el espacio íntimo del hogar se dan en las redes familiares y de amigos, el iniciar la formación en academias de baile viene por la misma vía.

Este tránsito hacia la academia, se da en el caso de Eduardo por su pareja *“él ha venido trabajando en procesos de biodanza, en procesos de crecimiento personal, y me invitó”*, y en el caso de Marcela a través de su hermana bailarina:

En una presentación le dije [hermana bailarina]... que ella bailó, le dije como: “¡Ey! No, yo quiero aprender. Hágame el favor, métame a algún lado”. Y ahí me trajo y aquí estoy todavía. Mi hermana es bailarina de tango, y cuanto tuve 14 años ella me trajo a [academia] que es la academia de una amiga de ella (Marcela, 20, Academia)

La formación en la danza a través de academias permite el acercamiento al baile como ocio pero también como proceso terapéutico, en el marco de los procesos subjetivos basados en el arte como parte de un paradigma cultural vigente que rige el consumismo cultural (Pérez, 2013). Cuando se da por ocio se puede escoger cualquier género de baile, como Marcela que ha practicado tango y salsa:

Con la salsa llevo cinco años Con el tango llevo aproximadamente 9 meses. Entonces es difícil salirte de un género que ha sido tuyo, pues tanto tiempo como es la salsa, a meterte a un tango que la fuerza con la pareja es muy distinta, es más sentimental, es más pasional. La salsa es más energía, lo siento yo (Marcela, 20, Academia)

En el otro sentido, la opción terapéutica elegida por Eduardo es la biodanza que define en los siguientes términos *“no son movimientos coordinados como la salsa, como... digamos ciertos bailes en donde tú haces algunos pasos, sino por medio de la música tú te expresas corporalmente, no tienes que ser el súper bailarín o haber practicado algo, no, el cuerpo... digamos que la biodanza es el reflejo de tu cuerpo”*. En este caso, el proceso de formación enfrenta a los retos, por una parte, del baile, y por otras del proceso terapéutico en sí:

El primero fue muy emotivo, pero entonces como te comentaba el hecho de que este último sea un poquitico más... digo yo traumático es porque me enfrenta a lo que he querido reconocer y a mis debilidades, entonces si bien no... digamos no tengo como ese éxtasis como en el que viví en el primer periodo, en las primeras sesiones, pues hace parte de un proceso muy bonito, de encuentro con uno mismo aunque a uno le moleste, pero hay veces que uno tiene que confrontarse con su propio ser, con sus propios demonios, con sus... habilidades, con lo que le ha causado felicidad, tristeza... eso hace parte inevitablemente del proceso de biodanza (Eduardo, 28, Academia)

En este escenario de formación en academias, la práctica de la danza es el complemento de la carrera universitaria que se está cursando o del trabajo que se está desempeñando, siendo en ambos casos, la carrera y el trabajo dimensiones prioritarias en la vida de estas/os jóvenes *“En este momento mi prioridad es mi carrera”* (Marcela, 20, Academia), *“Pues ya estoy en lo de ventas pues mejor estudio algo que vaya enfocado con eso”* (Eduardo, 28, Academia). Al priorizar el estudio y el trabajo frente a la práctica de danza, la dedicación en tiempo a la semana disminuye notablemente:

También es conocer el origen de la biodanza, conocer los procesos en los que se puede aplicar, y básicamente encarretarse más con los orígenes, con cómo se ha expandido a nivel mundial el tema de la biodanza. Pero ya como tal la formación es de dos a tres horas semanales en el centro (Eduardo, 28, Academia)

Semanal estoy pues todos los días dos horas en la noche y en el día estoy tres horas tres días a la semana [...] [Carina: ¿En estos momentos tu prioridad la tiene la carrera?] Exactamente (Marcela, 20, Academia)

Si bien en los relatos se expresa la prioridad de la carrera universitaria y el trabajo, también se enfatiza en la importancia de la danza en la vida las/os jóvenes:

Después con el tiempo fue gustarme tanto, que la danza se metiera tanto y que hiciera parte de mi vida ya, que no quisiera yo ya salir de aquí de la academia (Marcela, 20, Academia)

La formación en academias implica también el financiamiento de esta actividad, que bien puede ser a partir de la práctica gratuita en un centro comunitario del Distrito, o con otros mecanismos de consecución de recursos como el trabajo en la misma academia:

Yo acá estoy como becada [...] A veces cambio clases por trabajo, y digamos, becada en mi clase base que es sala. Entonces yo acá vengo, tomo mi clase, y digamos si quiero tomar hip hop o jazz cambio mis horas de clases por horas de trabajo, ya extras más con la academia (Marcela, 20, Academia)

Con respecto a la percepción que tiene el entorno inmediato –familia y amigos- frente a la práctica de la danza en academias, ésta se asume de forma muy positiva porque transmite seguridad y tranquilidad *“Mi mamá es feliz obviamente pues igual sabe que yo estoy aquí en [academia] y está tranquila”* (Marcela, 20, Academia). Sin embargo, se expresan también preocupaciones frente a esta práctica, por ejemplo, en algunos casos se desconoce totalmente la actividad que se está realizando *“Mi mamá... pues ella sabe que lo practico pero no creo que tenga ni idea de qué se trata”* (Eduardo, 28, Academia), en otros, los amigos solo lo asumen como un *hobbie* *“que les guste así como: “Qué bacano que llene tu vida, que haga parte de ti” ... no lo veo mucho con ellos, no”* (Marcela, 20, Academia), y en el entorno laboral ante el desconocimiento despierta curiosidad *“ha sido como porque quieren averiguar pero pues hasta ahí”* (Eduardo, 28, Academia).

Las experiencias que se derivan de las presentaciones de la danza en público, varían en gran medida de si la formación es por efectos terapéuticos o por ocio. En el primer caso, la biodanza exige un proceso de introspección íntima y no se suelen hacer presentaciones pero quizás sí algún tipo de demostración de la práctica:

Es netamente el espacio porque es un proceso personal, pero pues que se debe hacer en grupo. Pero no se hace ningún tipo de presentación, se podría decir, o de... no, no se

hace, hemos tenido la oportunidad de presentarlo al público para que se involucren pero la finalidad no es hacer, digamos, planear una presentación, no, no (Eduardo, 28, Academia)

Sensaciones totalmente diferentes a las vividas por las/os jóvenes bailarines de academia cuando se presentan en público, donde expresan una gran emotividad de estar en el escenario:

Me ha marcado bastante... el año pasado tuve la oportunidad de bailar folclor en el Jorge Eliecer Gaitán. Fue creo que de lo mejor que ha traído para mí la danza. Además que era como... era la bailarina principal [...] Me tomaron una foto en la que demuestro... como todo el mundo me dice: “Esa no es usted”, porque no parezco yo, quedé así como con un grito, un gesto así como: “Colombia aquí estoy”. Y eso fue lo que me marcó completamente, cómo el usted puede hacer lo que le está gustando frente a tres mil personas (Marcela, 20, Academia)

Por último, con respecto al futuro en la danza de estos jóvenes, es manifiesto el deseo de que esta práctica esté presente de forma permanente en sus vidas pero de forma conciliada con su profesión universitaria, ubicándose más en el espacio del consumo de cultura (Pérez, 2013) que de la desujeción de los poderes dominantes (Deleuze, 1995) que caracteriza a las/os bailarines que se forman profesionalmente:

Me encanta estar diseñando y creando cosas que se salen de mi mente, además que es como un “no límite”, mi mente cuando empieza a crear o a diseñar algo no tiene límite. Y es igual cuando estoy bailando, no hay un límite y los movimientos fluyen. Cuando estoy diseñando es igual, si quiero un tipo de letra ya siento cual tiene que ser, ya siento qué objeto tiene que ir en algún... un espacio, una frase, una foto (Marcela, 20, Academia)

Yo soy vendedor innato y puedo ser vendedor ahorita de lo que hago... pero puedo ser vendedor de ideas o vendedor de bailes, o yo que sé... en otra parte del mundo, alrededor de lo que soy yo (Eduardo, 28, Academia)

Este esfuerzo por mantener la danza como parte vital de su existencia, se debe al reconocimiento del baile como parte constitutiva de sus existencias *“así no sea una profesión, así sea solo un hobby, pero lo tengo que hacer. Además, siento que mi vida es movida por la danza, siento que sin la danza sería un poco vacío el mundo, estar en este mundo”* (Marcela, 20, Academia),

Yo siento que tengo un bailarín... o de pronto que en otra vida pero pues, como en forma de comparación, fui un súper bailarín y lo tengo ahí guardado [...] lo que pasa es que la misma timidez y la misma prisión que tengo en mi cuerpo no me deja como ser muy suelto (Eduardo, 28, Academia)

En este sentido, de contar con la danza de forma constante, expresan expectativas sobre la posibilidad de algún día poder ser profesores porque reconocen los beneficios que la danza ha traído a sus vidas, y que ese conocimiento y bienestar debe ser compartido con los demás como potencialidad de que este tipo de experiencias generan procesos de transformación (Pérez, 2013):

A futuro quiero ser facilitador, quiero hacerlo también con un énfasis en la parte social, porque pienso, lo que te comentaba pues antes, no quiero que la biodanza pues se convierta en un tema exclusivo para personas que lo puedan pagar porque la formación es muy costosa, sino que lo puedan... o sea es un proceso tan maravilloso para mí, que siento que la población que más lo necesita es la población que no puede tomarlo (Eduardo, 28, Academia)

Estar enseñando, pues porque ya serían bastantes años de estar haciendo algo como para, obviamente sí es un *hobbie*, pero me van a... voy a tener en mi mente enseñanzas con las que no me tengo que quedar, que tengo que transmitir, que tengo que demostrarle a las demás personas (Marcela, 20, Academia)

Si bien es un deseo también manifiesto la posibilidad de bailar de forma profesional, se reconocen los límites frente a la conciliación con la carrera universitaria:

La dedicación tiene que ser al máximo, es estar día y noche ahí metido en un salón, practicando, estirando, aprendiendo de ti, de tu cuerpo, y es un tiempo que obviamente se puede acomodar pero que en estos momentos no me da la oportunidad (Marcela, 20, Academia)

3.3. Autoformación

3.3.1. La primera vez que bailé salsa como si supiera de toda la vida

Susan es una joven que la formación en la danza ha sido de forma autodidacta. Sus primeros recuerdos con el baile son del colegio, bien con compañeras, “*Esta chica en Tercero de primaria bailando Britney Spears*”, o en las presentaciones escolares:

Desde el colegio yo siempre, desde muy pequeña he sido como artista. Y desde el colegio en pequeñas reuniones de familia cuando citaban a los padres y todo eso, pues siempre... yo creo que un sueño mío fue ser cantante, yo creo. O sea, con todo su performance, en baile y todo. Y entonces siempre hacía como esa fonomímica, esa... siempre estaba en el escenario (Susan, 23, Autodidacta)

El proceso de aprendizaje de autoformación en el caso de Susan radica en un proceso de observación y de repetición constante:

Lo primero que empecé a bailar, así de muy niña, niña... fue la salsa, pero a mí nadie me enseñó. A mí me decían: “¿Y tú cómo sabes bailar salsa?” y yo: “Ni idea, es de familia”. Y yo no sé, solo vi, y así es como yo aprendo, o sea, yo miro el paso, lo práctico dos o tres veces y ya se me queda como en un disco duro, y después logró combinarlo, dependiendo del ritmo y hasta, no sé, de la emoción de estar bailando (Susan, 23, Autodidacta)

En la actualidad Susan practica el *dancehall*, y su aproximación a este género de baile sigue este mismo proceso de observar y repetir en diferentes estrategias de aprendizaje, pasando por los vídeos, fiestas y bares:

Las semanas pasadas estaba montando un coreografía: “Yo quiero montar ese video”, entonces empecé a practicar pasos... y entonces cojo un pedazo de una canción en *Youtube* de [Dafne Bianchi], por ejemplo, que es una de las chicas que más sigo... un video de no sé, cinco minutos, entonces todo el primer minuto lo veo, y lo veo, y lo voy practicando, entonces otra vez el mismo paso y lo voy practicando. Y entonces ya lo saqué, y así hasta que saco la coreografía. Cuando tengo el tiempo y la disposición, lo hago y lo práctico así, si no, lo dejo un poquito y cada dos semanas o algo así vuelvo, y si no siempre en el ruedo, o sea siempre en las fiestas y en los bares (Susan, 23, Autodidacta)

Este proceso de formación en la danza, le permite conciliar la práctica del baile con la carrera universitaria sin mayores dificultades:

Ser [...] me siento genial porque logré reunir... no dejé de hacer nunca arte pero me siento completa siendo [...] Entonces, claro, entré y eso sí la bailadita siempre, siempre soy muy rumbera, la bailadita todos los días (Susan, 23, Autodidacta)

No obstante, aunque Susan expresa que aprende a bailar en su casa “*siempre saco mis cositas en el cuarto, entonces yo misma me corrijo, yo digo: ‘No, esto tiene que ir más abierto. Esto tiene que ir más así. Estoy muy tiesa de esto’*”, en este momento siente la necesidad de asistir a una academia para lograr un proceso de formación guiado por profesores expertos:

Ahorita mismo estoy en una época en la que tengo que meterme a una academia si quiero bailar lo que quiero bailar. Porque es que los bares y las fiestas... pues puedo ir al centro, pero ya quiero más. Ya llegó un momento en el que sí quiero formarme un poquito más y en este caso en academia para eso (Susan, 23, Autodidacta)

Todos los sábados ella [instructora] era como: “Parte de la cadera, haz así”... son cosas que a uno le ayudan mucho. Yo creo que por eso en este momento quiero dejar un poco el ejercicio para dedicarme al baile, porque sé que me va a retroalimentar mucho que alguien me diga: “No hagas este movimiento así sino hazlo así”. Ya como fiel maquineta entonces lo voy a recordar y voy a crecer más en ese aspecto que sí lo quiero hacer. Y ella me enseñó mucho en cuanto a postura, a movimientos delicados, el berraco movimiento de la cadera y más en *dancehall*, porque se mueve mucho pecho y cadera (Susan, 23, Autodidacta)

Finalmente, Susan no sabe si su futuro está en la danza, pero con seguridad sí en otras artes como sujetos flexibles, creativos y consumidores de productos culturales (Pérez, 2013):

Yo no sé de pronto que esté activa o no esté activa en la danza, pero lo que siempre voy a tener muy presente son las que nunca me han abandonado, que siempre puedo expresarlas: el canto y la pintura, sé que esas siempre van a estar. Sé que mi casa va a estar pintada por mí, tengo mi cuarto pintado por mí y así va a hacer, lleno de cuadros míos, de mis cosas. Y si tengo un hijo, le voy a cantar todas las noches y así. Siento que eso siempre me va a acompañar (Susan, 23, Autodidacta)

Capítulo 4. Subjetivarse a través del cuerpo que baila

4.1. Mi lienzo, mi instrumento, mi tesoro

4.1.1. Significados del cuerpo

En las narrativas de las/os jóvenes se encuentran variadas e interesantes definiciones sobre el propio cuerpo de cara a la práctica de la danza, éste es un instrumento, un lienzo, una estructura básica, una herramienta principal de trabajo, un templo, un tesoro, o un instrumento, todas las anteriores son metáforas que permiten referenciar el área incierta donde pensamiento y vida confluyen (Feher, 1990) que a su vez dan cuenta de una vivencia particular que cada uno simboliza de manera particular. Dichas metáforas también reflejan el planteamiento de Le Breton (2002) sobre el carácter corporal de la existencia, en donde las imágenes que definen al cuerpo y los valores que lo diferencian, aluden a su espesor oculto.

Marcela lo significa como *“Un instrumento, es un instrumento con el que puedo sacar cualquier melodía... y lo toco y lo transmito como yo quiero ”*, Susan lo define como *“Un lienzo muy grande en el que puedes expresar todo lo que tú quieras... es tu casa, es tu casa en esta tierra”*, Eduardo comparte la anterior visión *“Es como el lienzo, por decirlo de alguna forma, en el que vas plasmando tu vida”*, pero también agrega que es *“Tu estructura básica digamos para interactuar en el mundo”*.

Las metáforas de cuerpo enunciada por las/os jóvenes, rememoran las planteadas por Restrepo (2000): el cuerpo arcilla, gesto, palabra, color, sonido, todas ellas relacionadas con la capacidad expresiva y creativa del ser humano, en tanto punto de partida de toda acción humana.

Como lo enuncian las/os jóvenes, el valor del cuerpo también está dado por ser el protagonista de todos los matices de la experiencia humana (Restrepo, 2000).

