

SISTEMATIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA DE LA COMPAÑÍA DANZA KAPITAL EN
PROCESOS DE FORMACIÓN CON NIÑOS Y NIÑAS COMO ESPACIO PARA LA
CONFIGURACIÓN DE SUBJETIVIDADES

ANGÉLICA DEL PILAR NIEVES GIL
JENNY MERCEDES ROJAS MUÑOZ

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL – CINDE
MAESTRÍA EN DESARROLLO EDUCATIVO Y SOCIAL
LINEA DE INVESTIGACIÓN CUERPO, PODER Y SUBJETIVIDADES
BOGOTÁ D.C.

2010

SISTEMATIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA DE LA COMPAÑÍA DANZA KAPITAL EN
PROCESOS DE FORMACIÓN CON NIÑOS Y NIÑAS COMO ESPACIO PARA LA
CONFIGURACIÓN DE SUBJETIVIDADES

ANGÉLICA DEL PILAR NIEVES GIL
JENNY MERCEDES ROJAS MUÑOZ

Tutor

MANUEL SANABRIA

Magíster en Desarrollo Educativo y Social

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL – CINDE
MAESTRÍA EN DESARROLLO EDUCATIVO Y SOCIAL
LINEA DE INVESTIGACIÓN CUERPO, PODER Y SUBJETIVIDADES
BOGOTÁ D.C.

2010

CONTENIDO

	Pág.
RAE	7
Introducción	9
1. Capítulo I. En camino hacia horizontes expectantes	10
1.1 ¿Por qué se realizó la sistematización?	10
1.2 Objetivo	11
1.3 Preguntas orientadoras	12
1.4 Experiencia sistematizada	12
1.4.1 Recorrido histórico y artístico de Danza Kapital	13
1.4.1.1 Trayectoria artística	13
1.5 Aspectos centrales de la sistematización	18
2. Capítulo II. Volver la mirada hacia la experiencia danzada	21
2.1 ¿Cómo se recuperó el proceso vivido?	21
2.2 ¿Cómo se ordenó y clasificó la información?	22
2.2.1 Delimitación de los y las participantes	22
2.2.2 Técnicas aplicadas	23
2.2.3 Matrices de la sistematización	29
3. Capítulo III. Sumergirse en el universo danzado	32
3.1 Autores invitados a la interpretación crítica	32
3.1.1 Hilando ideas acerca de la subjetividad	33
3.1.2 Cuerpo, cultura y educación	58
3.1.3 La sociología del cuerpo	65
3.1.4 Historia de la danza	70
3.1.5 Concepto de infancia	79
3.1.6 Danza, técnica y niñez	81

3.1.6.1 La danza en la escuela	82
3.1.6.2 Cuerpo y silencio en la escuela a comienzos del siglo XX en Colombia	86
3.1.6.3 Hacia una danza de incesantes contrarios	90
3.2 Interpretación crítica a partir del diálogo entre participantes, autores e investigadoras	93
3.2.1 Concepción de cuerpo de la compañía Danza Kapital	93
3.2.2 Concepción de danza de la compañía Danza Kapital	111
3.2.3 Metodología de la compañía Danza Kapital	123
3.2.4 Técnica y niñez en la compañía Danza Kapital	146
4. Capítulo IV. Y así nuestra vida danza	160
4.1 Conclusiones	160
Bibliografía	163
Anexos	167

LISTA DE ILUSTRACIONES

	Pág.
Ilustración 1. Aspectos centrales de la sistematización	18

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo 1. Protocolo Grupos de discusión	167
Anexo 2. Guión entrevista semiestructurada G1	168
Anexo 3. Guión entrevista semiestructurada G2	169
Anexo 4. Guión entrevista semiestructurada G3	171
Anexo 5. Instrucciones sesión de relatos	172
Anexo 6. Matriz 1: Información Relatos / Grupo 1	174
Anexo 7. Matriz 2: Información Grupo de discusión / Grupo 1	176
Anexo 8. Matriz 3: Cruce información matriz 1 y 2 ubicadas en las categorías de investigación	183
Anexo 9. Matriz 4: Cruce de información de los instrumentos aplicados a los tres grupos	186
Anexo 10. Matriz 5: Observaciones de las investigadoras/ Clases y montajes	190
Anexo 11. Matriz 6: Cruce de información sistematización de la compañía Danza Kapital	195

RAE

Tipo de documento: Tesis de Grado

Acceso al documento: Universidad Pedagógica Nacional

Título del documento: Sistematización de la Experiencia de la Compañía Danza Kapital en Procesos de Formación con Niños Y Niñas como Espacio para la Configuración de Subjetividades

Autor(s): NIEVES GIL, Angélica del Pilar; ROJAS MUÑOZ, Jenny Mercedes

Publicación: Bogotá, 2010, 205 p

Palabras Claves: Danza Infantil, Subjetividad, Corporalidad

Descripción:

El trabajo de grado es una sistematización, cuyo tema central es la Formación en danza con niños y niñas como espacio para la configuración de subjetividades, en la compañía Danza Kapital desde el año 2000 hasta el 2010.

Como estructura general para la comprensión de la sistematización partimos del asunto de que Ser Niño en Escena incide en la configuración de subjetividades; dicha incidencia se puede expresar en dos grandes categorías, una de ellas la emergencia de subjetividades singulares conformada por las subcategorías: puntos de quiebre, expresiones y relaciones. La otra categoría denominada subjetividades normalizadas conformada por las subcategorías: técnicas de Dominación y Juegos de poder.

Desde la voz de los actores de la sistematización y en dialogo con los autores abordamos la concepción de cuerpo, danza, la relación entre técnica y niñez, y la metodología empleada en la compañía, encaminadas hacia la comprensión crítica realizada por las investigadoras.

Fuentes:

García H, (1997). La Danza en la Escuela. Barcelona – España: Publicaciones Inde
Garrido A, (Sf). Hacia una danza de incesantes contrarios. México: Proyecto Coyote
Guattari F y Rolnik S, (2005). Micropolíticas, Cartografías del deseo. Traficante de sueños
Iriarte F. (2002). Historia de la danza. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
Key E. (1900). Barnets arhundrade, I-II [El siglo del niño]. Estocolmo
Le Breton, D. (2002). La sociología del cuerpo, Buenos Aires: Nueva Visión
Planella J. (2006). Cuerpo, Cultura y Educación. Editorial Descleé de Brouwer, S.A.

Contenidos:

La presente sistematización reúne, organiza y clasifica la información recabada, haciendo evidente la relación entre la formación en danza con niños y niñas en la configuración y expresión de subjetividades. Así mismo devela las concepciones de cuerpo y danza infantil de la compañía, trascendiendo la concepción dualista del cuerpo dócil y encaminándose hacia la construcción de corporalidades.