Al hacer referencia a un instrumento musical, que se interpreta como quiere o al lienzo que se usa para expresar lo que desean, Marcela, Susan y Eduardo, hacen referencia al cuerpo como una entidad personal que les pertenece, solamente Eduardo y Sebastián – como se verá a continuación – ponen de manifiesto que también sirve para entrar en contacto con el mundo, cuestión que la mayoría de autores que teorizan sobre el cuerpo como construcción determinada por estructuras sociales, históricas y antropológicas, que sirve como primera instancia de sí mismo para relacionarse con el mundo (Pedraza 1999; 2007, LeBreton; 2002 Touraine 2005).

Por su parte, Sebastián lo refiere como:

Un tesoro, es algo sagrado, es mi medio de transporte es mi medio de comunicación, es mi medio de expresión, es la experiencia que estoy viviendo en este momento, el cuerpo para mí es..., el eje principal de lo que significa transitar por el mundo, es mi elemento de trabajo también... A veces es curioso que se piense que el cuerpo, la mente y el corazón son tres cosas completamente diferentes y no, es todo lo que está acá, todo está sintetizado aquí en este momento. Entonces es la reacción, es lo que me permite vivir, para mí el cuerpo es una cantidad de fibras que están diseñadas para que yo sienta, experimente y me emocione con cada experiencia por la que transcurro en el mundo. No sé qué sería sin mi cuerpo..., sin este cuerpo sería otra persona completamente diferente y no me vería así, me vería de otra forma. Entonces no sé, no sé, el cuerpo es..., es un misterio también, un misterio, es magia es..., es oro, un trofeo..., es algo que hay que aprovechar, porque no sabemos hasta cuanto tiempo.

Esta definición es particularmente destacada, porque aborda algunas de las comprensiones contemporáneas sobre el cuerpo, entre las que se destaca ser centro de la acción individual y colectiva y elemento de amplio alcance para aprehender el presente, identificando las formas de ver el mundo que cada sociedad esboza (por ejemplo el dualismo occidental de alma y cuerpo, que Sebastián identifica y cuestiona). Así como saberes singulares sobre sus constituyentes y usos (Le Breton, 2002). Las metáforas arriba enunciadas por las/os otros jóvenes, también se relacionan con la alusión a estos usos.

4.1.2. Autopercepción de cuerpo

Es evidente cómo la percepción del cuerpo en tanto medio principal para practicar la danza es positiva, encontrando en general, conformidad con el mismo. Percibirse muy delgada genera choques, sin embargo en la práctica danzaria no genera contradicción para Sofía, lo que si ocurre cuando no logra hacer un ejercicio que el resto de sus compañeras si: *“He tenido muchos choques con mi cuerpo [risas] porque soy demasiado flaca... pero pues no sé, bailando nunca he sentido como inconformidad con mi cuerpo en cuanto a eso, pero digamos en que no me subía la pierna y eso pues claro, como que sí era como: “Juepucha, todas ya lo suben y yo no”*. Igualmente destaca la relevancia de percibir positivamente su imagen corporal para danzar bien, si esto no ocurre el ejercicio no será exitoso: *“Cuando uno estaba bailando frente a un espejo, por decir algo, si uno ese... si uno ese día no se siente bonito, por decirlo en esa concepción, bailando no le funciona nada, como que sí afecta mucho en cómo se ve cuando está bailando para cómo le salen a uno las cosas”*.

Por su parte, Sebastián deja ver conformidad con su cuerpo, sentimiento interrumpido solo por una temporada de enfermedad a más temprana edad. Así mismo existe una sensación de orgullo por considerar su cuerpo como resultado de un proceso de formación: *“Desde pequeño siempre me han enseñado eso de... como un valor muy grande por darle al cuerpo, siempre, siempre. Siempre me he sentido muy bien, excepto cuando era un poco más pequeño y me enferme, pero generalmente si...Es un cuerpo que también fue hecho para la danza, y eso también es algo con lo que nací y que es muy afortunado pero es algo con lo que yo también he trabajado y he formado”*.

A pesar de que para los dos bailarines del escenario universidad, existen limitaciones o resistencias con respecto a la delgadez o la poca fuerza, hay un nivel general de satisfacción que probablemente, está dado por la familiarización con sus formas físicas desde los 6 (Catalina) y 14 años (Sebastián), y la vivencia de las transformaciones de las mismas a partir de la práctica danzario.

En contraste, aunque Susan expresa que su cuerpo es hermoso, encuentra en la bioquímica del vegetarianismo maneras de hacerlo más delgado y siente que peca cuando come de más, porque puede engordar: *“Mi cuerpo es hermoso pero hay que cuidarlo, resto. Porque yo siempre he sido... yo soy de tendencia gruesa, gordita. Desde que me volví vegetariana, tuve la oportunidad de bajar más rápido, regular los ácidos grasos. Yo como buena bióloga, hice un estudio bioquímico de mi cuerpo y me di cuenta que al dejar la carne dejo los ácidos grasos y las grasas saturadas”*, al igual que Sofía, en la medida que se percibe más bonita, Susan se siente mejor con ella: *“Obviamente me encanta estar en forma porque para mí es como... no como un ego, pero sí como... me siento bien. Nada como verse al espejo y decir: “Bien, me gusta mi cuerpo, todo me gusta de mi cuerpo”*.

A pesar de la conformidad con sus cuerpos, tanto Sofía como Susan, dejan ver en sus relatos, una oposición no explícita contra las formas corporales aumentadas, la cual, también se relaciona con la figura del cuerpo de la mujer que baila dancehall, que según Susan, es sensual, delgado y proporcionado, esta oposición también se relaciona con la figura del cuerpo femenino que circula en los medios de comunicación, con los discursos y prácticas que la sustentan (Le Breton, 2002). Lo que a su vez se relaciona con la experiencia de construcción del cuerpo, entre el asujetamiento a las imágenes y valores de lo social y a su crítica. (Swain 2004, citada por Filgueiras et. al, 2009).

En contraste con una aceptación general atravesada por contradicciones generadas por circunstancias de contextura física o enfermedad, en las que no era tan fácil valorar positivamente el cuerpo propio, Eduardo manifiesta es el único bailarín que no se siente cómodo con su cuerpo, esto ocurre desde la adolescencia, y es como parte de un proceso de sanación psicológica y espiritual, que intenta cambiar la situación a través de la biodanza:

No me siento cómodo con mi cuerpo... pese a que haga pues todos estos procesos, no me siento cómodo, me cuesta bastante aceptar mi cuerpo, me cuesta aceptarlo físicamente, o sea, en su estructura, y me cuesta aceptar que no me pueda mover como los otros, siempre me genera mucha frustración ver a otras personas bailando de cierta forma y que no lo pueda hacer, si bien lo he estado trabajando me cuesta mucho,

entonces sí ha sido como un enfrentamiento con mi cuerpo, en esa parte física, y en no poderme mover coordinadamente como lo hacen otros (Eduardo, 28, Academia)

4.1.3. Cuidados del cuerpo que baila

En las narrativas de las/os jóvenes emerge la importancia del cuidado del cuerpo, el cual cobran sentido en tanto se trata de unpreciado e inigualable instrumento con el que pueden desarrollar el arte danzario en los diversos géneros que hacen parte del aprendizaje de los escenarios en mención. Dicho cuidado se diversifica en distintos mecanismos y comprensiones que a continuación se enuncia, los cuales entran en diálogo con la noción del “cuidado de sí” de Foucault (1991, citado por Farina, 2005), a su vez componente constitutivo de la ética del cuidado, de aquel ocuparse de sí mismo, de las formas en que se ven las cosas, de un ejercicio reflexivo sobre la percepción y sobre las palabras con las que cada sujeto produce saber a partir de esa percepción. Estos son los cuidados que se exponen a continuación.

- **Algo sagrado**

Las siguientes narrativas dejan ver la referencia que las/os jóvenes hacen al cuerpo como una instancia personal sagrada, desde un cuidado similar al que Restrepo (2000) refiere, sobre la referencia histórica de la danza como facilitadora de un encuentro con lo divino en el universo, dado por las posibilidades del movimiento danzado, para que los humanos se comuniquen con los dioses, pero también con la esencia divina de sus congéneres: la posibilidad de encontrar en el cuerpo del otro lo sagrado. Marcela, Sebastián, Susan y Eduardo destacan la responsabilidad de considerar y cuidar el cuerpo como algo sagrado:

No por ser mío le voy hacer lo yo que quiera, no lo voy a llenar de tatuajes, y no lo voy a llenar de *piercings*, ni nada de eso, sino que así como dicen: “Es un templo” y como es un templo hay que cuidarlo. Es un templo... en que yo pongo la paz que yo quiero, en el que nadie va a influir y nadie va a dar una opinión alguna vez (Marcela, 20, Academia)

A veces pensamos que ser libres... significa ser irrespetuosos con el cuerpo y hacer con él lo queramos cuando queramos... Y bailar, es como que es mi práctica de salud, mi práctica para sanarme en todos los sentidos (Sebastián, 23, Universidad)

Si no te cuidas, si no estás bien, no puedes lograr el objetivo que quieres en una danza. Precisamente por eso, es que el cuerpo es un instrumento, y tienes que tener bien pulido el instrumento para poder expresarte (Susan, 23, Autodidacta)

Cuidar de tu cuerpo, cuidar de tus emociones, cuidar de ti mismo, porque finalmente eres tú la persona más importante...Ser responsable conmigo mismo y con las decisiones que he tomado (Eduardo, 28, Academia)

- **Sin cuerpo no soy nada**

Entre bailarines profesionales, las narrativas de Sofía evidencian que aunque el ser muy delgada genera algunas contradicciones, estas pasan a un segundo plano frente a la importancia de no lesionarse: *“Yo podría jugar fútbol o lo que sea pero siempre como teniendo en cuenta hasta donde puedo llevar mi cuerpo sin hacerme daño porque sé que si me hago daño pues se me va la carrera, de alguna forma. Como que sé que sin cuerpo no soy nada”*. En el mismo sentido, Sebastián expresa que siente temor de que a pesar de trabajar con el cuerpo todo el tiempo, pueda fallarle, destacando el valor de la técnica aprendida en la formación académica el cual radica no solo en el aprendizaje de la naturaleza y forma de los movimientos, sino en el de lograrlos cuidando permanentemente el cuerpo: *“Me da miedo fallarle a mi cuerpo, me da miedo encontrar mi cuerpo en alguna mala condición, hay muchas experiencias negativas para el cuerpo, y que a veces trabajamos en él y no nos damos cuenta”*. *“No tengo el trabajo técnico por tenerlo si no lo tengo es por cuidarme. Cada cuerpo tiene unas especificidades de cuidado que son completamente diferentes... a mí me toca que esas amplitudes cuiden todo esto [señalando] todas mis articulaciones para no lesionarme”*.

Las mismas precauciones, ya no desde los movimientos de la danza, sino desde los implicados en la cotidianidad, atraviesan las creencias desde las que actúa Marcela, respecto al no lesionarse: *“Cosas tan simples como pasar una calle, como: “Si me caigo me parto un pie y no*

puedo volver a bailar... Son cosas mínimas, pero que en la mente de uno ya están a full, que ya le están cambiando a uno totalmente la percepción de todo, del cuidarse a uno mismo”.

- **Otros cuidados: descansar y hacer actividad física**

Eduardo, el otro hombre, ha aprendido a través de la biodanza, el valor del ritual de dormir, de hacerlo por placer y sentir que no es una pérdida de tiempo sino un cuidado que genera disfrute: *“A veces me cuesta mucho dormir por las actividades que hago pero también cuando lo hago, lo hago... digamos que no lo veo como otras personas que dormir es perder el tiempo sino también disfruto ese espacio, ese es otro cuidado diferente, de disfrutar tu sueño”.*

De otra parte, se encuentra el ejercicio físico, que a Eduardo le facilita realizar ejercicios de mayor intensidad en la práctica de la biodanza: *“El ejercicio me permite también desempeñarme en las danzas que te digo de tambores, hay que tener también mucha energía. El hacer ejercicio cardiovascular me facilita ciertos movimientos en biodanza”.*

- **Alimentación**

Marcela y Eduardo aluden a la importancia de cuidar la calidad y la cantidad de alimentos que consumen. La primera menciona el vegetarianismo como una elección orientada por éste criterio. Menciona que el cuerpo es algo que al final no importa, y que no hay que estar pendientes del mismo, no obstante admite la fuerza de mensajes atinentes a la mujer delgada, estilizada y curvilínea, al realizar la entrevista se evidencia que Marcela es una mujer delgada, por lo que parece que esos mensajes con los que no está de acuerdo, sustentan de alguna manera su régimen alimenticio. En el caso de Eduardo, también sobresale la importancia de hábitos relacionados con el consumo de frutas, verduras, así como con la cantidad de porciones que consume a diario:

No como carnes rojas, las dejé hace tres años más o menos... Obviamente me ha hecho daño porque con el médico y todo esto me está prohibiendo el no comer carne, entonces

yo estoy ahí dejando de a poquitos, estoy comiendo por ahí una vez al mes [...] Pero, no, siento que no hay necesidad de estarse cuidando mucho, yo no me cuido con la alimentación, como bastante, lo que me da la gana, no me cuido con un pedazo de torta, no me cuido con un paquete de papas, no, no me gusta... es como... estar cuidando mucho de algo que al final no importa, ¿sí?, tu figura. Nos han metido en la cabeza todo el tiempo que la mujer debe ser delgada, estilizada, con sus curvas, y siento que no es así, que el comerte un pedazo de torta no se va subir diez mil kilos en un segundo. (Marcela, 20, Academia)

Generalmente como de todo. Pero, en el tema de la comida si es... por ejemplo tener las cinco comidas diarias, comer algo más de fruta, las ensaladas también me cuestan pero lo hago, carbohidratos más que todo para poder tener energía (Eduardo, 28, Academia)

Adicionalmente, a partir de la práctica de la biodanza, Eduardo considera la alimentación como un momento especial, un ritual que debe disfrutarse y tener horarios establecidos: *“A raíz de biodanza comencé a tener mis horarios más ordenados para comer y darle la importancia... también porque tú practicas en biodanza el placer de comer por ejemplo...Entonces, los rituales que tengo son comer, y saber qué estoy comiendo y disfrutar de mi comida, pase lo que pase”*.

Sebastián no le presta mucha atención a la comida, su criterio es comer cuando el cuerpo le pida aunque a veces no se percate: *“Hay gente que siente que yo debo comer más, porque mi trabajo físico es desgastante, pero yo a veces siento que no... De pronto como a veces entre clases como cosas, maní o alguna harina o algo cuando termino la clase...Casi nunca desayuno, pero eso es culpa del afán, salgo corriendo y no alcanzo a desayunar”*.

Pese a lo anterior, este bailarín manifiesta desacuerdo con el hecho de no comer como presión del género de danza que se practica, como en el caso del ballet, cuestión que parece hacerse más evidente en la danza académica: *“Lo que hay de bailarines que no comen por eso, sí pasa,... por seguir algún estereotipo, les importa muy poco el cuidado que debían tener con ellos mismos, eso es algo pesado y algo fuerte”* (Sebastián, 23, Universidad).

Las disputas entre aspirar a la indiferencia de los cánones socialmente establecidos para el cuerpo, cuidar la alimentación o no prestarle mayor atención, de cara al mantenimiento del cuerpo ideal, requerido en la danza, se articula con la ruptura del sujeto consigo mismo (Le Breton, 2002) en cuanto a poseer un cuerpo más que ser el propio cuerpo, frente a las exigencias externas sobre sus usos y formas.

- **Sustancias psicoactivas**

Fumar cigarrillo es alterar el funcionamiento de los pulmones e ir a una fiesta hasta las cinco de la mañana y madrugar a clase de ocho es un “desmadre”. Estas referencias resultan tanto del legado familiar, así como de un balance hecho por las/os bailarines sobre la interferencia generada por el consumo de sustancias psicoactivas en los retos físicos que implica la práctica.

Lo anterior ocurre con Marcela: *“No me gusta que los bailarines fumen, me parece que es un poco como dejado porque son los pulmones y son el motor de un bailarín, como el aguantar una presentación de 5 o 10 minutos, 20 minutos”*, así como con Sebastián: *“Mi mamá me lo enseñó, me acuerdo que ella me decía: -Uno puede disfrutar una fiesta bailando, para qué más, el trago es innecesario... Yo ya no me desmadro a irme a una rumba hasta las cinco y tener clase a las ocho”*.