Para el desarrollo de este trabajo se abordan cuatro capítulos, el primero *En camino hacia horizontes expectantes*, contiene las preguntas de indagación y comprensión de la experiencia, el por qué de la sistematización, su objetivo y aspectos centrales.

En el capítulo dos, *Volver la mirada hacia la experiencia danzada*, narra la historia y trayectoria artística de la Compañía, explicando la forma empleada para la comprensión de la experiencia.

En el capítulo tres, *Sumergirse en el Universo Danzado*, se encuentran los desarrollos teóricos de los autores, la interpretación crítica de la experiencia que realizamos desde el rol de investigadoras, y que convoca la voz de los actores en diálogo con los constructos teóricos.

El capítulo 4 que denominamos *Y así nuestra vida danza*, reúne las conclusiones que como investigadoras podemos argumentar y que son el resultado del proceso de sistematización.

Metodología:

Los pasos de la sistematización fueron: Las preguntas iniciales, Recuperación del proceso vivido, reconstruir la historia, ordenar y clasificar la información, La reflexión de fondo, Los puntos de llegada. (Jara, 1994).

Conclusiones:

- La compañía Danza Kapital a lo largo de su experiencia ha buscado construir una forma de danzar desde la infancia, en la que se privilegia la condición del niño y la niña.
- En el proceso de formación en Danza Kapital infantil se configuran tipos de subjetividad, en los que coexisten rasgos de singularidad y rasgos de normalización.
- El trabajo colectivo se reconoce como estrategia reconocida por los actores para el proceso creativo artístico.
- La danza se concibe desde la voz de los actores, como el espacio posibilitador de experiencias liberadoras y trascendentales, que los acerca a la felicidad.

INTRODUCCIÓN

Los constructos de la Maestría en Desarrollo Educativo y Social de CINDE Bogotá y la Universidad Pedagógica Nacional, particularmente en la línea de Cuerpo Poder y Subjetividad propenden por el estudio, acercamiento y nuevas comprensiones en torno a la configuración de subjetividades que fortalezcan o potencialicen los saberes educativos en beneficio del desarrollo social y humano. Los proyectos de investigación que de allí se generan circulan por diversas perspectivas sociales en torno al cuerpo y su relación con el poder en los procesos de subjetivación.

Como parte del trabajo de esta línea, la presente sistematización de la Experiencia de la Compañía Danza Kapital en procesos de formación con niños y niñas como espacio para la configuración de subjetividades reúne, organiza y clasifica la información desde el año 2000 hasta el año 2010, tomando como participantes de la sistematización a tres grupos: bailarines infantiles, bailarines profesionales que en su niñez fueron parte de la Compañía, y formadores acompañantes del proceso.

La importancia de esta sistematización de experiencia, radica en hacer evidente la relación entre la formación en danza con niños y niñas y la configuración y expresión de subjetividades.

Esta indagación pretendió develar las concepciones de cuerpo y danza infantil de la compañía Danza Kapital, con base en el supuesto de que los niños y niñas pueden construir una forma singular de danzar en la que logren desarrollarse como seres del presente, con participación activa y significativa en el ámbito de la danza profesional y en el contexto sociocultural que los rodea, trascendiendo también la concepción dualista del cuerpo dócil y encaminándose hacia la construcción de corporalidades.

El lector encontrará la estructura de sistematización desde la propuesta de Oscar Jara (1994), metodología que las autoras implementamos y presentamos en cuatro capítulos. Iniciando con el que nombramos *En camino hacia horizontes expectantes*, que contiene a las preguntas de indagación y comprensión de la experiencia de la compañía Danza Kapital, el por qué de la sistematización, su objetivo y aspectos centrales.

En el capítulo dos, *Volver la mirada hacia la experiencia danzada*, narramos la historia y trayectoria artística de la Compañía, haciendo énfasis en la forma como se dio la organización para la comprensión de la experiencia. Definimos los/las participantes en el proceso de la sistematización, las herramientas de recolección de información aplicadas y las matrices diseñadas para la organización de lo recabado.

En el capítulo tres, *Sumergirse en el Universo Danzado*, el lector inicialmente podrá apreciar reseñas de autores que consideramos aportaron al momento comprensivo de la sistematización, luego podrá internarse en la interpretación crítica de la experiencia que realizamos nosotras en el rol de investigadoras, y que convoca la voz de los actores en diálogo con los constructos teóricos¹. Así mismo, desarrollamos la concepción de cuerpo y danza, la metodología implementada y la relación entre técnica y niñez existentes en la Compañía Danza Kapital.

El capítulo 4 que denominamos *Y así nuestra vida danza*, reúne las conclusiones generales que como investigadoras podemos argumentar y que son el resultado del proceso de sistematización.

¹ Para la sistematización entenderemos constructo como el resultado de la reflexión y construcción que realizan los actores en torno a un concepto, en un contexto o situación determinada. Basándonos en la definición de constructo social como entidad institucionalizada o artefacto en un sistema social "inventado" o "construido" por participantes en una cultura o sociedad particular. Encontrado en el libro *La Construcción Social de la Realidad*, de Berger y Luckmann, 1966.

Capítulo I

EN CAMINO HACIA HORIZONTES EXPECTANTES

1.1 ¿Por qué se realizó la sistematización?

A lo largo de nuestra experiencia como bailarinas y maestras en los procesos de formación en danza, hemos notado cómo ésta influye en la formación de seres sociales de manera significativa, encausando los intereses y proyectos de vida hacia nuevas concepciones y posibilidades de acción en la estructura social. Además de generar transformaciones en cuerpos que habitan despojados de conciencia y capacidad de acción, hacia la configuración de sujetos que encarnan corporalidades, entendidas éstas últimas como una unidad entre cuerpo y mente en un contexto sociocultural y espacio temporal definido.

Hemos sistematizado la experiencia de Danza Kapital porque somos parte del proceso desde sus inicios hasta la actualidad, en el transcurrir de este tiempo hemos participado en la construcción de sujetos (niños, niñas y jóvenes) que al pasar por la experiencia han transformado su vida, encaminándose hacia un despliegue de acciones particulares en búsqueda del logro de sus deseos. El hecho de que la sistematización se haya realizado por personas participes de la experiencia, según Jara (1994), genera mayor apropiación del proceso, debido a que existe un interés por parte de nosotras como investigadoras por indagar y comprender la experiencia de la compañía Danza Kapital en cuanto a la formación en danza con niños y niñas y la influencia de este espacio en la construcción de subjetividades.

Nos ha interesado especialmente un asunto a tratar y es la danza con niños, pues consideramos que allí se encuentra el punto de quiebre que ha generado la singularización de esta experiencia.

Dado que usualmente en los procesos en danza, los proyectos son desarrollados con mayor énfasis en la praxis, dejando a los mecanismos de repetición y/o tradición la formación del cuerpo infantil, en muchos de estos procesos se ha minimizado el espacio para el análisis y la indagación conceptual. Por ello se hace necesario contribuir al desarrollo de la conceptualización en torno a la formación en danza con niños, con el fin de visibilizar los procesos de formación emergentes en el ámbito de la danza infantil.

Para lograr una mayor comprensión del proceso de formación en danza Kapital, consideramos necesario realizar la sistematización con el fin de visibilizar la voz de los actores de la experiencia en diálogo con los pensamientos de algunos teóricos especializados en los campos de investigación y nuestras comprensiones como investigadoras. Estas comprensiones están orientadas por las construcciones realizadas desde la línea de investigación de Cuerpo, Poder y Subjetividad, de la Maestría en Desarrollo Educativo Social en CINDE Bogotá, de la cual somos partícipes.

Realizamos la sistematización como estrategia de visibilización de las técnicas de dominación, juegos de poder, expresiones, emergencias y relaciones dadas en el transcurso de la experiencia, encaminándonos hacia el fortalecimiento y la transformación del proyecto artístico danzario de la Compañía Danza Kapital. Además de propiciar encuentros de reflexión que buscan generar transformaciones en el ámbito de la formación en danza con niños y niñas, a través del trabajo con los actores de la experiencia.

1.2. Objetivo de la sistematización

Sistematizar la experiencia de la Compañía Danza Kapital haciendo evidente la relación entre los procesos desarrollados en danza con niños y niñas y las expresiones de subjetividad que emergen en la formación de las corporalidades infantiles.

1.3. Preguntas orientadoras de la sistematización

¿Qué expresiones de subjetividades emergen de los procesos de formación en danza con los niños y niñas de la Compañía Danza Kapital?

¿Cómo se dan los procesos que median en la configuración de la subjetividad y en los cuerpos de los niños y niñas de la Compañía Danza Kapital?

1.4 Experiencia sistematizada

Durante diez años, la compañía Danza Kapital ha llevado a cabo en la localidad San Cristóbal, procesos de formación en danza con niños, niñas y jóvenes. La experiencia inició dentro de un contexto escolar que privilegiaba el arte en la formación de sus estudiantes; surgió el grupo representativo institucional conformado por los niños, niñas y jóvenes que manifestaban intereses y/o talentos particulares por la danza. Paulatinamente, la experiencia se fue complejizando en términos de desarrollo y fue requiriendo mayor compromiso, aptitud, preparación e inversión.

De esta forma, se trascendió del contexto escolar a los contextos familiares, locales, distritales, nacionales e internacionales. La experiencia fue adquiriendo cada vez mayor independencia, hasta desligarse completamente de la institución escolar, y pasó a consolidarse como una fundación con exclusividad en procesos artísticos.

En la actualidad, la fundación se compone de varios niveles de formación dancística: el nivel básico con niños y niñas entre los 3 y 7 años de edad; el nivel escuela infantil con niños y niñas entre los 7 y 14 años de edad; Danza Kapital Infantil con niños y niñas entre 8 y 14 años de edad, que por su talento singular o por llevar dos o más años de formación en danza pertenecen a este nivel y Danza Kapital profesional con jóvenes entre los 15 y 25 años de edad, con formación dancística.

La sistematización da cuenta de los procesos de configuración de subjetividad en niños y niñas a través de la formación de su corporalidad desde la danza entre el año 2000 y 2010 en la ciudad de Bogotá en la Compañía Danza Kapital. Aunque en la sistematización realizamos una reconstrucción histórica de la experiencia, nos centramos en identificar y visibilizar desde la voz de los actores los elementos que han constituido la configuración de sus subjetividades. La sistematización la realizamos tomando como participantes a tres grupos: uno conformado por niños y niñas bailarines de la Compañía Infantil; el grupo número dos, por los jóvenes que en su niñez conformaron la compañía Infantil; y el grupo número tres, por adultos formadores acompañantes de la experiencia.

1.4.1 Recorrido histórico y artístico de Danza Kapital

La Compañía Danza Kapital nació en el año 2000, en el colegio Parroquial Adveniat, institución educativa de la Localidad Cuarta San Cristóbal, con el nombre de grupo de Danza experimental Sarao bajo la dirección de la maestra Angélica Nieves. Año tras años, la labor artística de este grupo de niños y jóvenes fue ganando mayor nivel y reconocimiento por la labor realizada, hasta convertirse en un proyecto independiente que tomó por nombre Fundación Cultural y Artística Acto Kapital consolidando en su interior a la Compañía Danza Kapital. En la actualidad la fundación cuenta con esta agrupación profesional y, adicionalmente, hace dos años abrió las puertas a los jóvenes, niños y niñas de la Localidad en procesos de escuelas de formación artística.

1.4.1.1 Trayectoria Artística

A lo largo de su experiencia, la Compañía Danza Kapital ha tenido participación y reconocimiento en diferentes escenarios artísticos, los cuales reseñamos a continuación:

Año 2010

- XVII Muestra Latinoamericana de Baile Folclórico por Pareja, Venezuela.
- XI Festival los niños del Mundo Bailan, Chile.

- XVI Festival Nacional de Baile En Pareja “Colombia Baila”, Armenia.
- XVIII festival Internacional de la cultura en Boyacá.
- Lanzamiento del Disco Colombia Nvoz. Colombia.
- Inauguración del Festival Iberoamericano de Teatro.
- Festival Danza tradicional y de proyección folclórica Colombiana. Premio mejor Compañía categoría niños y niñas, Compañía ganadora Categoría profesional OFB.
- Ganador convocatoria Fiesta de Amor por Bogotá en el Bicentenario- Desfile Metropolitano de Comparsas 2010.
- Ganadores Fiesta de Niños y Niñas 2010, Desfile Metropolitano de Comparsas Infantiles: “Amor y Magia en la Bogotá Del Bicentenario”.
- Festival Baila Maestro. México.
- Audición Festival Ritmos y Bailes Populares del Mundo OFB.
- Celebración A prender la Fiesta C.E.D Aguas Claras. SED Bogotá. Localidad Cuarta.

Año 2009

- Ganador Comparsa para Bogotá: comparsa el Conmutador IDPC.
- Ganador Carnaval de niños y niñas: Comparsa Alas de Libertad para Bogotá. IDCP. Premio mejor Comparsa.
- Festival Baila Maestro. Barquisimeto- Venezuela.
- Festival Folclórica de Danza, La Chorrera- Panamá.
- Festival Internacional de Danza Folclórica- Lima y Trujillo Perú.
- Festival Internacional de Teatro en Mesitas del Colegio. 2009.
- Ganador Festival Ritmos y bailes Populares del Mundo 2009. OFB.
- Ganador Festival Colombia al Parque 2009.Categoría Niños y Niñas. OFB.
- Celebración día Internacional de la Danza. Ministerio de Cultura. Los Danzantes.
- Celebración día internacional de la Danza. Universidad Antonio Nariño. Bogotá.
- Festival Colombia al parque. OFB. Bogotá.
- Celebración día internacional de la danza. Los Danzantes.
- Celebración A prender la Fiesta Colegios Distritales de la Localidad Cuarta.