Por su parte, Eduardo fuma hace más de diez años, sin embargo manifiesta haber disminuido el consumo a partir de las premisas de autocuidado de la biodanza: *“Yo ya llevo más de 10 años fumando... pero la biodanza ha contribuido a ese... a ese cuidado, a tu autocuidado”*.

- **Cuidado del otro**

En un país en el que diariamente el cuerpo sufre múltiples formas de violencia, tornándose desechable o asesinal, es imprescindible rescatar el cuerpo para respetarlo, habitarlo y amarlo, con una dosis de sano narcisismo. Este planteamiento de Restrepo (2000) sustenta cómo el individuo al conocerse, conquistarse y valorarse, empieza a estimar el cuerpo del otro en una relación de respeto

profundo por la alteridad. Este ejercicio puede evidenciarse en varias de las narrativas de las/os jóvenes.

En este sentido, el cuidado del otro se encuentra enunciado de diversas maneras en las narrativas de las/os jóvenes, para quiénes se traduce en velar directa o indirectamente por el bienestar de quienes representan cercanía afectiva, madres, hermanas/os o parejas. Para Sofia y Susan, se da en términos del ejemplo que sin intención dan a otros, en el caso de Sofia a su hermano: *“Mi hermano como sí viene detrás de mí, pues, yo creo que también es por eso ya adopta muchas cosas mías y sí como que saca muchas también como dependiendo también de sus gustos”*. Y en el caso de Susan, a otros cercanos: *“para alentar a la otra persona a mantenerse y a cuidarse también. Es algo que aleja de cualquier vicio o cualquier cosa así... es una actividad que te ayuda a cuidarte, a subir autoestima, te aleja de malos pasos”*. Adicionalmente, Marcela quién aparte de practicar tango, lo enseña, el cuidado está orientado a sus estudiantes: *“No me parece que alguien diga: “No he comido porque no he tenido tiempo”, siempre hay tiempo para comer, si hay tiempo para estar metido en Facebook en WhatsApp, en cosas superficiales, ¿cómo no va haber tiempo para el cuerpo de uno!”*.

Eduardo, relata las posibilidades de cuidar a los otros, en términos de la magia que hay en sus cuerpos, mencionando la alimentación y el ejercicio, para su mamá y el cuidado emocional, para su pareja: *“Ver en el cuerpo de los otros la magia que hay y así mismo cuidarlos. Entonces, por ejemplo, en el caso de mi mamá que tiene problemas de obesidad, también en la relación de pareja y el tema emocional, es decirle: “Mire esto y esto y esto y esto”. “El autocuidado en el tema emocional es que...Tú te haces cargo de tu vida y eso no significa que no haya amor, sino que tú te haces cargo de tus cosas, de tu responsabilidad”*. Finalmente, Sebastián lo ve en términos del autocuidado transferible al otro, pero no cualquier otro, sino su pareja: *“En la medida en que yo sé*

cómo cuidarme, cuidar al otro también. Por ejemplo mi novio a veces tiene como unos problemas en su espalda yo estoy pendiente de él”.

A manera de cierre del apartado “Cuidados del cuerpo que baila”, es posible establecer que las descripciones de tales prácticas, en los escenarios de universidad, la academia y formación autodidacta, están orientadas por significar el cuerpo como entidad sagrada, lo que lleva a no lesionarlo, descansar, hacer actividad física adicional, alimentarse apropiadamente, no consumir sustancias psicoactivantes y cuidar del otro. En éstas es posible evidenciar modos de subjetivación comprendidos a partir de la interacción entre las formaciones culturales y sociales (**maneras de ser**) y los estados internos de ellas y ellos (**maneras de hacer**). Lo cual se expresa en la corporalidad, en tanto cuerpo vivido, a partir del *habitus*, la corporalidad, las emociones y las relaciones sociales, desplegadas en procesos socialización, a través de rituales, tecnologías del ser, aprehensión del *habitus*, interacciones cotidianas, relaciones sociales, pertenencia y participación grupal. (Cabrera, 2010, citado por Vommaro, 2012).

4.2. Requisitos corporales para bailar

Si bien en el marco teórico del presente trabajo se muestran algunas comprensiones de la danza como expresión artística, en este apartado se quieren destacar las de las/los jóvenes sobre los requisitos corporales explícitos e implícitos, identificables en algunos de los géneros que interpretan tanto a nivel profesional como aficionado. En el escenario de danza profesional Sofía manifiesta que si bien, al principio de la carrera sus compañeros entraron en contradicción por no tener cuerpos muy delgados, fueron descubriendo que esto no era un requisito imprescindible, en contraste con la importancia de sentirse bien bailando: *“Con el tiempo sí como que muchos llegaron como a decir como no eso es pura mentira, como que si*

uno se siente bien bailando se ve bien bailando, si como que llegaban a esa lógica... yo como entiendo, no sé. Pero en principio siempre hay un choque, como decir: “No, es que el baile es para gente así delgada”, no es lo que fuera y uno es como... en un tiempo si era como: “Okey, no, no es eso”.

4.2.1. El ballet

El ballet es uno de los géneros incluidos en el programa de formación profesional que cursa Sebastián y que ha practicado Sofía desde los seis años. De acuerdo con las/os jóvenes, las condiciones corporales para interpretarlo evidencian exigencias elevadas respecto al acondicionamiento físico, la esbeltez y la elegancia. Sofía lo refiere así: *“Es una cosa de que el cuerpo sí tiene que ser delgado, tiene que ser súper esbelto, siempre todo tiene que ser muy elegante”*. Y Sebastián, plantea una definición un poco más elaborada, lo cual puede deberse a que se encuentra finalizando su formación profesional: *“Hay parámetros como que debes tener 7 cabezas dentro de tu proporción de cuerpo, que tu torso debe ser más pequeño que tus piernas, que debes tener brazos largos, que debes ser flexible, articularmente y muscular, que debes ser delgado”*.

Sebastián señala inconformidad con el carácter obligatorio de este género en la formación profesional, al considerarlo una importación europea que en aún es fundamento en la formación del bailarín, y a través del cual se pretende acomodar los cuerpos colombianos a unas lógicas y exigencias generadas en otra época histórica y en otros contextos sociales y geográficos, frente a lo cual, el proyecto curricular de su universidad, plantea miradas más críticas: *“Como a estos cuerpos colombianos que no estamos dentro de la divina proporción, que no tenemos..., que somos de caderas más anchas, que no somos tan altos, que no tenemos extensiones tan altas, una cantidad de cosas ¿cómo lo intentamos y cómo lo enseñamos? es difícil, porque eso es una técnica ajena a nosotros,*

entonces..., se está en esa búsqueda, pero a mi modo de ver es innecesario, hay otras formas de entrenar el cuerpo”.

Aparte de la inconformidad con este género de baile extranjero, que escasamente dialoga con las características del contexto colombiano, el ballet para Sebastián resulta ser una práctica de élite:

“Hay muchos grupos, muchas escuelas, así todas en el norte, curioso, ¿no? muy caras, muy costosas, una mensualidad de una clase de Ballet, no sé, podría valer 500.000 pesos, solo la mensualidad” y maltratante con el cuerpo femenino: *“las tratan muy mal, una niña no puede tener mucho busto, no puede tener mucha cadera, no puede tener piernas muy gruesas y todo el tiempo pueden estar hablando así del cuerpo”.*

Las anteriores precisiones dejan ver que si bien Sofía y Sebastián incluyen el ballet en su proceso formativo, Sofía no expresa mayor inconformidad con su práctica, mientras que Sebastián la experimenta descontextualizada y vulneradora de las corporalidades de quienes la practican, especialmente de las mujeres, en donde es pertinente aludir a la noción de Butler (2003, 1998, citada por Filgueiras y cols.) sobre la capacidad simbólica del cuerpo y en este caso, la violencia de unas normatividades discursivas del sistema sexo/género, que se concretan en exageradas exigencias sobre el cuerpo femenino requerido para el ballet, incluso en oposición a la configuración anatómica de la mujer latinoamericana, claramente diferente a la de la mujer europea.

4.2.2. Otros géneros danzarios

En contraste con el ballet, los requisitos corporales relatados por las/los jóvenes, para otros géneros danzarios que también practican, denotan menor exigencia y presión en cuanto a formas corporales, género o edad.

- **Contemporánea**

Trambutti (2008) destaca que lo contemporáneo en la danza, se encuentra mediado por la desaparición de las hazañas corporales de los bailarines propias de la danza clásica, de manera que la mezcla entre movimientos autoreferenciales y ordinarios hizo que, las nuevas manifestaciones no fueran apreciadas como danza porque no se les podía aplicar las nociones tradicionales que la historia había acuñado.

En concordancia con estas precisiones, Sebastián hace su énfasis en este género danzario y explica que el requisito corporal es mínimo, en tanto se busca la naturalidad y honestidad en la expresión, pese a lo cual quien la quiera practicar, debe tener como mínimo un acondicionamiento físico como el de uno de sus profesores, licenciado en educación física: *“La danza contemporánea lo que busca, en cierta medida, es una honestidad. Entonces lo que se encuentran son cuerpos muy naturales y muy auténticos, muy ellos, como con sus personalidades”*. *“Yo tengo un maestro de danza contemporánea que nunca ha tomado clase de ballet, es licenciado en educación física de hecho, es excelente. Y acá en Bogotá él hace parte de una compañía muy reconocida de danza contemporánea”*.

- **Tradicional**

Este género de baile se relaciona directamente con el folclor y en tal medida, corresponde a manifestaciones culturales que requieren ser pensadas desde lugares que revelen el componente ritual que le es inherente (Ruggeri, 2014). Es importante recordar que a los 14 años, Sebastián inició su formación en las academias de baile a partir de la danza tradicional, al igual que el contemporáneo, por tratarse de danzas rituales que escenifican rituales situados geográfica y socialmente en el país, tampoco requiere de un tipo de cuerpo, al contrario incluye diversidad de cuerpos: *“La danza tradicional, tiene otro tipo de cuerpo, porque cada cuerpo en cada región es completamente*

diferente. ..., la corporalidad que maneja cada grupo social, nace también de esas costumbres, de sus tradiciones, de cómo se relacionan entre ellos, el clima... Hay muchos cuerpos de danza tradicional, hay muchos cuerpos tradicionales, pero exactamente uno, no”.

- **Afrocontemporáneo**

El género afrocontemporáneo resulta de una fusión entre danzas africanas y danza contemporánea, aunque no lo ha practicado con frecuencia, para Sofía es uno de sus géneros favoritos. Pareciera no contar con requisitos específicos, no obstante su formación en ballet le obstaculiza la práctica, dado que aquel género se compone de movimientos fuertes, opuestos a los de su formación de base: *“Yo por lo menos he trabajado el ballet que hay muchas cosas que corporalmente yo no sé hacer, si como que hacer cosas muy fuertes no, no lo logro como que así haga el mayor esfuerzo me veo súper lineal súper princesa [risas]...Tendría que voltear completamente lo que hago en el ballet para poder llegar como a la condición corporal que esa danza requiere”*. De manera comparada puede proponerse, que así como a Sebastián el ballet puede resultarle retador en términos de su formación de base en danza tradicional, el mismo reto aparece para Sofía, cuyo cuerpo ha sido formado desde el ballet. Estas situaciones pueden comprenderse a partir de los conjuntos de dispositivos que componen las prácticas del bailarín, que lo rediseñan, intensifican su propia conciencia y dando forma a la subjetividad a través del cuerpo (Farina, 2005).

- **Dancehall**

En los requisitos corporales que Susan narra para el *dancehall*, prevalece el tipo de movimientos que sus intérpretes deben lograr, más que unas formas de cuerpo específicas. La mujer debe tener un cuerpo no perfecto pero sí esbelto y el hombre debe tener un cuerpo “marcado:

Es que no sé cómo decirlo... un reggae champeta [...] Como son estilos en este caso tan urbanos y tan sensuales, puede ser... tienen que ser cuerpos, no perfectos, pero sí esbeltos. Si una chica con... o si no la tiene, o digamos una cadera amplia, pero si no la

tiene la tienes que mover muy bien... Igual el hombre, un hombre flaco por lo general marcado, por lo que es una mezcla tan, entre urbana y... tiene que ser un poder ahí.

Se evidencia una ausencia de parámetros normativos frente a las formas corporales aceptadas para bailar este género, siendo importante en todo caso mover bien la cadera:

Son unas duras porque pueden... o sea, son unas negras gorditas pero mueven la cadera mejor que uno [...] En todas las academias de baile que he visto... allí hay de todo: gorditos, flaquitos, y todos aprendiendo. Y yo creo que lo más importante de eso es la libertad de expresión.

Como lo menciona Susan, este género fusiona champeta, reggaetón, reggae y otros ritmos afrocaribeños, es decir, el *dancehall* es popular y se baila en los bares de rumba crossover, bajo este entendido, cualquier contextura física es bienvenida para bailarlo.

- **Biodanza**

Eduardo explica, que al ser una danza terapéutica y de sanación, la biodanza cuenta con total apertura en cuanto a tipo de cuerpo, edad y género, para practicarla, sin embargo, en tanto las personas con las que él hace biodanza usualmente bailan otro tipo de danzas, no son gordas. Adicionalmente, la biodanza incluye diversidad de ritmos, algunos más fuertes, que sin tener el propósito de adelgazar, contribuyen a mantener una figura tonificada: *Son personas pues no delgadas, pero realmente gordas no son. Además porque la práctica misma, uno se imagina... ese es otro paradigma que tenían algunos conocidos... no sé, como el ballet y: “Yo me muevo así suavemente” y no. Por ejemplo, cuando te digo el tema de los tambores es una exigencia física bastante importante, porque es un movimiento bastante golpeado, muy acelerado. Cuando escuchas también bossa-nova o bueno, otros ritmos que te invitan a moverte, es una exigencia física importante en la que... fisiológicamente puedes sudar, y pues eso te lleva a bajar de peso o a que tu cuerpo se forme más... a tonificar”.*

- **Tango**

Al igual que Susan, Marcela relata que el tango abre sus puertas a todo tipo de cuerpo, incluso refiere el caso de una niña con Síndrome de Down que practica sin dificultad, éste y otros ritmos impartidos en la academia como el ballet: *“Sea gordo, flaco, bajito, alto, delgadito, no, no hay limitantes, para nada, el límite es la mente de uno. De hecho hay una niña y la admiro mucho, es una niña como de 10 años o menos, y es una niña especial, tiene síndrome de Down”*.

Lo cual entra en coherencia con que el cuerpo del bailarín debe experimentar una transformación simbólica para ser modelado y dilatado, de cara a las cualidades expresivas requeridas por la técnica u obra que interpreta, en este caso, con las incluidas en la formación profesional. Se evidencian ciertos matices, dados por las formas de habitar el cuerpo, desde una exacerbación disciplinaria de los hábitos corporales de cara a cada género danzario, conduciendo, de alguna manera a una deshumanización en pos del ideal estético. (Ruggeri, 2014).

A excepción del ballet, los otros géneros de danza no cuentan con normas establecidas respecto a las formas corporales, para su práctica. Pese a lo cual, las/os jóvenes dejan ver en sus discursos la preferencia, o si se quiere la conveniencia de ser delgado, o relatan (para el caso de los escenarios de academia o colectivo y autoformación) cómo la misma práctica contribuye a esa delgadez deseada. También se evidencia que la danza afrocontemporánea y contemporánea no tienen cuerpos normados como requisito para su práctica, pero las/os jóvenes del escenario profesional, señalan el valor agregado de contar con algún tipo de acondicionamiento físico del cuerpo para su práctica. Todo lo anterior permite inferir una vez más la predilección de la danza por los cuerpos delgados, o trabajados mediante un acondicionamiento físico previo, encontrándose mayor flexibilidad en los escenarios de academias o colectivos y autoformación, así como las maneras en

que la formación en danza, genera unos cuerpos específicos y similares, en donde la individualidad de alguna manera se va perdiendo.