Año 2008

- Ganador Comparsa para Bogotá: El Tranvía IDPC
- XV Muestra Latinoamericana de baile por pareja, Quito, Ecuador.
- Festival distrital de danza folclórica Colombia al parque. OFB. Bogotá.
- Los niños de Colombia bailan - Santamaría, Baraya, Villavieja - Huila.
- Festival nacional de danza por pareja Armenia – Quindío, Popayán – Cauca, Pereira – Risaralda.
- Lo mejor de la danza para dos - Aguadas – Caldas.
- Festival Niños y niñas al Parque, OFB Bogotá.
- 12 Horas Record de Danza Folclórica por Pareja.
- Programa Franja Metro Canal Capital, Compañía invitada.
- Celebración A prender la Fiesta Colegios Distritales de la Localidad Cuarta.

Año 2007

- Carnaval de Niños y Niñas Secretaría Distrital de Cultura Recreación y Deporte (SDCRD) - Comparsa El mundo y yo.
- Carnaval de Bogotá Fiesta de la Reconciliación Secretaría Distrital de Cultura Recreación y Deporte (SDCRD) - Comparsa Armando Y Desarmando.
- Coreógrafos innovadores del folclor- Los Danzantes Industria Cultural.
- Cumpleaños Colegio Erasmo Valencia, Región del Sumapaz (Cundinamarca)
- Fiesta Colombiana Encuentro Nacional de Danza en Pareja, Popayán (Cauca)
- Festival danza Silvia (Cauca)
- Semana Cultural Localidad Cuarta San Cristóbal.
- Fiesta Local “A la rueda de la Luna la Alegría que nos una”

Año 2006

- Fiesta Colombiana Encuentro Nacional de Danza en Pareja Popayán (Cauca)
- Festival Niñas y Niños al Parque IDCT.

- Festival Juvenil de Teatro Muestra Nacional Barrancabermeja Tierra de Chapapote (Santander)
- Seminario Internacional de Danza Colegio Rochester.
- Festival de Danza Joven en Guatavita (Cundinamarca)
- Invitación Especial a La Danza se Viste de Gala” IDCT- Teatro Municipal Jorge Eliécer Gaitán.

Año 2005

- XXXIV Festival Nacional del Folklore San Bernardo (Chile)
- Premio Cultura en Común con el IDCT.
- Encuentro Nacional de Danza Folclórica Infantil Ciudad de Neiva.
- Festival Niños y Niñas al Parque 2005 IDCT.
- Festival nacional de danza por pareja en Armenia y Popayán.

Año 2004

- Festival los Niños del Mundo Bailan- Praga (República Checa)
- Festival Internacional de Zacatecas (México) de julio 28 a 21 agosto 2004.
- Festival Niños y Niñas al Parque IDCT.
- Premio Cultura en Común Danza Infantil organizado por el IDCT.
- Ciclo de Conciertos de Muisca Andina con el Grupo ARKADIA (Música Latinoamericana)

Año 2003

- Festival Jóvenes por la diversidad Cultural en Quito (Ecuador)
- Bogotá una Ciudad que no para de bailar Récord Guines 50 Horas de la danza.
- Premio Recreo los niños quieren bailar del IDCT.
- La ruta del Pesebre Instituto de Cultura y Turismo- Bogotá.
- Ciclo de Música Andina Instituto de Cultura y Turismo- Bogotá.

- Festival Colombia Caribe Instituto de Cultura y Turismo- Bogotá.
- Festival Luna Azul La Calera (Cundinamarca)
- Premio Cultura en Común IDCT.
- Festival Zafra Universidad Autónoma.

Año 2002

- VI Premio ‘Recreo los niños quieren bailar’ del Instituto de Cultura y Turismo: Grupo Infantil SRAO.
- Festival Nacional Colombia Folclórica: Mejor Grupo Bogotá SRAO Juvenil.
- IV Encuentro Departamental de Comparsas- Sibaté Segundo Puesto Comparsa.
- Primer Encuentro Internacional de Bibliotecólogos.
- Festival Sol y Luna de la Calera.
- Festival Los niños de Colombia Bailan.
- X Muestra de danza Latinoamericana de baile por pareja.

Año 2001

- Festival Nacional Colombia Folclórica: Mejor Grupo Bogotá SRAO Juvenil.
- Festival de Ascolpa: Primer puesto en danza Grupo Juvenil e Infantil.
- III Encuentro departamental de comparsas Sibaté. Primer puesto.
- Festival Vetusta Nova. Mejor comparsa.

Año 2000

- Festival Nacional Colombia Folclórica: Grupo Finalista.
- Festival de Ascolpa: Primer puesto en danza Grupo Juvenil e Infantil.
- II Encuentro departamental de comparsas Sibaté. Primer puesto.
- Festival Vetusta Nova. Mejor comparsa.
- III Encuentro de danza afrocolombiana.

1.5. Aspectos centrales de la sistematización

El aspecto central que abordamos en la sistematización es el de *ser niño en la danza*, con el propósito de indagar la incidencia del proceso de formación en danza para la configuración de subjetividades de los niños y las niñas. Abordamos dos ejes fundamentales de investigación: uno de ellos para dar cuenta de la construcción de subjetividades normalizadas y el otro para evidenciar subjetividades singulares. Consideramos la danza como escenario en el cual se evidencia la construcción de subjetividades y sus correspondientes expresiones de cuerpos y corporalidades, conceptos estos enmarcados en la tensión entre la concepción biologicista y dicotómica del cuerpo frente a la corporalidad, entendida esta como una unidad entre cuerpo y mente en un contexto sociocultural y espacio-temporal definido. La siguiente gráfica ilustra los aspectos centrales de la indagación:



Ilustración 1. Aspectos centrales de la sistematización

Para la comprensión del proceso de construcción de subjetividades en niños y niñas partimos de diferentes aspectos que se hicieron visibles a partir de la aplicación de los instrumentos construidos. Posteriormente, establecimos dos categorías para la clasificación de la

información y su análisis, que se encuentran inmersas en los constructos conceptuales de la línea de investigación cuerpo, poder y subjetividad de la Maestría en Desarrollo Educativo y Social.

Una de ellas es la *emergencia de subjetividades singulares*. La subjetividad singular se entiende como la posibilidad que tiene el sujeto de ser automodelador, es decir, de captar los elementos de la situación, que “construya sus propios tipos de referencias prácticas y teóricas, sin permanecer en una posición de constante dependencia con respecto del poder global” (Guattari, 2005). Ésta categoría está compuesta por las tres siguientes subcategorías: *puntos de quiebre* (contemplado como el encuentro de las tensiones dadas entre la posibilidad de diferencia y el seguimiento de normas, allí las fuerzas fisuran la estructura normalizada para dar salida a líneas de fuga que buscan nuevos horizontes de acción); *expresiones* (formas de manifestación corporal originarias puestas en interacción social desde la danza) y *relaciones* (formas y matices de encuentros consigo mismo, con los otros y con lo otro), en las cuales se ubicaron los quiebres, fisuras, fugas tomadas por los actores en el proceso vivido.