4.2.3. Por género

Considerando al cuerpo como elemento de alto alcance para cualquier análisis que persiga una mejor comprensión del presente, en términos de las formas sociales de ver el mundo (Le Breton, 2002), es pertinente de nuevo el aporte de Butler (2003, 1998, citada por Filgueiras y cols.) a cerca de la performatividad de las normatividades sexo/género, en donde en el ballet y la danza tradicional (escenario universidad), así como en el *dancehall* (autoformación) dejan ver el impacto de imaginarios y prácticas restrictivas o agresivas, con el cuerpo de las mujeres, al que se le exige mucha más elegancia, sensualidad y delgadez respecto a los hombres. Al respecto, en el escenario de universidad se ilustran las similitudes de la danza tradicional con el ballet:

Entonces la danza tradicional..., también va de la mano con esas propuestas que tiene el Ballet de 'que es mujer y que es hombre', 'cual es la feminidad y cual la masculinidad' que se convierte a veces en machismo, y la feminidad se convierte en sumisión a veces también. (Sebastián, 23, Universidad)

Así como los discursos directos e indirectos que entre compañeras y docentes circulan para enfatizar negativamente la gordura del cuerpo femenino:

A mí no. A las niñas si, si me acuerdo de..., 'ay, pero vea como esta de gorda, no sé qué', porque como los hombres las alzamos, como 'ay, pero que la pongan a dieta, están como unas marranas, ¿sí? o sea, con las mujeres son más fuertes, mucho más fuertes. Y yo no me acuerdo de..., o cuando se van a poner el vestuario, o entre ellas misma 'ush, como estas de gorda' así se saludan, como: "¡ush!, ¿qué pasó? Hola" [...] Hay unos que son egresados ya, pero que salieron de [Institución Académica], entonces ellos..., son mucho más discursivos, en el modo de que nunca te van a decir 'como estas de gorda' pero si hay otras formas decirlo, como 'hay cuidado en el cuerpo, respeto con la comida' y echan unos discursos así para llegar a decirles que están como unas marranas, es exactamente lo mismo; pero generalmente a los hombres no les dicen eso (Sebastián, 23, Universidad)

Frente a la desigualdad de exigencias corporales por género, del cuerpo masculino sólo se demanda fuerza, y Sebastián no se adhiere al parámetro:

A los hombres les piden verse el cuerpo, que puedan resistir, que puedan cargar, que puedan..., yo soy de los menos cargadores, a mí no me gusta cargar a nadie, ¡ay no!, álcela otra niña porque yo no la voy a alzar; yo no alzo (Sebastián, 23, Universidad)

4.2.4. Por edad

Es claro que la edad ya no es determinante para referirse a las juventudes (Margulis y Urresti, 1998), ni tampoco es limitante para practicar la danza en los escenarios de academia o colectivo, como explica Eduardo, para quien la biodanza, al contar con diversidad de ritmos y estilos de práctica no limita por edad y al contrario mejora la salud: *“Sí he visto personas mayores. Las personas mayores también tienen sus limitaciones físicas, muy despacio... esa es una de las grandes ventajas que yo veo de practicar biodanza, que tú no necesitas... mejor dicho, tener un súper estado de salud para hacerlo. De hecho te va a ayudar bastante con tu salud”*.

En el caso de la danza profesional, o bien los maestros muy adultos empiezan a descartar a los bailarines a partir de los 30 años: *“Los maestros viejos, por ejemplo, que fue maestro del montaje de grado que te decía ahorita ‘chicos 30 años ya chao’ yo lo miraba como ‘¿Como los maestros que han comido tanta mierda en otros lados, nos siguen diciendo eso?’ ¡no!, ‘vea, yo tengo tantos años y he seguido, y sigo y hago mis proyectos, y quien me dice que hasta los 30’*, o resultan en ejemplos de experticia, desafiando el limitantes de la edad. Es el caso de una maestra de unos 55 o 60 años, según Sebastián: *“Para ella es un riesgo también pues porque hay muchas cosas que su cuerpo ya no le permite y llegar como a tan altos rangos, flexibles o de velocidad, incluso de memoria. Pero ella lo disfruta siempre”*.

Capítulo 5. Jóvenes que danzan y bailan

*“Porque bailas como quien respira,
con un antiguo don de fluir,
bailas y parece tan fácil,
como dejar el corazón latir”*

Jorge Drexler, Don de fluir, 2004.

5.1. Ser joven que baila

Los siguientes apartados se refieren a los tránsitos subjetivos de las/los jóvenes que participaron en esta investigación, y apuntan a descubrir esas maneras particulares de ser joven a partir de la práctica danzaría.

5.1.1. Representaciones y significados

¿Quién decide quién es joven, hasta qué momento?: ser joven para la danza

Las/os jóvenes coinciden en que a pesar de parámetros implícitos y explícitos sobre la edad como limitante para la práctica danzaría, personas de cualquier edad pueden hacerlo. Marcela por ejemplo, manifiesta que existen factores relacionados con la salud que deben cuidarse, pero lo esencial no radica en la cantidad de años sino en el deseo de bailar: *“Nadie impide a alguien de 20 años hacer lo que alguien de 40 hace, o lo que alguien de 60 va hacer con alguien de 35 tiene que hacer. La edad no tiene ningún limitante para absolutamente nada, obviamente van a ver sus factores, que tengan que ver que salud, que... no sé qué, cosas así, pero siento que si el alma, y si el espíritu de uno está para hacer algo, uno lo puede hacer, sin importar la edad sin importar el sexo”*.

Tanto la anterior referencia como la que a continuación describe Sebastián, dejan ver representaciones de ser joven, asociadas al deseo o a la disposición del espíritu para posicionarse en la vida. Al referirse a las edades máximas hasta las que se podría bailar, Sebastián manifiesta que las exigencias externas (maestros, instituciones, etc.) no son tan importantes como las que cada uno determina, para una profesión, o una práctica como la danza, que configura un estilo de vida: *“De pronto ser joven va de la mano con el espíritu más que con el cuerpo, con una edad física, es un pensamiento también”. ¿Quién decide quién es joven hasta que momento? Entonces yo no sé, yo podría decir que en la danza no se habla de etapas o condiciones de vida, se habla de un estado, es un estado de vida, es un estilo de vida”*.

En estas consideraciones, cobra sentido el planteamiento de Margulis y Urresti (1998) respecto a las juventudes como construcciones sociales determinadas por factores como el nivel socioeconómico, los lugares que se habitan, la raza y las generaciones, más no por la edad cronológica. Los mismos, retoman la juventud como manera particular de estar en la vida, contando con un excedente de tiempo y un mayor número de jugadas por hacer. Estas referencias pueden evidenciarse en las concepciones de las/os bailarines sobre el ser joven como cuestión de un espíritu dispuesto y la confianza que surge de percibir que se cuenta con amplias posibilidades. En esta vía, Eduardo, el mayor (28 años), destaca el valor de la biodanza, en tanto posibilidad de rejuvenecer, dejando ver que para él la juventud alude a la percepción de un tiempo por delante no solo para practicar otros géneros de baile sino para dedicarse a sus proyectos personales:

La biodanza me ha servido para darme cuenta que todo está en su momento, que nunca es tarde para hacer cualquier tipo de cosa, cualquier tipo de actividad que tú quieras, de sueño que quieras alcanzar, entonces, me llenó de mucha juventud, entonces siento que me rejuveneció en ese sentido, en que todavía tengo mucho por delante, para practicar biodanza o para seguir bailando salsa... o para lo que quiera, entonces sí ha sido bastante... si ha sido una actividad que me ha rejuvenecido en cierta forma.

Por la misma línea, Susan también considera que no hay un límite de edad para empezar o dejar de bailar, no obstante describe el dancehall como un ritmo joven que no podría ser interpretado por un adulto. Es posible que lo anterior se encuentre dado por el carácter popular y comercial de dicho género, dejando ver de manera directa uno de los productos del consumo cultural juvenil (Pérez, 2013): *“El dancehall es un ritmo joven, es un ritmo que lo bailan los jóvenes, porque se necesita no solo de buen físico sino... es un ritmo muy joven. Yo no hallaría a mi tío bailando dancehall [risas], porque es que no, es un ritmo del momento, de la época, y lo bailan los jóvenes”*.

Bailar es lo máximo... es más que la vida: significados de una práctica que pasa por el cuerpo

A continuación se encuentran significados de la danza, enunciados a partir de los sentimientos que su práctica genera en el cuerpo de las/los jóvenes: Libertad, felicidad, orgullo, privilegio y profunda sensación de estar vivo. Para Sofía es liberación, alegría infinita: *“Es como una liberación que bailar me parece que es donde yo me libero sí... Solamente estoy en mi mundo bailando es como no sé... una alegría infinita e indescriptible”*, para Marcela es volar, es más que la vida: *“Volar, para mí bailar es darle un equilibrio a la vida, es dejar de lado cada preocupación, cada tormento... Bailar es lo máximo... es más que la vida... lo siento yo”*. Para Susan es paz, felicidad, y sentirse viva: *“Entonces el baile... yo siento calma, paz conmigo misma, me transformo, me desestreso, me siento feliz, siento felicidad. Con el baile me siento viva”*. Y para Eduardo es privilegio, orgullo, empoderamiento y complemento: *“Yo me siento muy privilegiado... Me siento orgulloso también porque puedo hacerlo con otros grupos menores y me ha generado empoderamiento... Yo me siento muy complementado con la biodanza”*.

Las diferencias entre danzar y bailar son relatadas por las/los jóvenes así:

Empecé a entender que la danza no era bailar en un escenario sino entender movimientos, ver el movimiento, como te mueves, como es el movimiento de las cosas también, y que eso también es danza (Sebastián, 23, Universidad)

El baile es la expresión... yo creo que la máxima expresión del cuerpo, una de las máximas expresiones del cuerpo. Y eso es un vehículo directo a lograr un equilibrio con uno mismo. Por eso digamos el baile o el deporte o cosas físicas no solo te regula tu energía sino que te llenan de energía, de magia, no solo para ti sino para dar. Yo tengo las suficientes energías para poder transmitir (Susan, 23, Autodidacta)

La danza para mí es... mi camino, es mi todo, es... mi forma de expresarme, mi forma de ser, mi forma de entenderme, mi forma de transformarme, de repensarme todo el tiempo, de construirme como ser humano... de ponerme un reto con, para interactuar con los demás (Sebastián, 23, Universidad)

5.1.2. Trayectorias vitales en la danza

En este apartado se presentan las referencias más destacadas frente a la danza como una forma de concebir y transitar el mundo para las/os jóvenes.

Veo la vida como como un baile: pensar en clave de movimiento

Las experiencias estéticas apuntan a crear un paisaje inédito de lo visible, nuevas subjetividades y conexiones, ritmos diferentes de aprehensión de lo dado (García, 2010, citado por Ramírez, 2012). Este planteamiento es coherente con la percepción de Sofía, quién describe cómo al caminar por la calle, la atención se vuelca a las formas en que se mueven las personas, como puede construir coreografías y llevar la cotidianidad a su práctica danzaria: *“Yo todo lo veo en modo coreografía, por decirlo así. Como que yo me fijo mucho en la gente cómo camina para meterlo en algún baile, en alguna coreografía.... No sé, yo veo la vida como como un baile. Literal”*.

Se evidencia como el dedicarse a la danza como trayectoria profesional, genera para Sebastián y Sofía unas maneras distintas de comprender la cotidianidad. Esa forma particular de percibir el mundo en términos de movimientos y coreografías, también es compartida por Sebastián, a quién se le dificulta comprender cómo otras personas disfrutan de un trabajo que no se trate de

bailar, quizás esta radique en que comparte todo su tiempo con personas dedicadas al baile y la música: *“¿Que hace la gente que no hace danza? A veces miro a mi hermano, llegar a la casa y él llega, se sienta al computador, hace sus trabajos, ve televisión ya, yo digo ‘yo no puedo’ o a veces voy a las oficinas, me pongo a hablar con la chica y le digo ‘oye y tu trabajo que tal’ y ella ‘no, pues a mí me parece chévere, me gusta y no sé qué yo le digo como ‘¿y no te aburres?... O sea, muchos de mis amigos hacen otra cosa, estudian fisioterapia, química, estadística, diseño gráfico, ¿sí? otras cosas, pero son bailarines y bailan’”.*

Tanto en las narrativas de Sofía, como en las de Sebastián, se visibiliza un atravesamiento profundo de la danza en sus subjetividades, en sus formas de percibir la propia vida y la de aquellos que no danzan. Existe un ejercicio de formación que viene desde la infancia y la adolescencia, que cobra mayor fuerza y sentido en el proceso de profesionalización del arte danzario, percibiéndose una gran conformidad con la trayectoria educativa elegida. Esto es todo un acierto, en tanto un sujeto consciente de su talento y vocación por la danza, no solo representa un capital de paz y convivencia, sino que se constituye como ciudadano que participa el pacto social y se compromete con el fortalecimiento del Estado (Restrepo, 2000).

Estilo de vida atravesado por la disciplina

En la cotidianidad de Sofía se evidencian una serie de rutinas, soportadas en la constancia, el compromiso y la disciplina, lo cual denota un estilo de vida diferente al de una persona que baile por placer o sanación como en los escenarios de academias y autoformación, y claramente al de quienes eligen profesiones en las que el cuerpo no es el instrumento principal. Dichos estilos también están dados por los cuidados del cuerpo especialmente en términos de actividad física de acondicionamiento y alimentación: *“Uno lleva un estilo de vida diferente... uno tiene un compromiso diferente, como que uno sabe que todas las mañanas, como por decir algo, me levanto a las cinco de*

la mañana para poder trotar porque yo tengo que estar todos los días trotando ... Uno tiene una jornada de alguna forma medio estructurada porque es algo que yo no puedo dejarlo de hacer por un día. Como porque sé que eso a mí misma me va a afectar... Siempre antes de clase debo estar media hora antes para estar caliente cuando empiece la clase, y siempre tengo que... y después siempre tengo media hora para estirar". "Soy de las personas que no me puedo levantar y ponerme a jugar en un computador, como que eso no va a pasar, tengo que salir, así sea a darle la vuelta a la casa pero como que no puedo estar sentada, como que no sé... como que siento que comparando con mi familia, por lo menos, yo sí llevo un estilo muy diferente de vida".

Hombres bailarines y masculinidad

Eduardo y Sebastián relatan cómo la danza puede convertirse en un ejercicio transgresor que configura la vivencia de nuevas masculinidades:

La biodanza le va a permitir vencer esos paradigmas de... que existen sobre que si yo acaricio a otro hombre, que si yo le doy un beso a otro hombre, no necesariamente en la boca, pero pueden ser afectivos, ser afectuosos. Le da muchas herramientas para liberar eso. Digamos que en la sociedad eso solo lo veo cuando estoy borracho o cuando juego fútbol, y en otras situaciones puedo abrazar a un amigo, digamos que se puede hacer en todo tipo de ocasión sino que eso... precisamente tenga que ver con lo que tú dices, que si yo lo hago ya necesariamente soy homosexual, no (Eduardo, 28, Academia)

Porque tú acaricies a un hombre eso no te va a volver homosexual, ni te va a... y de hecho ellos... de lo que yo he escuchado, sienten, o sea, lloran a veces porque no han sentido ese afecto, como lo que yo te contaba. Por ejemplo, en mi caso, mi familia no me consentía porque yo era el hombre. Entonces cuando tú encuentras eso y lo encuentras en un hombre pues en mi caso es más fácil porque soy gay, pero cuando tú eres heterosexual, pienso yo que pues eso te llena de mucha emoción, porque es otro hombre. Sin que eso, vuelvo y digo... porque eso es otro paradigma que hay, y a los hombres le da miedo, como que: "Yo no voy a tocar a otro hombre" o "Yo no lo voy a acariciar" o "Yo no le voy a dar ni siquiera un masaje", que es como lo más fácil que se puede hacer... el contacto hombre con hombre en esta sociedad por lo menos en la colombiana es muy, muy, muy complicado (Eduardo, 28, Academia)

Si bien sé que soy gay, pues hacerlo antes... me costaba muchísimo acercarme. En este momento, a través de la vivencia sí siento que soy más del abrazo, sí, soy más kinestésico. O sea, del abrazo, de tocar... siento que una persona... y en las ventas

también lo he visto, lo he evidenciado... es diferente si yo te toco como dándote ese... es que igual el contacto humano es algo muy mágico (Eduardo, 28, Academia)

Cuando empiezo a bailar, y es muy curioso que en el grupo en que yo entro casi todos los chicos son heterosexuales..... Casi en todos eran heterosexuales, ahí en el primer grupo donde yo entro, en Madrid. Si, casi todos los chicos son heterosexuales... pero, siempre me trataron muy bien, y... muy amigos, era como una familia; todo los cuatro que te mencioné: Juan, Camila, Leidy, vienen de esa misma escuela, entonces desde pequeños estamos juntos, y Juan era como el único que, que también era homosexual, y... y pues claro, por eso también había más afinidad... entonces, no, ellos son como súper tranquilos con el tema (Sebastián, 23, Universidad)