La otra categoría que encontramos, denominada *subjetividades normalizadas*, se entiende como “la producción de individuos en masa, articulados unos con otros según sistemas jerárquicos, sistemas de valores, sistemas de sumisión disimulados. Sistemas que son «interiorizados» o «internalizados», es decir, implica una idea de subjetividad como algo dispuesto para ser llenado” (Guattari 2005). Esta categoría está compuesta por las siguientes subcategorías: *técnicas de dominación* (dinámicas generadas por sistemas sociales jerarquizados, que determinan las concepciones y formas de vida en los grupos humanos; en ellas los sujetos se ven inmersos actuando bajo sus líneas de poder) y *juegos de poder* (tensiones encontradas entre los actores de la experiencia cuyo fin es ejercer roles y/o funciones de determinación), allí ubicamos los elementos que mostraron tendencia a homogenizar la subjetividad de los bailarines y mantener la estructura de formación dominante.

Las anteriores subcategorías comportan diversas concepciones de cuerpos: “Descartes, se encarga de realizar la dualidad del cuerpo, en la que el hombre es un cuerpo mecanizado. Esta idea consiste en que las operaciones de la mente se encuentran separadas del funcionamiento del organismo biológico, el cuerpo es físico, sensible y, en consecuencia, mecánico, mientras que el

pensamiento es incorpóreo, siguiendo así una estructura antropológica filosófica dualista” (citado por Planella, 2006). Mientras que el cuerpo como corporalidad alude a “la dimensión o capacidad simbólica del cuerpo, esto es, que el cuerpo en tanto corporalidad es desde donde se posibilita la socialización del sujeto. Esto abre al cuerpo como una posibilidad pluridimensional, a su proyección en un mundo cambiante” (Planella, 2006).

Capítulo II

VOLVER LA MIRADA HACIA LA EXPERIENCIA DANZADA

2.1 ¿Cómo se recuperó el proceso vivido?

Para la sistematización de la experiencia de formación en danza con niños y niñas de la compañía Danza Kapital, tomamos como base la propuesta metodológica desarrollada por Oscar Jara (1994), porque nos permitió llegar a una comprensión más profunda de lo que realizamos y con ello entender y mejorar nuestra propia práctica, así mismo nos sirvió de base para la conceptualización y categorización del proceso, extrayendo sus enseñanzas. En síntesis, el proceso de sistematización nos permitió “pensar en lo que se hace” (Jara, 1994).

Se puede definir a la sistematización como “un proceso de adquisición del conocimiento que hace posible rescatar, descubrir, ordenar, jerarquizar, interpretar y reflexionar sobre las experiencias, conociéndolas no como experiencias aisladas sino en contextos y en procesos dinámicos y que nos permite modificar, mejorar o adecuar prácticas entre todos los agentes y actores sociales involucrados en ellas” (Jara, 1994).

Siguiendo a Jara, los pasos de sistematización fueron:

Las preguntas iniciales: definir el objetivo: ¿para qué queremos sistematizar?, delimitar el objeto a sistematizar: ¿qué experiencia queremos sistematizar?, precisar un eje de sistematización: ¿qué aspectos centrales de esa experiencia nos interesa sistematizar?

Recuperación del proceso vivido: reconstruir la historia, ordenar y clasificar la información.

La reflexión de fondo: analizar, sintetizar e interpretar críticamente el proceso: ¿por qué pasó lo que pasó?

Los puntos de llegada: formular conclusiones y comunicar los aprendizajes.

2.2. ¿Cómo se ordenó y clasificó la información?

A continuación, presentamos la organización dada a la sistematización de la experiencia Danza Kapital, en la que se encontrará una descripción de: los participantes, las técnicas de recolección y las matrices de clasificación de información. Lo anterior, orientado bajo el proceso de la sistematización de Jara (1994), que da cuenta de la recuperación del proceso vivido.

2.2.1. Delimitación de los/las participantes

Para la sistematización de la experiencia invitamos como participantes a tres grupos conformados de la siguiente manera:

Grupo uno: 20 niños y niñas entre los 8 y 14 años de edad, seleccionados por su talento y/o porque han recibido formación en danza durante un periodo entre dos a seis años, y que conforman la Compañía Danza Kapital Infantil.

Grupo dos: 12 jóvenes entre los 15 y 20 años de edad, que en su niñez pertenecieron al proceso de formación dancística en la compañía Danza Kapital durante 6 años, y que actualmente conforman la Compañía Danza Kapital Profesional.

Grupo tres: 4 jóvenes entre los 20 y 25 años de edad, formadores que han acompañado el proceso dancístico en la Compañía Danza Kapital durante tres años, orientando a los niños y niñas en diferentes etapas del proceso.

El criterio para definir los participantes en la sistematización no fue etario sino precisamente poblacional, es decir, por su recorrido en la experiencia. Por consiguiente, se eligieron personas que transitan o han transitado en el proceso de formación en danza infantil, mas formadores que han participado en este escenario.

2.2.2 Técnicas aplicadas

Para la sistematización de la experiencia en la Compañía Danza Kapital utilizamos las siguientes técnicas para la recolección de información:

Grupo de discusión:

Aplicamos esta técnica porque, inicialmente en la sistematización, fue necesario escuchar de la voz de los actores, sus vivencias, percepciones y emociones acerca de su experiencia en la compañía Danza Kapital. El diseño de una sesión de grupo permite recoger dicha información sin que sea inducida por preguntas que puedan sesgar la discusión, sino que el diálogo entre los actores fluye. La dinámica propia de esta técnica nos brindó elementos para escoger y diseñar otras técnicas de investigación a partir de la información recolectada en la discusión de grupo, así como orientaciones acerca de la información a sistematizar.

Realizamos una sesión por cada grupo de participantes, con esta técnica buscamos reflexionar con los actores en torno a la experiencia vivida en el proceso de formación en la compañía Danza Kapital. En el transcurso de la sesión, las investigadoras fuimos motivando y orientando la discusión hacia recuperación de la experiencia de cada bailarín en su formación en danza infantil, los momentos y los sentires considerados por ellos como importantes.

Antes de iniciar las sesiones del grupo de discusión en los grupos uno y dos, realizamos una actividad enfocada hacia la activación de memoria. En ella proyectamos videos y observamos fotografías de diferentes momentos de la historia de la Compañía danza Kapital (Anexo 1. Protocolo Grupo de discusión).

Sesión de relatos:

Aplicamos esta técnica porque la investigación centra su mirada en la danza infantil, por lo tanto, queríamos saber la experiencia de cada bailarín en danza Kapital, cómo iniciaron, cómo ha sido su proceso y qué piensan hacer en el futuro con respecto a la danza. Esta técnica permite

recolectar esa información de manera personal y sin presiones, lo que nos permitió acercarnos a comprender la experiencia de cada bailarín infantil en la compañía.

Esta técnica fue aplicada únicamente al grupo uno, porque la sistematización se centra en la experiencia de la formación en danza infantil y este grupo está conformado por los bailarines infantiles actuales de la compañía. Por lo tanto, ellos pueden brindar la información necesaria para contemplar dos momentos: El presente ya que viven el proceso de formación, y el futuro lo que nos permite también observar cómo ellos se proyectan en el mundo de la danza infantil.

Para la sesión de elaboración de relatos, invitamos a los niños y niñas bailarines que conforman el grupo número uno en la investigación. Iniciamos con un primer momento llamado *activación de memoria*; en el cual observamos videos y fotografías de diferentes momentos históricos de la Compañía danza Kapital, posteriormente entregamos a cada niña y niño una hoja, lápiz o esfero, para que individualmente realizarán la narración escrita de su experiencia como bailarín en la Compañía Danza Kapital. Para ello, cada niña y niño se ubicó en un espacio del salón o fuera de él, según su propia elección, luego procedieron a escribir su narración personal. A medida que iban terminado, entregaban el material escrito y se quedaban conversando con sus compañeros de grupo (Anexo 5. Instrucciones sesión de relatos).

Entrevista Semiestructurada:

Aplicamos esta técnica porque permite al entrevistador llevar un guión con preguntas orientadoras que pueden ser reformuladas y explicadas en caso de no ser comprendidas por los actores de la experiencia, y debido a la complejidad de algunos términos propios de la sistematización de la compañía danza Kapital, ésta posibilidad se hizo necesaria. Así mismo, por considerar las preguntas como guía, se pudo profundizar en elementos importantes que iban surgiendo en el diálogo con el entrevistado, lo que dio lugar a una mayor comprensión de la información por parte del entrevistador gracias a la aclaración y ampliación pedida a los actores de la experiencia en sus respuestas.

Con el uso de esta técnica buscamos indagar respecto a los siguientes elementos: concepción de cuerpo, concepción de danza, proceso de formación, formas de relaciones en la compañía Danza Kapital, concepción ideal de bailarín, formas de ser niño en danza. La entrevista se aplicó a los tres grupos de la población adaptando las preguntas a un lenguaje apropiado para cada grupo.

Para los grupos uno (Anexo 1. Formato entrevista semiestructurada G1) y dos (Anexo 2. Formato semiestructurada G2), la entrevista fue aplicada de manera individual. Para el grupo tres, las preguntas de la entrevista fueron orientadoras de la discusión (Anexo 3. Formato entrevista semiestructurada G3).

Sesiones de observación de prácticas danzarias:

Realizamos la observación de prácticas danzarias porque nos permitió acercarnos realizar a la formación en danza infantil de la compañía danza Kapital, y crear nuestras propias percepciones del proceso, información que permitió completar la interpretación crítica que realizó la sistematización.

Aplicada al grupo 1: se realizó la observación de las clases de danza de este grupo en específico, porque la sistematización está delimitada en la formación de niños y niñas, y este grupo está integrado por los bailarines infantiles de la compañía Danza Kapital. Realizamos dos sesiones de observación de prácticas danzarias. Con anterioridad acordamos con las maestras de danza para acceder a los espacios de formación dancística, cuya finalidad fue observar y tomar registro de video de las clases, para su posterior análisis. Llegado el día de la primera observación, la investigadora saludó al grupo conformado por niñas y niños, la maestra explicó el objetivo del registro de video que se realizaría. En la segunda clase, la maestra- investigadora orientó la clase, mientras la otra investigadora observó y registró. Terminadas las clases, agradecemos a niñas y niños y a la maestra por la experiencia vivida.

Observación de Videos montajes dancísticos del Grupo 1:

Para la observación de los videos, previamente recogimos el material fílmico, que se encontraba en los archivos de la Compañía Danza Kapital, realizamos una observación general de cada uno de ellos con el fin de seleccionar los videos que serían objeto de análisis para la investigación.

Analizamos los videos que contenían tres montajes de danza. Estos montajes fueron seleccionados porque en las discusiones de grupo y en la sesión de relatos fueron mencionados reiterativamente por los actores de la experiencia. Los montajes seleccionados fueron:

Nombre del Montaje: Juegos

La propuesta se compone de cuatro momentos coreográficos: El primero llamado Zancarrón es un juego coreográfico a ritmo de Rumba Criolla, en el que niños y niñas danzan representando la postura y saltos de los sapos, no pretende ser una danza Zoomorfa, sencillamente es un juego danzado en el que los niños y las niñas saltan en cunclillas con las manos ubicadas en la zona poplíteas; los bailarines se dividen en dos grupos niñas y niños que se enfrentan mutuamente oponiendo sus cuerpos, cuando alguno de los bailarines cae debe pagar penitencia interpretando segmentos inspirados en la danza de la Chicha, en los que el penitente danza con el vaso en la cabeza sin dejarlo caer. Esta coreografía lleva por nombre Zancarrón en alusión a las zancas de los Sapos.

El segundo momento es una propuesta lúdica en torno a la danza del pasillo campesino, la estructura básica es circular en el cual predomina el baile en pareja y la ejecución de valseos, enriquecidos con movimientos y figuras creadas por los niños en relación con el tema musical, titulado Carcajada.

El tercer momento es un juego danzado del pasamanos a ritmo de merengue carranguero, basado en la danza del pasamanos de Fómique Cundinamarca, los niños y niñas juegan a pasar

de mano en mano cambiando de velocidad, dirección y parejas. La interpretación pone a prueba el sentido de la orientación, ubicación espacial, agilidad y respuesta corporal de los intérpretes.

En el último momento, llamado Los bailarines a ritmo de merengue campesino, inspirado en las mojigangas, los bailarines visten doblemente (frente y espalda) como si los dos fueran frente, detrás de su cabeza llevan una máscara y encima un sombrero, el juego danzado consiste en bailar con los dos frentes de manera alternada.

Nombre del Montaje: “Al Giocco di la Pazzia”

“*El juego de la locura*” es un montaje coreográfico inspirado en la danza de la Tarantela, representa una gran celebración popular en Italia, en la que las parejas de niñas y niños interpretan danzas cortesanadas inspiradas en la tradición. La primera de ellas caracterizada por estructuras planimétricas cortesanadas en la que predomina el círculo y las figuras en pareja tales como: los valseos, saludos y puentes, al finalizar esta coreografía los niños realizan un trabajo de representación dual de hombre - tarántula, en esta caracterización acontece que las tarántulas pican a las danzantes, estas son invadidas por el supuesto veneno, que les produce la transformación de los movimientos rígidos, monótonos y altivos a movimientos en desarmonía con el cuerpo, evidenciado en la falta de control muscular.