Entonces como la danza empieza a darme... es eso... como empoderamientos frente a mis decisiones... respecto a la decisiones de mi cuerpo y como también yo me digo... me digo... me acepto, nunca me lo negué, pero... me lo acepto tanto que puedo decirle a cualquiera, eso es así... y qué con eso?... Porque no sé, siento que como la danza también tiene un trabajo muy sensible, muy sensible, es una forma de entender el cuerpo... subjetivamente y minucioso de sensibilidad, de lo que se hace aquí, entonces: cómo negar quién soy?... no había alguna razón; entonces yo sí creo que la danza tuvo mucho que ver... tuvo que ver para tomar como, no me imagino siendo ingeniero mecánico con otros ingenieros como... si me entiendes?, atrevidamente puedo decir que ochenta, noventa por ciento de los bailarines son homosexuales o.. .bisexuales (Sebastián, 23, Universidad)

Bailar no es pa machos, más en este sociedad, es una cosa súper pesada, yo si veía que los chicos como que sienten: cuando hacemos ejercicios de contacto con otros se sienten intimidados o cosas así, igual eso es un trabajo, lo que te decía, hay que primero decir: Este soy yo, me reconozco, me acepto y lo comparto con los demás-, con el resto de colectivo, entonces... yo creo que ahí si es una cosa de aquí, la danza si ayuda con eso (Sebastián, 23, Universidad)

La biodanza tampoco está enfocada como yo lo pienso, o como lo pensé que por eso hice esa pregunta, solo a población LGBTI por ejemplo, porque se facilita más entre hombres ser más cariñosos por la condición. Sino que también está orientada, también a personas hetero y les va a facilitar mucho. Digamos la relación es que... por la misma dinámica que hay, es más fácil expresar el afecto entre personas de diversidad sexual que practican biodanza. Entonces es más fácil para ti llevar un grupo donde exista esa diversidad a por ejemplo si tú vas a una empresa y le vas a decir a un hombre con otro hombre que se acaricien, o sea, el man automáticamente como: "Usted de que me está hablando". No es imposible porque hay experiencias, pero es más complicado (Eduardo, 28, Academia)

5.2. Estilos juveniles

Este apartado incluye los estilos constituidos por cada joven bailarín, la forma en que se materializan en las estéticas del vestido, la música y la piel. De acuerdo con Gómez (2009) los estilos son formas de expresión en donde la estetización de la vida constituye un propósito primordial, se heredan de la tradición del Romanticismo, movimiento que para el autor, sustenta varias de las premisas principales del hecho de ser joven. Dichos estilos también se evidencian en el giro individuación expresivista, como principal vía para expresar los más profundos puntos de vista y la más singular subjetividad. De esta manera se destacan las estéticas encontradas en las narrativas de los jóvenes, en el vestir, en la música, en el cine y en la piel, con los sentidos que para ellos representan, y que según lo evidenciado trascienden ciertos consumos, para dotar de significado sus prácticas, visiones de mundo y elecciones como jóvenes (Roatta, 2014, Escobar, 2015).

5.2.1. En el vestir

Mi estilo es muy calmado, es muy... no me gusta estar elegante, me fastidia tenerme que poner tacones, soy una bestia completa con tacones, entonces siempre ando con tenis. Me gusta mucho las prendas anchas, que mi cuerpo no tenga que estar como apretado, limitado a un paso o a que vaya caminando y me sienta como apretada, como afanada... no, no me gusta. Soy más de estar libre, que mi cuerpo... que si muevo un brazo no tenga que limitarme porque un buzo no me alcanza a levantar el brazo (Marcela, 20, Academia)

Dizque *punk-rastafari* [risas]. No, nunca me ha gustado el punk, nunca. No sé, todo lo que yo trato de transmitir es: “Soy una loca cuerda”, porque soy muy cuerda en mi locura. Pero así como vivo, siempre la vida debe estar libre. Yo creo que cada cosa de pronto me transmite, o sea, es que cada cosa me transmite un momento importante o algo importante en mi vida. (Susan, 23, Autodidacta)

Yo no sé si la danza me propone ser otra persona... que si soy pero no soy, una persona que en el escenario está completamente... pulcra, impecablemente peinado, maquillado, vestido, súper limpio, organizado y en la vida normal tiendo a ser mucho más descomplicado, si?, como... de hecho hoy estoy muy peinado, mucho, mucho, pero no sé por qué... es una cosa extraña, como que yo no logro definir porque es como que quiero ser una cosa pero la danza me dice: -Acuérdate que hay una estética-, como, ... no es

muy bien que te veas barbudo en el escenario, entonces, ¡No!, me afeito, y ayer me preguntaban eso, tu para las funciones cambias (Sebastián, 23, Universidad)

Elegante pero a la vez descomplicado, porque me muevo en dos ámbitos, por eso digo, porque es diferente si tú me ves entre semana, a como me visto en el fin de semana, entonces más descomplicado el fin de semana, también por ese espíritu aventurero y de mochilero que quiero hacer... que todavía no lo he podido hacer. Y obviamente pues el tema de oficina también juega un rol importante en mi vestir, más elegante, más formal, pero que lo disfruto, no es, no me... o sea, no me obligan a vestirme así, lo disfruto (Eduardo, 28, Academia)

5.2.2. En la música, cine

En cuanto a películas, me gusta ver de todo porque además siento que uno no puede decir que no le gusta algo hasta que no lo ha hecho. Como si veo lo que me pongan como literal. Escucho todo tipo de música porque siento que toda la música tiene algo como único y que nada es malo por ser diferente al otro, sino que todo es único, cada música tiene su cosa linda y su cosa que no. Todo estilo, hasta la de cantina [risas] (Sofía, 18, Universidad)

De hecho me encanta el cine, últimamente he ido a un sitio que ofrece cine no convencional y es muy calmado, el sitio es genial, y me gustan esos sitios, ¿sabes?, es como... té estás y nadie te va a molestar, nadie te va decir: “No puedes hacer esto, no puedes hacer aquello”, donde te dejan ser... sitios que estén contigo. Igual la música, la música obviamente me encanta, estoy todo el tiempo rodeada de música, de salsa, de jazz... me encanta el jazz, es muy muy genial. Y no, ese es como mi motor de cierta manera: los sitios más calmados y la música que enseñe algo y que me transmita algo también (Marcela, 20, Academia)

5.2.3. En la piel

Tatuajes...

Tengo dos tatuajes y un *piercing* [...] en la espalda tengo una bailarina y de la mano de la bailarina sale la palabra familia. Ese tatuaje fue el primero que me hice y significa la familia que hice al encontrar la danza, porque antes de conocer y entrar a este mundo mi familia era mi hermano, mi mamá y mi hermana, esa era mi familia. Con la danza mi familia es mis amigos de ensayo, con los que me puedo partir un pie, mi familia es gente que me ha apoyado en momentos absolutamente pesados, mi familia es gente que está en mi círculo, gente con la que puedo ser yo y no tengo que fingir estar feliz cuando no lo estoy. Mi familia es esa, mi círculo social en un momento de felicidad, en un momento en el que yo pueda contar y decir: “Bueno, sí, con esta persona cuento” [...]

Casi en el estómago tengo “hansa” la mano hindú y es protección. Esa me la hice con un amigo, y sí es protección contra el bien y el mal (Marcela, 20, Academia)

Está acá en la nuca, es un árbol, ¡uf!, ese tatuaje es el que más tiene significado en este momento. Es un árbol... un gato recostado en el árbol y hay una mariposa. En este momento el árbol representa la conexión entre el cielo y la tierra que estamos nosotros, en este momento yo soy el gato... yo me entiendo muy bien con los felinos. Siendo loca he hecho proyectos con felino y me ha ido muy bien, me entiendo muy bien con ellos en cuanto a comportamiento animal sé mucho, lo siento. Yo estoy entre la conexión del cielo y la tierra atrapando los sueños, los sueños es la mariposa, ese es el significado, verdades, pero la mariposa tiene otro significado y era el amor (Susan, 23, Autodidacta)

Rastas...

Me hice el primero... el primero fue este [indicando]. Yo quería uno la verdad, yo quería uno. Este... cada vez que uno se teje sus raíces, tiene que tener unos significados. Ese me lo hice, yo creo que para este, sí, este año, febrero. Y cada *dreadlock*, lo mismo, este significaba la libertad, o sentí y le dije a un parcerero: “Hazme un *dreadlock*”, después me lo decoloré. Después conocí a una chica, pues, mi ex y me hice otro. Fue una de las mejores noches que yo he pasado en mi vida, estábamos en Santa Marta, me lo tejí, y significaba la ilusión. Después terminé con ella entonces me hice el otro. Ah, no, pero primero antes de terminar con ella me hice este que significaba la fortaleza, de no tener miedo a que si no eres correspondido te mueres. Aprender el verdadero significado del amor, de dejar ir, de decir: “No se puede, no se puede” y ya. Tú sigues viviendo pero nunca dejes de dar, para que nunca dejes de recibir. Entonces me hice este [señalando], después terminamos, entonces me hice este “8” [señalando] que ya significaba... eso fue una promesa conmigo misma. (Susan, 23, Autodidacta)

No tengo un estilo: el caso de la danza profesional

Yo siento que como símbolo de, no sé, como de... ese como... de esa... ¿cómo se dice? No sé cómo se dice eso, como... no sé, es más como algo que parece que dice como estoy convencida de lo que hago, ¿sí?, como si me hago un tatuaje es porque yo estoy convencida de que eso es lo que yo quiero y no por algo social o lo que sea (Sofía, 18, Universidad)

Un tatuaje o un piercing... ninguno y nunca lo haría porque siento que mi cuerpo no merece ninguna de esas marcas, no, no lo marcaría, no estoy en contra tampoco, de tatuar ni de hacerse un piercing o una perforación, para nada, hay gente que de hecho se le ve muy bien, pero... tal vez en ese estilo no es conmigo, porque... como que no encuentro razón para dejar rastros en el cuerpo, como de marcarlo de alguna forma, no le encuentro la necesidad (Sebastián, 23, Universidad)

5.3. Transformación y danza

La danza es considerada como una expresión cultural de los pueblos y la forma como el artista comunica sus ideas y sentimientos (Robayo, 2015), diversas instancias de esta comunicación son las que se han evidenciado a lo largo del presente trabajo, que entre otras, se orientó por la premisa de la danza como expresión facilitadora de significativos encuentros consigo mismos para quienes la practican, danzar es hacer una cita con los sueños, deseos, potencialidades y sombras, de los jóvenes bailarines, escritas a través de y en el cuerpo. Lo anterior, reconociendo que la formación en danza se constituye en una experiencia afectadora y hace del cuerpo un lugar permanente de transformación (Farina, 2005). Se encuentran entonces narrativas sobre las transformaciones posibilitadas por la danza, a nivel social y a nivel personal.

5.3.1. A nivel social

Al indagarse por cómo la danza se constituiría en ejercicio de transformación social, las/os jóvenes dejan ver un desinterés general por asuntos relacionados con la política nacional. Para Marcela resulta indiferente lo que ocurra a su alrededor en este aspecto, como por ejemplo la firma de los acuerdos de paz en la Habana: *“De hecho hasta hace muy poco... de hecho ayer me enteré que estaban con lo del proceso de paz y todo esto, y que ayer que todo el mundo estaba todo contento y publicando que se había firmado el proceso de paz en Colombia fue como: “Bueno, ¿y esto en que va cambiar?”*. La apatía frente al tema se relaciona con cierta desesperanza frente a un país al que no le importa lo que ocurre con el arte y los artistas, explicando que a menos que surjan intereses y acciones compartidas, todo seguirá igual: *“Siento que en el país en el que estamos a mucha gente, a la mayoría que no tienen nada que ver con el arte, sienten eso que el arte es una pérdida de tiempo, ¿sí?, y que no va a cambiar absolutamente nada”*. *“Si no hay varios bailarines unidos para cambiar algo obviamente no se va lograr, y así haya un montón, es difícil que lo cambien”*.

No obstante la desesperanza, Marcela manifiesta como la danza, al generar mayores posibilidades de conciencia sobre el presente y las acciones cotidianas, favorece un ejercicio ciudadano de preservación del bienestar de un otro desconocido y del entorno que se habita, como apuesta a las transformaciones sociales:

Le da a uno más conciencia de lo que tiene o de lo que la vida le está dando a uno, siento que le da a uno más conciencia de lo que está haciendo en su diario vivir, el simple hecho de subírte a un bus y no estar empujando la gente, el hecho de no estar botando papeles en la calle...Siento que a uno le da más conciencia de lo que está haciendo en su diario vivir, el querer luchar por querer cambiar las cosas por algo (Marcela, 20, Academia)

En contraste con lo anterior, se identifican transformaciones del ejercicio danzario que no se proyectan a un nivel macro social, pero sí en el entorno inmediato y en relación con el cuidado de unos otros cercanos, como lo relata Sofía cuando refiere que al elegir una carrera profesional en arte, abrió las puertas para que varios de sus primos también lo hicieran : *“Sí siento que es así con mi familia, como que estoy marcando el choque en mi familia, como el cambio de concepción en mi familia, pero en un principio yo no lo hice por eso simplemente las cosas se dieron en este momento. Soy consciente de que por mi culpa, por decirlo así, todo el mundo se va por las artes detrás de mí”*.

Desde un alcance más amplio del impacto social de la danza, Sebastián refiere que la elección por formar el cuerpo en el arte danzario, es un hecho político, considerando que se educa para la responsabilidad y seguridad en sí mismo, así como para la toma de decisiones. Estas comprensiones pueden generar acciones políticas transferibles al ámbito social y comunitario. Lo anterior resuena con las concepciones del arte como práctica que involucra visiones críticas e innovadoras sobre la sociedad actual y futura, que permitan configurar la estética como campo de conocimiento (Hernández, 2011, citada por Ospina, 2013):

El cuerpo es un hecho político ya. Solo presentar tu forma de ser ya es una cuestión política, una cuestión de decisiones. Claro que sí, la danza también lo es, y más donde estamos formando cuerpos conscientes, cuerpos seguros, cuerpos para tomar decisiones; entonces claro, claro que lo es. Es un hecho político donde estamos mostrando una

postura como ¿Qué pasa con esto también? ¿A dónde queremos llegar con esto? ..., la danza como tiene una cantidad de reconocimientos, de pensarnos en un espacio, todo ese concepto se reúne, podría ser perfectamente hasta un partido político, todos estamos pensando en el fin de algo; y no político solamente como una cosa que mueve masas..., sino político en la medida en que se encarga de que cada quien se haga cargo de sí mismo, asuma su vida, se entienda..., eso es, que políticamente se entiende, políticamente se acepte y diga 'estoy soy como individuo, me comprendo, y puedo compartirlo al resto de la comunidad'

Para Eduardo, la biodanza es transgresora, tiene un mensaje político claro, respecto a las formas en que se plantea la relación con el propio cuerpo y el cuerpo del otro, esquemas que rompen con pautas tradicionales definidas desde el género, para relacionarse con el otro o la otra, e ideologías como el Feminismo, que sustentan estas formas distintas de relacionamiento y comprensión de las relaciones de poder desde el lugar del género:

La biodanza es una disciplina transgresora, por lo que te estoy diciendo, si tú vas a un parque y ves a dos hombres cogidos de la mano haciendo una danza, eso ya rompe muchos esquemas políticos, sociales. La biodanza... fijate que las personas que asisten en cierta forma tienen un pensamiento crítico, social político. Las mujeres que asisten también tienen un tema de poder femenino, de feminismo. Entonces, quienes lo hacen... obviamente no te voy a decir que son personas que tengan una cultura conservadora, no. Y se rompen muchos esquemas, también políticos. No solamente a través de la afectividad de dos hombres, sino también temas de que la mujer está a la par con el hombre.

Estas rupturas a las que Eduardo alude, se relacionan con la noción de “amorosidad” (Derridá, citado por González y Lagos, 2011), la cual se fundamenta en la posibilidad de establecer contacto con alguien (lo otro), provocando una serie de emociones, posibles únicamente en la cercanía física de la danza y particularmente, de prácticas como la biodanza. La relevancia de la amorosidad, se sitúa en su rebelión contra la indiferencia, la pasividad, el olvido y el abandono en relación al otro. Por lo cual, plantea como respuesta la diferencia, la alteridad, el cuidado, la responsabilidad por el otro, el salirse de sí para ser y recordar al otro.

También existen maneras de impactar la sociedad, relacionadas con la función expresiva de la danza, que genera en el espectador no solo un gran disfrute sino unas posibilidades de desconectarse y acceder a mundos diferentes a los construidos en la cotidianidad, como lo relata Sebastián:

Es mi manera de aportar a la sociedad, de hacer mis posicionamientos políticos respecto a algo... de... de hacer mi voz de protesta también, mi forma de sacar a la gente de eso terrible que es el diario vivir y transportarlo a un mundo... donde este... libre y se pueda encontrar consigo mismo.

5.3.2. A nivel individual

Luego de enunciar algunas transformaciones sociales vivenciadas por las/os jóvenes bailarines desde la práctica de la danza en diversos escenarios de formación, resulta interesante reconocer que aprender a moverse y a cambiar los patrones de movimiento, tanto en las técnicas cotidianas como en las extra cotidianas, constituye un ejercicio de transmisión y aprendizaje cultural que no pasa en esencia por las vías discursivas y racionales, se encuentra culturalmente normado, y a la vez es un fenómeno psicológico y psicomotriz con una lógica propia (Islas, 2001, citada por García). Partiendo del carácter cultural y personal de los efectos de la danza en la vida de quien la práctica, se enuncian las transformaciones individuales que la práctica ha potenciado en las/os jóvenes.

En este sentido, las siguientes transformaciones dan cuenta de las vivencias individuales de la danza, en términos de unas trayectorias subjetivas atravesadas por deseos, interrogantes y búsquedas de diversos modos encuentran respuesta a través de la práctica danzaría de cada joven, en los distintos escenarios. La danza es un verdadero aprendizaje donde es protagonista la sensibilidad percibida a través del cuerpo, en esa medida, los descubrimientos que una persona allí logre, planteándose o no algunas preguntas, son aprendizajes plenos de significado (González y Lagos, 2011). Dentro de estas respuestas y las vivencias de las/os jóvenes, emergieron la seguridad en sí

misma, mejor expresión de emociones, autorreflexión, relajación, efectos terapéuticos y capacidad de agenciarse. Igualmente se señalan los significados de avances en la forma del movimiento, tales como la suspensión y la flexibilidad.

Seguridad en sí misma

Más valor. Siento que desde que estoy bailando hay más valor conmigo, me atrevo más a hacer las cosas y con mi cuerpo se expresa más fácil, muchísimo más fácil, por el simple hecho que da a transmitir muchas cosas aunque yo no las esté pensando... las saco de mi cuerpo, hace lo que se le da la gana. Entonces, sí, lo que ha cambiado es eso, antes no era tan abierta con las personas, no era tan... ¿cómo se dice?... no hablaba tanto, era más tímida, ahora soy más extrovertida con mi cabello, ahorita me siento atada porque tengo una moña [señala su cabeza], pero mi cabello siempre lo tengo suelto, no me gusta que lo cojan, no me gusta para nada. Entonces, sí, la danza ha generado confianza, sí es eso, confianza de que soy bella, que mi cabello es asombroso, que mi cuerpo nadie lo tiene, obviamente, y que la paz que va a generar nadie la va a tener en algún momento (Marcela, 20, Academia)

¿Te acuerdas que yo tuve una época en la que no canté, no bailé, no hice nada, y también tuve temor de mí? Hasta ahorita fui capaz de publicar un video con mi voz, nadie me ha visto, o sea, solo los muy cercanos acá en el barrio me han visto bailar, y poquita gente. Pero, o sea el día que yo suba ese video... marica, lo mismo que hicieron con la voz yo diré: “Lo logré”. Entonces, al bailar no solamente siento más presión conmigo sino que me hace como más feliz. Entonces soy muy expresiva, entonces estoy contando mi historia. Me ha ayudado mucho a abrirme y expresarme mucho más ampliamente (Susan, 23, Autodidacta)

Mejor expresión de emociones

Por los demás...

Mostrar más el afecto con mi familia, con mis amigos, mi proceso interno, todavía me cuesta muchísimo como el tema de autoestima, es muy complejo pero digamos que me ha servido bastante como para poderlo superar (Eduardo, 28, Academia)

Por sí mismo...

También el tema más grande que pude trabajar en biodanza es el trabajar con mi niño interior, sí, ha sido un proceso bastante interesante (Eduardo, 28, Academia)

Es como si se desbloquearan cosas en el cuerpo; una vez en una clase de biodanza hablábamos de eso: de los bloqueos corporales, de como si fueran cantados se va abriendo con el tiempo porque vamos superando eso, me suelto a mí, tan ,tan, cada

cadena tiene una razón de ser, y es una cosa que también viene desde pequeños, seguro (Sebastián, 23, Universidad)

La corporalidad y las emociones estaban aparte, entonces en este proceso he podido hacer una relación entre ellas dos... sí, básicamente eso y lo que he aprendido en biodanza, para mí era difícil... digamos no poder disfrutar del movimiento con mi cuerpo, entonces no estaban conectados, iba uno para un lado y el otro para el otro, yo estaba bailando pero no me sentía cómodo, en este momento lo puedo hacer (Eduardo, 28, Academia)

Autorreflexión

Hay muchas cosas como que cambiaron mi forma de pensar. Y creo que todo inicia desde la construcción de individuo, de individualidades, pero para saber..., no individualidades de una envidia, sino para saber quien soy; ¿Por qué hago danza? ¿Para que la hago? están todas esas preguntas ¿Quién soy a que vengo? y ¿para que la danza? y por eso te decía ahorita como ¿Sera que mis papás me pagaron un encuentro de seminarista como para que yo me encontrara a mi mismo? y si, al estudiar danza soy más reflexivo, mas analítico, de lo que hago con cada acto que yo tengo diariamente ¿por qué? ¿Por qué lo hago? ¿Por qué tomo estas cosas? ¿Por qué no otras? ¿Por qué siempre estoy buscando ese camino más rápido? ¿Si?, como que son preguntas que me empiezo a hacer yo mismo para definir mi danza, porque todos bailamos diferente; así estemos en el grupo, hagamos los mismos pasos, todos bailamos diferente, y eso se debe a que todos tenemos personalidades diferentes, esencias diferentes, vidas diferentes, experiencias diferentes... la danza es el reflejo de la personalidad (Sebastián, 23, Universidad)

La danza te hace muy fuerte, la danza te hace..., amar la vida, amar el hecho de estar vivo, y cuando tú te das cuenta de eso a veces termina dándote miedo morir, porque sientes que tienes mucho por hacer y no quisieras que eso acabara. O..., o no terminar la tarea tal vez, no sé, pero como la vida en la danza es contigo, la vida en la danza eres tú, que estas pensando tu, que estas analizando tu..., así estés dentro del colectivo, tú tienes tus preguntas individuales; todo el colectivo va en camino de y tu también vas en camino de, pero en ese camino pueden surgir preguntas de esa gran pregunta, si? entonces... no sé, yo creo que en la danza..., como es una forma de vivir, te cambia todo, toda la visión (Sebastián, 23, Universidad)

Relajación

No sé cómo decirlo, como en medio de la fuerza que uno hace yo siento, que se relaja todo como a nivel corporal y demás como que no sé... no sé cómo explicarlo, como que uno bailando... cuando está bailando lo siente como con todo el corazón así haya mucha fuerza, uno no siente nada, como que estar tan metido en el mundo de uno que hasta el cuerpo se desconecta, es súper relajante bailar, como que no hay tensión realmente así la fuerza esté, como que la tensión no está, como que yo siento que es como... en serio, yo siento... yo estoy enferma y bailo y en serio, es como por esos cinco minutos que bailo

estuviera perfectamente y no tuviera nada como que... sí, no sé, es como si todo se fuera de uno, literal (Sofía, 18, Universidad)

Genera paz, tranquilidad. De hecho mi cuerpo se calma mucho cuando está bailando, es menos pesado. Me ha pasado que cuando puedo pasar una semana sin bailar, ya me siento como pesada, como algo falta. Entonces sí, la danza cuando llega a mí ya es más... mi cuerpo es más relajado, no es pesado... voy por la calle como levitando. Obviamente puedo estar que muero de los pies, pero en mi espíritu genera algo que no se puede explicar. De hecho es bastante difícil, porque la danza en el cuerpo de uno da una paz, no se puede descifrar (Marcela, 20, Academia)

El *dancehall* viene con esa cultura reggae y me ha enseñado a ver la vida de una manera más... no tranquila, pero sí sin tanto bullicio creado por el mismo ser humano, sino más pasional, más de corazón, de hermanos, de amigos, de... más lograr tranquilidad en medio de tanto bullicio (Susan, 23, Autodidacta)

Efectos terapéuticos: no solo en la biodanza

Una vez que yo estaba literal bailando me fui, me desmayé pero como que antes de bailar estaba muy mal y yo fui, no como que me toca era mi momento de ensayo. Y salí a bailar y como que en ese momento uno se desconecta como que yo estaba perfectamente bailando. Una vez acabe de bailar me desmayé pero digamos que mientras bailé me sentía perfecta, como en todas mis condiciones perfectamente, como que no sé, realmente bailando es todo (Sofía, 18, Universidad)

Para mí la danza es lo que me hace fuerte, me acuerdo cuando era pequeño; yo soy súper miedoso a las inyecciones, y... estábamos, yo no me acuerdo, mi mamá me llevo a algo, una inyección me tenían que poner de algo, y... la única forma... me temblaban las rodillas así... terrible, asustadísimo, para que se me pasara me pare y me puse a bailar... y baile ahí un rato, pum pum pum, me distraje, me la pusieron, ya, listo, chao (Sebastián, 23, Universidad)

A raíz de biodanza le di la importancia a las terapias porque no era muy regular. Cuando empecé a conocer la biodanza y aprovechando que estaba la sicóloga del centro comunitario arriba entonces complementé los dos, y me han funcionado bastante bien. Pero, cuando empecé terapia, no conocía biodanza y cuando conocí biodanza, ya conocía las terapias pero me permitió ser como más disciplinado y no pensar que estaba loco o era un enfermo mental por tener cientos sentimientos. Me permitió complementarlos (Eduardo, 28, Academia)

Capacidad de agenciarse: voluntad

Yo creo que uno se vuelve muy... como que se reta mucho a sí mismo. A muchas cosas como que uno dice: "Si puedo bailar, puedo hacer cualquier cosa", como que todo... si ya en principio que uno escoja que va a bailar y ya es un reto en general en todo,

entonces uno dice como sí puedo con este reto, ¿por qué no puedo con cualquier otra cosa? Entonces, como que yo siento que uno dice cómo no, yo puedo con todo. Como que sí, si a uno le toca subirse no sé a dónde a bajar tal cosa pues uno dice como: “Si puedo bailar, ¿por qué no puedo hacer eso?” [risas]. Como que... yo sí creo que sí, cuando uno... no sé cómo decirlo, cuando uno toma una profesión, ya partiendo de que es un reto para muchas cosas, tanto para aceptación como para muchas otras cosas, uno ya tiene la mentalidad de que nada es imposible. Como que uno puede afrontar muchas cosas ya, pues, mucho más tranquilo, digámoslo así, como que no sé. Uno se pone así sea al otro lado, me ponen en una oficina a hacer cualquier cosa sé que sí podría, como que tal vez el choque sí es muy grande porque tiene que ver con lo que me gustaría, pero sé que si pude por tanto tiempo esforzarme mucho para llegar a ser lo que soy ahorita, podría sacar cualquier cosa adelante por poquita o difícil así que fuera (Sofía, 18, Universidad)

Siento que le da a uno esa emoción de esa satisfacción de decir: “¡Hey! pude hacer esto”. Cuando uno dice: “Pude hacer esto”, ya la mente de uno ya está al máximo, y ya se siente bien y quiere seguir haciéndolo. Entonces es eso, lograr una cosa va a hacer que alguien quiera seguir logrando cosas mucho más difíciles, y de eso se trata, de querer llegar más allá de lo que a uno le están diciendo que llegue (Marcela, 20, Academia)

Bailando puedo perder el temor, por ejemplo, a cumplir el sueño de viajar. Porque yo sé que si estoy en... no sé, cualquier parte del mundo y cojo una salsita y la bailo como una caleña de esas negras bien... es más hay una chica que baila los fines de semana aquí en la 30 en el semáforo, se para en un baffle muy grande y empieza a bailar pura salsa y se hace su plata y yo digo: “Si ella puede, ¿por qué yo no?, ¿por qué no bailamos afuera?”. O por ejemplo, tengo un sueño que es poder pintar mientras bailo. Así como lo hacen algunos de pintar caras grandes y al ritmo de la música. De hacer lo negativo y después echarle la pintura y como que el mundo diga: “Guao”. Eso lo puedo hacer en cualquier lugar y eso me pierde el temor de decir: “¿Por qué no viajo? Quiero viajar, quiero conocer” (Susan, 23, Autodidacta)

Yo puedo decir que todo... porque sí, no hay peros. Yo tenía en mi vocabulario la palabra “pero” para todo, entonces: “No puedo aprender idiomas porque no...”, “puedo, pero entonces no, porque no estoy en una universidad”, o “puedo viajar pero no tan lejos porque no tengo plata”... algo así. La biodanza me ha permitido ver que sí se puede... y es que he conocido casos que tú te mueves solo porque sabes bailes, tienes una habilidad y sales al mundo y las prácticas y le sacas provecho a eso. Entonces digamos que me ha permitido ver que no hay peros (Eduardo, 28, Academia)

Metáforas del movimiento: suspensión

Yo creo que cada logro tiene como algo metafórico indirectamente, como digamos no sé... digamos que yo de hecho hacía malabares, entonces como que yo decía haciendo malabares como que realmente todo, como que está suspendido sí... como que todo el tiempo siempre ahí arriba, siempre hay algo girando no sé, como que siempre está en

continuo movimiento todo en la vida. Por ejemplo, por decir algo, como que para mí es muy... como que me marcó mucho, como decir siempre: “Nada está quieto nunca, todo está en movimiento” ya no sea yo, sino es alguien más. Pero todo siempre está en constante movimiento alrededor de uno indirectamente. Como también si... como no sé... como esos momentos de suspenso cuando estoy bailando para mí son muchos en la vida cotidiana, como el momento de no saber qué va a pasar y esperar y quedarse ahí como esperando, esperando, como que yo siento que si no tengo un suspenso en cada cosa que me pasa, no es completamente satisfactorio el momento. Igual que me pasa en la danza, si yo no tengo momentos de suspenso en el salto para mí no fue satisfactorio el salto (Sofía, 18, Universidad)

El tema de disfrutar mi movimiento, como que cada persona se mueve a su ritmo, eso pasa en la vida, así pasa en la biodanza, yo pretendía ser el bailarín de salsa como en los grupos de salsa de Cali, y uno no puede serlo, uno en la vida se va moviendo a su propio ritmo, tú tienes tu propio movimiento, tú te mueves al ritmo que tú puedes y quieres hacerlo, pero disfrutar y no sentirte como incompetencia para bailar. Por eso hago como la comparación entre la vida y el baile, entonces también me ha permitido como disfrutar del baile como: “Así me muevo yo, y así soy yo y en la vida igual” (Eduardo, 28, Academia)

Metáfora de la flexibilidad

Al estar con mucha gente de muchas creencias diferentes no es... no sé... no me parece grave ni nada, en cambio mi familia sí es toda como: no, cómo puede ser posible, uno no puede estar con alguien de esa creencia, cómo puedes vivir, como si, como que... también por lo mismo por el medio también me volví muy abierta a todo. Como que para mí nada está bien o mal visto así como en la danza ningún paso está bien hecho o mal hecho. Simplemente lo haces a tu modo y a cómo te sirve en tu cuerpo más no que esté bien o esté mal hecho, si funciona o no funciona, que es diferente. Así mismo, yo me lo tomo en la vida literal [risas] como no es que lo hice bien o lo hice mal, simplemente no funcionó o si me funcionó, pero no me funcionó no porque lo haya hecho mal, sino porque por cosas de la vida no funcionó. Sí, como... no sé (Sofía, 18, Universidad)

A partir de los anteriores relatos, es posible visibilizar las formas en que las/os jóvenes encuentran en la danza, formas potentes de transformación personal de acuerdo con las búsquedas que dan soporte a sus trayectorias, en unos modos de vida, donde transitan hacia la autorrealización y la búsqueda de sentidos (Foucault). Desde una mirada de la individualización del sujeto propia de la modernidad, se encuentran en términos de unas afrentas personales, orientadas por las formas específicas de relacionarse con el cuerpo que devela la danza. En este sentido es pertinente el

planteamiento de Deleuze (1992, citado por Farina, 2005), respecto a las subjetividades desprendidas del arte como formas de accionar el pensamiento y estar en el mundo, posibles cuando las experiencias afectan el cuerpo (Farina, 2005), este es el caso de los jóvenes que danzan por profesión, sanación o afición, logrando aprendizajes particulares solamente posibles a través de esta vivencia. Del mismo modo, las transformaciones personales identificadas, que revisadas con mucha más profundidad, pueden constituirse sin duda en hechos subjetivantes, dentro de la historia de cada uno de estos jóvenes, entran en coherencia con el planteamiento de Murillo (2003), citado por Vommaro (2012), sobre la forma como los movimientos subjetivos se encuentran indudablemente atravesados por valores, percepciones, sentimientos, afectos, lenguajes, saberes, deseos, concepciones y acciones que se inscriben en el cuerpo producido, vivido y experimentado de los sujetos.