En el segundo momento, los niños y niñas acuden a las panderetas para percutir sus cuerpos rítmicamente intentando sacar el veneno de sus poros. Allí se desarrolla un juego percetivo rítmico con los instrumentos y los cuerpos de los danzantes.

En la tercera parte del montaje se interpreta un juego de niños que consiste en saltar al rededor de cruces tejidas en lana, puestas por los danzantes en el piso, esta coreografía se caracteriza por la exploración de saltos individuales y colectivos empleando diferentes posturas y apoyos corporales para los saltos, en el juego las cruces representan las tarántulas; por ello las niñas y niños se divierten mediante el reto colectivo de saltar sin ser tocado por ninguna de las extensiones de las cruces.

En la cuarta y última parte, ya avanzada la celebración y exaltados los espíritus, los danzantes juegan a representar las experiencias corporales vivenciadas por los enfermos picados por la Tarántula, en este cuarto momento el planteamiento se realiza desde la abstracción de la experiencia, dibujada en la escena a través de figuras, colectivas que expresan las etapas por las que pasa el contagiado; picadura, ataque, baile frenético y sanación.

Al Gioco di la Pazzia es un montaje rítmico que pretende establecer ejecuciones de alta complejidad mostrando el virtuosismo corporal y el manejo de los elementos a través de la lúdica, la danza y la acrobacia.

Nombre del Montaje: “Juega Pacífico”

El montaje Juega Pacífico es una interpretación lúdica, propuesta por niños y para niños, se inspira en ritmos y danzas de la tradición del pacífico colombiano, sin embargo no pretende ser una muestra de folclor tradicional, sino una mirada lúdica y pertinente a las posibilidades corporales y expresivas de la niñez, desde un ámbito enriquecido por la cultura y la tradición. Desde esta propuesta, los bailes interpretados son eso mismo, bailes lúdicos inspirados en danzas del folclor.

La propuesta se desarrolla así:

a. Jugando a bailar la marimba: a ritmo de currulao, niñas y niños bailan y juegan con sus faldas y pañoletas, esbozando en el espacio movimientos cadenciosos y ondulantes que semejan el movimiento de las olas del mar, sus cuerpos se mueven armónicamente entre esas olas, en una conversación melódica.

b. El canaleta: a través de figuras colectivas niñas y niños, juegan a construir imágenes creativas que hacen alusión, a la canoa, a los navegantes, y a la forma, en que los habitantes del pacífico, se desplazan por las olas del mar, llegando a otro lugar del pacífico.

c. Manteca de iguana: llegando de la travesía del mar, los cuerpos de niños y niñas se encuentran cansados, doloridos y rígidos, al escuchar la música intentan mover sus cuerpos para sacudir el cansancio, pero no les es posible, así que desarrollan una serie de pasos, posiciones, figuras y gestos liberadores de la rigidez, encontrando como solución untarse mutuamente la manteca de iguana y así poder disfrutar del ritmo de la chirimía.

d. La gallina: a ritmo de Porro Chocoano, niños y niñas se disponen a jugar, inician haciendo mimesis corporal de las gallinas, gallos y pollitos, en esta pieza se realizó una abstracción de los pasos tradicionales, en búsqueda de la interpretación zoomorfa.

e. Maquerule: para terminar el montaje, interpretan el juego danzado de Maquerule, a través de movimientos, cadenciosos y vivaces, inspirados en una propuesta de fusión musical moderna que dialoga instrumentalmente y estructuralmente, con el ritmo de la tradición. Niños y niñas juegan entre sí a amasar y quitar y poner las manos sobre sus cuerpos.

2.2.3. Matrices de la sistematización

Como estrategia de organización y clasificación de la información, construimos diferentes matrices para organizar lo recabado con cada instrumento de recolección empleado en el desarrollo de la recuperación del proceso vivido, con el fin de identificar rasgos comunes en la información recolectada.

En el proceso de formación encontramos enunciados que nos proporcionaron información y material conceptual que posteriormente constituyeron las categorías y subcategorías de análisis retomadas desde las construcciones de la línea de investigación. Este proceso fue organizado en las matrices que relacionamos a continuación para su comprensión:

En la matriz N1 (Anexo 6. Matriz 1. Información instrumento / Relatos Grupo 1) correspondiente a los relatos del grupo 1: agrupamos los enunciados, destacándose los siguientes aspectos: los sentimientos experimentados por los niños y niñas al ingresar a la compañía de danza, motivos de permanencia, componente social, aprendizajes, presentaciones, tipos de

relación entre bailarines y maestro, cuerpo, formación, elementos de control, respuesta al control, experiencia significativa y deseos.

En la matriz N2 (Anexo 7. Matriz 2. Información Grupo de discusión / Grupo 1) correspondiente a los grupos de discusión, con los grupos 1 y 2: agrupamos las expresiones, destacándose los siguientes aspectos: los sentimientos experimentados por los niños y niñas al ingresar a la compañía de danza, motivos de permanencia, componente social, aprendizajes, presentaciones, tipos de relación entre bailarines y maestro, cuerpo, formación, elementos de control, respuesta al control, experiencia significativa, deseos, apareciendo como nuevo elemento los montajes.

En la matriz N3 (Anexo 8. Matriz 3. Cruce información matriz 1 y 2 ubicadas en las categorías de investigación) realizamos el primer cruce entre la información recolectada en las matrices 1 y 2. Para este cruce empleamos las categorías y subcategorías establecidas en la investigación (ver página 12).

En la matriz N4 (Anexo 9. Matriz 4. Cruce de información de los instrumentos aplicados a los tres grupos) hicimos el cruce de datos entre la información recolectada a partir de las entrevistas de los grupos 1, 2, 3 y lo decantado en las matrices 1 y 2. Para este cruce empleamos las categorías y subcategorías establecidas en la investigación desde los componentes transversales orientadores en el proceso de formación en la compañía Danza Kapital, estos son: concepción de cuerpo, concepción de danza, metodología, técnica-niñez y perfil de bailarín.

En la matriz N5 (Anexo 10. Matriz 5. Observaciones de las investigadoras/ Clases y montajes) registramos las observaciones de las investigadoras en torno a las clases y montajes seleccionados para análisis (videos). Para esta clasificación, empleamos las categorías y subcategorías establecidas en la investigación desde los componentes transversales orientadores en el proceso de formación en la compañía Danza Kapital, estos son: Concepción de Cuerpo, Concepción de Danza, Metodología, Técnica-Niñez y Perfil de bailarín.