Conclusiones

Para responder a la pregunta sobre cómo se configuran los modos de subjetivación de las/los jóvenes que danzan en los escenarios de universidad, academias y autoformación, se encontró que a partir del análisis de sus narrativas biográficas, éstos pueden comprenderse desde dos miradas: la de des-sujetarse de las estructuras de poder circulantes en tales espacios de formación, y la de unos tránsitos no lineales, protagonizados por cada joven, y planteados desde lugares de enunciación definidos por sus características familiares, condiciones socioeconómicas, trayectorias educativas, relaciones afectivas relevantes y estilos de vida.

Estos aspectos dan luces para comprender cómo se elige el tipo de práctica danzaria, y de qué maneras los/as jóvenes otorgan unos significados particulares al cuerpo, se adhieren a ciertas prácticas de cuidado del propio y del cuerpo del otro, metamorfoseando sus mismidades y entornos, a través de vivencias que solo ocurren en la práctica artística objeto de estudio de esta tesis. Del mismo modo, el acceso a la cotidianidad de estas chicas y chicos, a partir de la indagación por sus estéticas y estilos, permitió dar cuenta de cómo la danza matiza la experiencia de ser joven.

En el escenario de Universidad, se evidenció que efectivamente no hay subjetivaciones comprendidas desde la des-sujeción de las estructuras dominantes, en la medida que la decisión de las/os jóvenes por la profesionalización en la danza resulta de la fuerte influencia de familias que valoran profundamente el arte danzario y sueñan con que sus hijos incursionen de manera profesional en el mismo. La familiarización y el desarrollo de un gran gusto por la danza, se convierte en un proceso de formación en academias en donde los/as jóvenes aumentan el amor por el baile y mejoran sus habilidades para la práctica. En éstas, la admiración profunda por sus maestros es otro factor

decisivo en la continuación de la trayectoria, este tránsito revela que las/os jóvenes que se forman en universidades, trabajan con sus cuerpos desde la niñez y adolescencia y los forman de cara a los requisitos corporales y de entrenamiento que configuran el estatus de bailarín profesional.

No obstante lo anterior, en este espacio de formación se identificaron subjetivaciones como las de Sofía, quien al elegir una carrera profesional en danza, legitimó la posibilidad de realizar una carrera profesional en arte, y abrió el camino para que varios jóvenes de su familia lo hicieran, pese a el desacuerdo de la familia extensa, quiénes temen que la ausencia de contactos en el medio artístico, imposibiliten la vinculación al mundo del trabajo. En todo caso, al respaldar la elección profesional de las/os jóvenes, el núcleo familiar asume la imposibilidad de los mismos, de trabajar y estudiar simultáneamente para financiar el costo (en el caso de Sebastián), así como las concepciones que circulan sobre la precariedad de oportunidades profesionales para un bailarín. Estos hallazgos guardan coherencia con la noción de modos de subjetivación de Foucault, se puede comprender en términos de los tránsitos habitados en el estrecho espacio de la vida personal, y cómo estos generan procesos de emancipación y crecimiento que solo el sujeto puede notar, desarrollando comprensiones vitales de mayor complejidad.

Aunque cada uno de los escenarios evidenció modos de subjetivación particulares, formarse de manera autodidacta y en la academia, implican movimientos subjetivos atravesados por otro tipo de rupturas. Especialmente en Susan, se identificó la riqueza de formarse por sí misma en diferentes expresiones artísticas (música y danza), posibilidad que si bien se ve atravesada por la fuerza de consumos culturales asociados al hecho de ser joven (Pérez, 2013), evidencia empoderamiento y autonomía respecto a la formación en aquello que le apasiona. En el caso de Eduardo, su encuentro con la biodanza otorgó respuestas a búsquedas relacionadas con el deseo de mayor conocimiento personal, logrando comprensiones sanadoras a través de la exploración del cuerpo mediante

movimientos terapéuticos. Al ser el mayor de las/os jóvenes entrevistados, también se evidenció que luego de varias trayectorias de estudio y trabajo, la elección por la danza, al igual que Susan se convierte en un ejercicio más libre y autodeterminado. En clave de los modos de subjetivación, en los escenarios de autoformación y academia, el llegar a ser lo que se es, parte del cuestionamiento de las propias creencias que hacia el protagonismo de los sueños y deseos, encarnados en la elección del dancehall y la biodanza. (Murillo, Cabrera, Gómez).

Al visibilizar las particularidades de las subjetivaciones de las/os jóvenes, en la universidad, la autoformación y la academia como escenarios de formación en danza, fue posible apreciar la riqueza de un enfoque metodológico que favorece el trabajo con las narrativas vitales, de cara a las comprensiones particulares de lo que ocurre con los cuerpos que danzan en estos universos de sentido, de las posibilidades ofrecidas por la danza para metamorfosearse y lograr ideales particulares de sí mismo en los espacios elegidos. Lo anterior, también se comprende a través de la configuración de las vivencias y trayectorias entre casa, academia y universidad, que han permitido a las/os jóvenes llegar a ser lo que son actualmente, reconociendo en el presente significativas realizaciones, que a su vez dialogan con la construcción del futuro, como lo establece la perspectiva biográfica (Delory).

Respecto a los modos de subjetivación a través del cuerpo que baila, eje fundamental de este trabajo, resultaron asombrosas y conmovedoras las construcciones personales de cada joven sobre su cuerpo, varias de ellas convergieron en el carácter sagrado del cuerpo (Restrepo), mediante metáforas como lienzo, bandoneón, instrumento, uno mismo, expresión, herramienta y movimiento; todas estas plenas de intensos sentidos en las subjetividades de las/os jóvenes, comprendidas en sus vivencias, realizaciones, sueños, deseos y transformaciones experimentadas en el cuerpo que danza.

Tales significados, en relación con las prácticas de cuidado, en los requisitos corporales para los diversos géneros interpretados, dados por las formas físicas, la edad y el género, así como las elecciones de estilos de vida y estéticas para habitar al cuerpo, manifiestan una innegable tensión entre la intención de hacer del cuerpo la expresión más única y auténtica, y el traspaso de las estructuras sociales, culturales y simbólicas que lo determinan. (Pedraza; Ruggeri, 2014; Escobar, 2005; Le Breton, 2002).

La comprensión del cuidado de sí, fue una noción de gran relevancia, en cuanto orientó la visibilización de matices de la experiencia vivida por los jóvenes en cuanto a los cuidados y las formas de relacionarse con su cuerpo, confirmándose que al bailar, los significados, cuidados (en alimentación, descanso, actividad física, entre otros) y usos atribuidos al mismo, resultan fundamentales por ser la danza una práctica que lo usa por excelencia, como no ocurrirá con otras expresiones artísticas como la pintura, la escultura, o la escritura.

Del mismo modo, se confirma como las afectaciones, aprendizajes y experiencias que pasan por el cuerpo, generan en las/os jóvenes, unas comprensiones diferentes sobre la vida, visibilizando configuraciones subjetivas posibles solo a través de tales vivencias (Cabrera, Murillo, Gómez). En este sentido, también se encontró una directa relación entre ese cuidar el cuerpo propio, con el cuidar el del otro afectivamente importante, o el del otro que se encuentra en los entornos inmediatos que se habitan.

Los modos de subjetivación a través del cuerpo, también se comprendieron en términos de las transformaciones individuales que el ejercicio danzario - en los géneros y escenarios trabajados - genera en las/os jóvenes, tales como la seguridad en sí mismo, la facilidad para expresar emociones, la autorreflexión, la relajación y el empoderamiento frente a proyectos personales. Del mismo modo se evidenciaron metáforas corporales que implican para las/os jóvenes una suerte de saltos subjetivos

en donde ocurren comprensiones fundamentales para dar respuesta a preguntas profundas sobre la vida o el momento presente, implicando rupturas subjetivas importantes (Deleuze, 1995, citado por Farina, 2005), o simplemente revelando cuestiones del ejercicio dancístico mismo, sin mayor profundidad.

Respecto a los requisitos corporales identificados para cada género danzario interpretado por las/os participantes, fue visible tanto una aceptación general del cuerpo, resultado de la familiarización con el mismo a través de la danza, como una alta inconformidad en la que modalidades terapéuticas como la biodanza, resultan propicias para comprenderla y transformarla. A pesar que varios de las/os jóvenes reconocen que cada cuerpo es diferente en formas, alcances físicos, y que descubrirlo aporta pistas para apreciar su singularidad, se evidenció que para las mujeres resulta altamente contradictorio no cumplir con los parámetros de delgadez y esbeltez circulantes no solo en diversos medios de comunicación, sino en los mismos escenarios de la práctica danzaria. Estos son más explícitos para el ballet o la danza folclórica (escenario universidad), en contraste con una transmisión más disimulada para el tango, el *dancehall* e incluso la biodanza. Para el caso del *dancehall*, ritmo urbano que mezcla reggaetón, *reggae* y champeta, la exigencia tiene que ver con su carácter popular y con la erotización de la mujer, de hecho Susan resalta dentro de las ventajas de la práctica, mantenerse delgada. En la misma vía, aunque Sofía y Marcela manifiestan la poca importancia de la delgadez como requisito corporal en su proceso formativo, no encuentran obstáculos para los géneros que interpretan (universidad y academia), lo cual puede deberse a que son delgadas. Los géneros danzarios menos exigentes en este sentido son el afro contemporáneo y el contemporáneo, evidenciándose de manera general que el acondicionamiento físico si es validado por las/os jóvenes como requisito para bailar en la universidad, la academia o el escenario de autoformación, con mayor énfasis en el primero.

Del mismo modo, fue posible identificar en la danza en la universidad (formación profesional) una suerte de tiranía con los cuerpos, visible no solo en los requisitos corporales de delgadez - especialmente para las mujeres - sino en las condiciones para el ingreso de las/os jóvenes a los programas profesionales, que se convierten en fuertes barreras de acceso, al elitizar la práctica de la danza profesional socio económica y corporalmente. Lo anterior contrasta con mayores posibilidades de acceso en los escenarios de academia y autoformación, en donde por ejemplo, la práctica de la biodanza, resulta también trasgresora en cuanto potencia y valida la expresión emocional, a través del contacto físico con el otro del mismo u otro género, lo cual se relaciona con la vivencia de unas feminidades y masculinidades más conscientes, cuidadosas y reflexivas.

En cuanto a la edad, es claro que las juventudes hace buen tiempo no se determinan por este parámetro, sin embargo en la práctica de la danza profesional los 30 años parecen marcar el fin de la vida útil de un bailarín. Pese a ello se observaron matices en las prácticas de los formadores de Sebastián, donde esto se cumple o se rebasa, de acuerdo con diversas posturas que permiten a los bailarines en formación, generar discursos y prácticas que cuestionen aquella creencia dominante. Por su parte, los géneros situados en la práctica en academia y autoformación, no evidenciaron en la edad un obstáculo, dado que la práctica se encuentra motivada por búsquedas personales que se enfocan al disfrute, la diversión, la sanación y/o la ejercitación física. En este sentido, en términos de los requisitos en cuanto a formas corporales y capacidades físicas, se evidencia cómo el inicio de la formación a temprana edad (escenario universidad), provee los elementos para franquear las barreras de acceso a la formación profesional.

En el caso de Eduardo (escenario academia), se evidencia el impacto de dinámicas sociales y familiares, en las que el ingreso al mundo del trabajo para aportar al sostenimiento económico de la familia nuclear, parecen acortar la moratoria social que implica el ser joven, generando un paso mucho más acelerado a la adultez. Prácticas danzarias como la biodanza resultan contribuir a la

recuperación de aquella juventud arrebatada por las exigencias mencionadas, donde el contacto emocional logrado en el movimiento del cuerpo desde nociones terapéuticas, permiten experimentar la sensación de invulnerabilidad y mayor cantidad de jugadas por hacer propia de la juventud (Margulis y Urresti, 1998).

A pesar de que la Política de Juventud en Colombia establece que se es joven desde los 14 hasta los 28 años, las voces de las/os participantes se encuentran para manifestar que ser joven es una actitud frente a la vida marcada por la fuerza de los deseos y los sueños. En este sentido, al referirse a unas estéticas o consumos juveniles (Pérez, 2013; Reguillo; Escobar, 2005; Roatta, 2014) a las/os jóvenes que danzan en escenario profesional, les resultan indiferentes las estéticas en el vestir y en la piel, disfrutando en cambio el descubrir artistas contemporáneos que interpreten a través de baile y la música géneros como el folclor. Mientras que aquellos/as que danzan en academias, colectivos o por su propia cuenta, dan mayor importancia a las estéticas en el vestir y en la piel, cuyo uso se enmarca en sentidos relacionados con sus trayectorias vitales, relaciones afectivas, deseos, búsquedas, tropiezos y re-comienzos. Lo anterior permite concluir, que los procesos subjetivos de los jóvenes bailarines entrevistados, se orientan mucho más por el uso del cuerpo como herramienta de una práctica artística que atraviesa y dota de sentido a la vida, más que por unos estilos asociados a culturas o tendencias de consumo.

Los relatos de las/os jóvenes permitieron encontrar en la danza, posibilidades de transformación personal y social, visibles en modos de vida que privilegian el tránsito hacia la autorrealización y la búsqueda de sentidos particulares (Foucault). Los cuales, desde la mirada de la individualización del sujeto propia de la modernidad, se encuentran en términos de unas afrentas personales, orientadas por las formas específicas de relacionarse con el cuerpo que produce la danza. En este sentido es altamente pertinente el planteamiento de Deleuze (1995, citado por Farina, 2005), respecto a las subjetividades desprendidas del arte, como formas de pensar y estar en el mundo,

posibles cuando las experiencias afectan el cuerpo (Farina, 2005), este es el caso de las/os jóvenes que danzan por profesión, sanación o afición, logrando aprendizajes particulares solamente posibles a través de esta vivencia.

Los resultados de esta investigación, dan cuenta de cómo se configuran los modos de subjetivación de las/os jóvenes que bailan, en escenarios como la universidad, la academia, y la formación autodidacta, evidenciándolos a partir de los cuidados y los requisitos para bailar. Lo anterior se logró a partir del estudio de las narrativas biográficas de las/os participantes, especialmente frente a los cuidados y requisitos corporales para bailar, así como las formas particulares en las que configuran estilos adheridos a consumos culturales juveniles.

A pesar de la riqueza de lo obtenido, es necesario identificar como limitación que efectivamente, la danza, al ser una manifestación cultural y artística que usa al cuerpo por excelencia, constituye un objeto de estudio al cual se puede acceder no sólo por la vía de las narrativas biográficas, sino a través del análisis de un discurso compuesto por prácticas, rituales y movimientos que componen el arte danzario, en este sentido, es recomendable para futuras investigaciones, indagar sobre los modos de subjetivación a través del cuerpo bailarín, empleando también métodos como la etnografía, con el fin de complementar el valor de la narrativa hablada, a partir de otras aprehensiones del discurso de la danza. Lo anterior favorecerá un abordaje aún más profundo de las subjetividades de las/os jóvenes bailarines a través del cuerpo.

Del mismo modo, es preciso aclarar que aunque el estudio privilegió las versiones y vivencias particulares de cada joven, sin un propósito de establecer generalizaciones, a partir de la categorización propuesta fue posible encontrar ciertos patrones recurrentes en los procesos de subjetivación mediante el cuerpo, de acuerdo con las trayectorias vitales apreciadas en los tres escenarios de práctica danzaria: universidad, academia y autoformación, como se evidencia en los

tres capítulos de resultados y análisis. Por lo anterior, para quienes deseen continuar generando conocimiento en el tema, es recomendable realizar un mayor número de entrevistas por escenario, de manera que la indagación aquí propuesta alcance mayores niveles de generalización en cuanto al objeto de estudio propuesto.

Este trabajo enfatizó en los modos de subjetivación a través del cuerpo y la práctica de la danza en los escenarios de universidad, academia y autoformación, intentando dar una mirada general a distintos componentes de las subjetividades juveniles, a través de experiencias personales relacionadas con los usos y comprensiones del cuerpo en el arte danzario. Desde allí, abre la invitación a continuar profundizando en temas como las subjetivaciones a través del arte, abordados sin duda en otros estudios, pero presentándose como un campo fructífero para encontrar la potencia de que en sociedades como la nuestra, con una permanente costumbre de homogenizar, los caminos de formación en danza para los jóvenes, favorezca una constitución de sujetos más conscientes y soberanos de sus cuerpos, capaces de transitar entre luces y sombras, trayectorias vitales que los realicen, que los hagan cuidadosos de sí mismos y sus otros cercanos, todo ello de cara a la construcción de entornos más incluyentes y justos, tales como los necesitamos en plena coyuntura de finalización del conflicto armado y apuesta a nuevas formas de relación y construcción de sociedad.

Referencias bibliográficas

- Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo en el mundo de la modernidad líquida*. México DF, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bolívar, A., Segovia, J., y Fernández, M (2001). *La investigación biográfica-narrativa en educación, enfoque y metodología*. Madrid, España: La Muralla.
- Bertaux, D. (2005). *Los relatos de vida. Perspectiva etnosociológica*, Barcelona, España: Ediciones Bellatera.
- Brito, L. (1990). *El imperio contracultural: Del rock a la postmodernidad*. Editorial Nueva Sociedad.
- Cabra, N. (2013). Historiando el cuerpo con Jaime Humberto Borja. *Nómadas*, (38), 218-228.
- Castellanos, G., Grueso, D, y Rodríguez, M. (2009). *Introducción a Identidad, Cultura y Política. Perspectivas conceptuales, miradas empíricas*. Cali, Colombia: Universidad del Valle.
- Castells, M. (2003) *La era de la información. Volumen II*. México DF, México: Siglo XXI.
- Delgado, J. y Gutiérrez, J. (1994). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid, España: Síntesis.
- Deleuze, G. (1995) *Conversaciones 1972-1990*. Valencia, España: Pre Textos.
- Delory, C. (2015). *La condición biográfica. Ensayos sobre el relato de si en la modernidad avanzada*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.
- Díaz, A. (2007). Subjetividad una perspectiva histórico cultural. Conversación con el psicólogo cubano Fernando González Rey. En *Justicia moral y subjetividad política en niños, niñas y jóvenes*. Bogotá, Colombia: Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano.
- Díaz, E. (1993) *Michel Foucault: Los modos de subjetivación*. Buenos Aires, Argentina: Almagesto.
- Escobar, M. (2007). Jóvenes contemporáneos: ¿singularidades nominadas, diferencias incluidas y resistencias emergentes? En M. Zuleta, H. Cubides y M. Escobar (eds.), *¿Uno solo o varios mundos? Diferencia, subjetividad y conocimientos en las ciencias sociales contemporáneas*. Bogotá, Colombia: Universidad Central – IESCO, Siglo del Hombre Editores.
- Escobar, M., Mendoza, N., y Gari, G. (2003). *¿De jóvenes? Una mirada a las organizaciones juveniles y a las vivencias de género en la escuela*. Bogotá, Colombia: Fundación Antonio Restrepo Barco. Primera edición.

- Espinel, D. (2013). Del calypso al dancehall: música popular y cambio cultural en la isla de Providencia. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, XIX(28), 31-63.
- Farina, C. (2005). *Arte, cuerpo y subjetividad: Estética de la formación y pedagogía de las afecciones* (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona. Barcelona, España.
- Finkel, L., Parra, P. y Baer, A. (2008). La entrevista abierta en investigación social: trayectorias profesionales de ex deportistas de élite. En A. Gordo y A. Serrado (Coords.) *Estrategias y prácticas cualitativas de investigación social* (127-152). Madrid, España: Pearson, Prentice Hall.
- Filgueiras, M., Galvão, K, y Beiras, A. (2009). Reflexiones sobre corporeidad y constitución de subjetividades en jóvenes de una ciudad del sur de Brasil. *La ventana Revista de estudios de género*. 4(30). Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1405-94362009000200009&script=sci_arttext
- Fraser, N. (1989). La lucha por las necesidades: Esbozo de una teoría crítica socialista – feminista de la cultura política del capitalismo tardío. *Unruly Practices*. Recuperado de <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/laluch666.pdf>
- Foucault, M. (1991). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México DF, México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1999). *Los anormales: curso en el Collège de France (1974-1975)*. México DF, México: FCE.
- Foucault, M. (2002). *La hermenéutica del sujeto. Curso en el Collège de France (1981- 1982)*. Buenos Aires, Argentina: FCE.
- García, A. (2015) La danza folclórica en Bogotá: Cavilando reflexiones. *Calle14 Revista de investigación en el campo del arte*. 10 (16) 30-39.
- García, N. (2010). *La sociedad sin relato Antropología y estética de la inminencia*. Madrid, España: Katz Editores.
- Glaser, B., y Strauss, A. (1976). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, New York, USA: Aldine.
- Gómez, J. (2013). La investigación de la subjetividad: entre la ficción y la verdad. En: C. Piedrahita, A. Díaz, y P. Vommaro, P. *Acercamientos metodológicos a la subjetivación política: debates latinoamericanos* (31-48). Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Gómez, J. (2016, abril, 15). La Constitución de la subjetividad. Recuperado de <http://www.compartirpalabramaestra.org/columnas/la-constitucion-de-la-subjetividad>
- Gómez, J. (2009). El romanticismo como mito fundacional de lo joven. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 7(1), 59-81.

- Gómez, J. (2011). Del hecho al dicho hay un poético trecho. Prolegómenos para una investigación social literaria, *Magis Revista Internacional de Investigación en Educación*, 4 (7), 87-103.
- González, S. y Lagos, V. (2011). Danza Integradora, una cátedra para la Inclusión Social, la Diversidad y la Integración Comunitaria en Artes del Movimiento del IUNA. *Ponencia del XI Congreso Iberoamericano de extensión universitaria*. Santa Fe, Argentina.
- Hernández, R., Fernández, C., y Baptista, P. (2003). *Metodología de la Investigación*. México DF, México: McGraw Hill.
- Larrosa, J. (ed.). (1995). *Escuela, Poder y Subjetivación*. Madrid, España: Ediciones de La Piqueta.
- Le Breton, D. (2013). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Maffesoli, M. (1990). *El tiempo de las tribus*. Barcelona, España. Icaria.
- Margulis, M. y Urresti, M. (1998). La construcción social de la condición de juventud. En: H. Cubides, M. Laverde, C. Valderrama, y M. Margulis (eds.) *"Viviendo a toda": jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades* (3-21). Bogotá: Colombia: Universidad Central, DIUC, Siglo del Hombre Editores.
- Martín Barbero, J. (1998). Jóvenes: Des-orden cultural y palimpsesto de identidad. En: H. Cubides, M. Laverde, C. Valderrama, y M. Margulis (eds.) *"Viviendo a toda": jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades* (22-37). Bogotá: Colombia: Universidad Central, DIUC, Siglo del Hombre Editores.
- Ministerio de Cultura. (2010). Plan Nacional de Danza en Colombia. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Mouffe, Ch. (2007). *Sobre lo político*. Buenos Aires, Argentina: FCE.
- Murillo, S. (2014). Escuela de formación artística de Puente Aranda: un espacio de reflexión entre arte, política y comunidad. *Calle14 Revista de investigación en el campo del arte*, 8 (12), 50-65.
- Ospina, E. (2013). Utopías para un mundo equivocado. *Calle14 Revista de investigación en el campo del arte*, 8(11) 126-139.
- Perea, C. (2000). De la identidad al conflicto. Los estudios de juventud en Bogotá. *Cultura y Región*. Bogotá. Centro de Estudios Sociales. Universidad Nacional.
- Pérez, A. (2013). Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. *Revista comunicación y sociedad*, (20), 191-210.

- Pedraza, Z. (comp). (2007). *Políticas y estéticas del cuerpo en América Latina*, Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes.
- Pedraza, Z. (1999). *En Cuerpo y Alma. Visiones del Progreso y de la Felicidad*. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes.
- Piedrahita, C. (2011). *Consideraciones sobre una pedagogía post-género: Memorias de maestros y maestras*. Bogotá, Colombia: Instituto para la Investigación Educativa y el Desarrollo Pedagógico IDEP.
- Ranciére, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, España: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Ramírez, M. (2012). El papel de las expresiones artísticas en la construcción de las subjetividades políticas juveniles. Análisis en las organizaciones de jóvenes que reivindican derechos humanos. *Aletheia. Revista electrónica de desarrollo humano, educativo y social contemporáneo*, 4(1), Recuperado de <http://aletheia.cinde.org.co/index.php/ALETHEIA/article/view/58/54>
- Reina C., Feixa C., Muñoz G., Amador J. y otros. (2011). *Historia, Memoria y Jóvenes en Bogotá: De las Culturas Juveniles urbanas de fines de siglo XX a las manifestaciones juveniles identitarias en el siglo XXI*. Bogotá, Colombia: Alcaldía Mayor de Bogotá. Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Asociación Metal morfosis Social.
- Restrepo, A. (2000). Mi cuerpo encuentra su voz y el artista su camino. *Nómadas*, (13), 165-177.
- Restrepo, E. (2009) Identidad: Apuntes teóricos y metodológicos. En G. Castellanos, D. Grueso y M. Rodríguez *Introducción a Identidad, Cultura y Política. Perspectivas conceptuales, miradas empíricas*. Cali, Colombia: Universidad del Valle.
- Reguillo, R. (2000). Emergencia de culturas juveniles Estrategias del desencanto. *Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación*. Recuperado de http://www.oei.org.ar/edumedia/pdfs/T03_Docu7_Emergenciadeculturasjuveniles_Cruz.pdf
- Reguillo, Rossana. (2002). Cuerpos juveniles políticas de identidad. EN Feixa, Carles. Molina, Fidel. Alsinet, Carles. Editores. *Movimientos juveniles en América Latina. Pachucos, malandros y punketas*. Editora Ariel. Barcelona
- Roatta, C. (2005). Subjetividades juveniles: esbozos de resistencia ante la sociedad disciplinaria y la sociedad de control. Línea de investigación en jóvenes y culturas juveniles del IESCO – Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos de la Universidad Central – en el Proyecto Piloto «Agrupaciones, culturas juveniles y escuela en Bogotá» (2004 – 2005)
- Robayo, M. (2015). La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX. *Calle14 Revista de investigación en el campo del arte*, 10(16), 54-66.

- Ruggeri, L. (2014). Cuaderno de notas. La danza de escena: Un escenario de rituales seculares. Parte I. *La revista del CCC*. Recuperado de <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/459/>
- Sánchez, A., Hensel F., Zuleta M., Pedraza Z. (comp). (2010). *Actualidad del sujeto: conceptualizaciones, genealogías y prácticas*. Bogotá, Colombia: Editorial Universidad del Rosario.
- Tahua, J. (2010). Rutas hacia una episteme de la danza. *Serie cuadernos de borrador No. 2. Tránsitos de la investigación en danza: Encuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo, la creación, la tradición y la memoria. Parte I*. Bogotá, Colombia: IDARTES.
- Tambutti, S. (2008). Itinerarios teóricos de la danza. *Aisthesis*, (43), 11-26.
- Toro, R. (2007). *Biodanza*. Santiago de Chile: Espacio Índigo.
- Touraine, A. (2009). *La mirada social. Un marco de pensamiento distinto para el siglo XXI*, Barcelona, España: Paidós.
- Touraine, A. (2005). *Un nuevo paradigma para comprender el mundo de hoy*. Barcelona, España: Paidós.
- Touraine, Alain. (1996) *¿Podremos vivir juntos?: Iguales y diferentes*; traducción de Horacio Pons. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, Argentina
- Vommaro, P. (2012). Los procesos de subjetivación y la construcción territorial: un acercamiento desde experiencias de organizaciones sociales en Buenos Aires. En C. Piedrahita, A. Díaz, P. Vommaro (comp.) *Subjetividades políticas: desafíos y debates latinoamericanos* (63-76). Bogotá, Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Alcaldía Mayor de Bogotá, CLACSO.

Anexos

Guión de la entrevista

• Trayectorias familiares y educativas

¿De dónde eres? ¿Cómo llegaste aquí?
 ¿Cuántos años tienes?
 ¿En qué barrio vives?
 ¿Te identificas con una etnia en particular?
 ¿Con qué identidad sexual te identificas?
 ¿Email contacto?
 ¿Cómo era la infancia en tu ciudad?
 ¿Cómo está conformada tu familia (edades)? ¿Qué hacen/trabajan/profesión?
 ¿Qué tal te llevabas con ellos cuando eras niño? ¿Qué tal te llevas ahora?
 ¿Dónde estudiaste el colegio? ¿Qué te pareció la experiencia?
 ¿Qué querías ser cuando grande?
 ¿Qué estudias y en qué universidad?
 ¿Cómo te ha ido?
 ¿Qué significa/ representa, lo que estás estudiando para tí?
 ¿Qué tal te va con el amor? ¿Ahora estás en una relación de pareja? ¿Cómo te ha ido?
 ¿Cuales eran tus hobbies en la adolescencia? ¿Cuales son ahora? ¿Qué significan para ti?

• Historia en la danza y perspectivas a futuro

¿Cual es tu primer recuerdo relacionado con la danza?
 ¿En este momento cual es tu relación con la danza?
 ¿Dónde la practicas? ¿De qué forma?
 ¿Cuántas horas le dedicas a la semana?
 ¿Cómo es esa práctica?
 ¿Cómo elegiste la universidad, academia, calle donde te formaste/ donde la practicas?
 ¿Qué relevancia a nivel Bogotá tiene el tipo de danza que practicas?
 ¿Cuales han sido tus experiencias +/- con las presentaciones en vivo?
 ¿Qué personas son importantes en tu historia en la danza?
 ¿Qué percepciones tiene tu familia, tus amigos, con que practiques la danza (escenario)?
 ¿Cómo ha sido la experiencia de ser joven y dedicarse a la danza aquí en Bogotá?

• Cuerpo de las/os jóvenes que bailan

¿Cómo defines tu estilo (la forma en que te vistes, la música que escuchas y los lugares que frecuentas) como danzarín?

¿En qué crees que se diferencia tu estilo, con el de otros jóvenes?

¿Tienes tatuajes o piercings?, ¿qué significados tienen para ti?

Con tu estilo, ¿crees que transmites algún tipo de mensaje? ¿Cual sería?

¿Cómo crees que la danza podría definir una forma particular de ser joven?

¿Consideras que la danza está asociada al hecho de ser joven? ¿Por qué?

¿Qué es para ti el cuerpo?

¿Qué piensas de tu cuerpo?

¿Qué sientes que genera la danza en tu cuerpo?

¿Piensas que ha habido cambios en tu cuerpo desde que te encontraste danza?

¿Cual es el papel del cuerpo en tu práctica artística?

¿Para ti cómo debe ser el cuerpo femenino o masculino de una bailarín/na?

¿Crees que la danza podría contribuir al disfrute y aceptación del cuerpo? ¿De qué manera?

¿Qué implicaciones conlleva romper con lo que debe ser tu cuerpo en los entornos donde danzas?

• Subjetivaciones y transformaciones sociales

¿Qué sientes cuando danzas?

¿Cómo te sientes por dedicarte a la danza?

¿Cómo describes la relación entre danzar y cuidar de ti mismo?

¿Cómo crees que tu autocuidado se relaciona con el cuidado de los demás?

¿Qué cosas sientes que eres capaz de hacer desde que te dedicas a la danza, y que antes no?

¿Piensas que la danza ha transformado de alguna manera tus relaciones con los demás? ¿Cómo ha ocurrido eso?

¿Consideras que la danza podría constituir un ejercicio de resistencia al sistema político o social?

¿De qué manera danzar te acerca a lo que sueñas ser o lograr en la vida?

¿En qué medida tu relación contigo mismo se ha transformado con la danza?

Viendo tu relación actual con la danza, ¿crees que en 5 o 10 años seguirás practicándola? ¿Por qué?

¿Cómo vivencias a través de la danza transformaciones en tu sensibilidad frente a tu vida y a lo que ocurre a tu alrededor?

¿Cómo sería tu vida actual si no danzaras?

¿Qué nuevas perspectivas han surgido a partir de tu ejercicio en la danza?