La matriz N6 (Anexo 11. Matriz 6. Cruce de información) reúne el cruce de información obtenida de los/las participantes en términos de descriptores, de los autores referenciados en la investigación (conceptualizaciones teóricas), y de las investigadoras (registro de las observaciones en torno a las clases y montajes seleccionados para análisis). Para este cruce utilizamos las categorías y subcategorías establecidas en la investigación desde los componentes transversales orientadores en el proceso de formación en la compañía Danza Kapital, estos son: Concepción de Cuerpo, Concepción de Danza, Metodología, Técnica-Niñez y Perfil de bailarín.

Capítulo III

SUMERGIRSE EN EL UNIVERSO DANZADO

3.1. Autores invitados a la interpretación crítica

Para realizar la reflexión de fondo, iniciamos exponiendo concepciones, comprensiones e investigaciones de autores que han trabajado en torno a las temáticas abordadas en nuestra sistematización, luego desarrollamos la interpretación crítica de la experiencia de la Compañía Danza Kapital, bajo las subcategorías de estudio y en diálogo con estas teorizaciones.

Las investigadoras consideramos necesario establecer un marco teórico que sirviera de referente para conceptualizar los elementos a comprender en la sistematización de la experiencia de la Compañía Danza Kapital. Este recorrido conceptual inicia por dar cuenta de los constructos de la línea de investigación a la que pertenece este trabajo de grado: Cuerpo, Poder y Subjetividad. Este producto de la línea, *Hilando ideas acerca de la subjetividad*, fue realizado por la cohorte UPN 22, en el cual desarrolla el concepto de subjetividad y sus dimensiones.

Como segundo elemento vital a contemplar durante la sistematización consultamos el concepto de cuerpo, porque uno de los intereses de la sistematización está orientado a comprender cómo se concibe el cuerpo en Danza Kapital y de qué manera los procesos de formación en danza contribuyen a esa construcción. Para ello, invitamos al diálogo a dos autores, con el fin de acercarnos a un abordaje teórico del cuerpo que permita situar a la concepción de la compañía Danza Kapital.

El primero de ellos David Le Breton (2002) quién expone una mirada del cuerpo desde la sociología, brindando un panorama sobre los estudios y comprensiones realizadas acerca del cuerpo y la corporalidad en diferentes miradas sociológicas. El segundo autor es Jordi Planella (2006), quien hace un recorrido histórico del concepto de cuerpo desde diferentes culturas y su

transformación en el tiempo, haciendo énfasis en que la concepción de cuerpo de cada cultura es el reflejo del pensamiento de la misma.

El tercer concepto a comprender es la danza. Al tratarse de la sistematización de una compañía de danza, se hace necesario situar con qué formas de la danza la compañía Danza Kapital desarrolla su trabajo, y de qué constructos se aleja. Iniciamos con un recorrido histórico, sus transformaciones y significados en diferentes culturas, basados en Iriarte (2000).

Luego, presentamos una contextualización del concepto de infancia. Consideramos importante desarrollar este concepto porque la sistematización está enmarcada por la formación en danza infantil, de tal forma que es necesario comprender como ha sido ese reconocimiento del niño y de la niña y cómo ha ido generando transformaciones en los diferentes contextos sociales. Para ello invitamos al dialogo a Ellen Key (1900).

Para finalizar, abordamos la danza en relación con la niñez, exponiendo cómo ha sido contemplada la formación del niño en esta disciplina artística, retomando a cuatro autores: Claudia Herrera y Bertha Buitrago (2004), Herminia García (1997) y Arturo Garrido (Sf). Esto nos permitirá realizar tener unos referentes teóricos y metodológicos empleados en otras visiones de formación en danza y así realizar una interpretación crítica sobre la metodología y la relación entre técnica y niñez existente en la compañía Danza Kapital. De igual forma, lo anterior, nos permite familiarizar y contextualizar al lector con términos propios de la danza que son indispensables para su acercamiento a los próximos capítulos.

Presentamos los constructos de la línea de Investigación Cuerpo, poder y subjetividad de la Maestría en Desarrollo Educativo y Social.

3.1.1. Hilando ideas acerca de la subjetividad

El lugar de una línea de investigación, para la Maestría en Desarrollo Educativo y Social, es la producción de conocimiento relacionado con objetos de estudio enfocados en el desarrollo social y comunitario y la educación para el desarrollo humano. Esta producción tiene lugar en un

proceso considerado clave para la formación como investigadores de los participantes en la Maestría, pero además, para la integración en comunidades académicas, capacidad de interacción con otras comunidades y para proyectarse socialmente (CINDE - UPN, 2006, pp. 55 y 56).

Desde este horizonte institucional, la línea Cuerpo, Poder y Subjetividades emerge en el año 2004 situada en una perspectiva sociológico-antropológica que permite mirar el cuerpo desde otro lugar, tomando distancia de la bio-medicina, para atender sus *prolongaciones simbólicas*. Así, se comprende el cuerpo desde su inscripción en una compleja red simbólica que cobra sentido en la medida en que el grupo social al que pertenece, le otorga un lugar, le sumerge en un oleaje universal de significados o le hace artífice central de las miradas sociales.

Esta nueva mirada presupone recuperar el cuerpo como unidad, otrora fragmentada por el pensamiento cartesiano. Unicidad en la que confluye lo biológico, lo social y lo cultural, como “corporalidad”. Superar este legado dicotómico de la modernidad, que segmenta al ser humano en el dualismo cuerpo / mente afianzado por la racionalidad instrumental que naturaliza fusiones tan aparentemente diversas como el ascetismo cristiano y el sistema de producción capitalista.

Desde esta perspectiva, la línea ha avanzado en reconocer el lugar que ocupa hoy el cuerpo como objeto de investigación en los campos antropológicos, sociológicos, en los estudios culturales, literarios, históricos, filosóficos y artísticos. Este dinamismo disciplinar abre nuevas posibilidades para abordar el cuerpo como producto y escena de las construcciones simbólicas colectivas de comunidades, grupos y sociedades.

En consecuencia con los nuevos puntos de quiebre que recuperan la importancia y visibilidad del cuerpo, su positividad, la línea se propone avanzar hacia los siguientes objetivos:

- Construir conocimiento sobre el cuerpo, la constitución de subjetividad y los ejercicios de poder, desde la perspectiva de las Ciencias Sociales.
- Aproximarse a las representaciones sociales del cuerpo, desde un enfoque hermenéutico que permita comprender sus significados en diferentes contextos socioculturales.

- Construir propuestas metodológicas para abordar el cuerpo como construcción de sentido y significación socio-cultural.
- Diseñar propuestas educativas con énfasis en Nuevas Pedagogías Corporales para la configuración de subjetividades emancipadas, singulares que conlleven al ejercicio del sujeto político y al fortalecimiento del tejido social.

Frente al primero de estos objetivos, se ha trasegado por conceptos novedosos como el de *corporeidad*, o unidad biológica, social y cultural del cuerpo de la persona siempre en construcción. El proceso de *socialización*, más allá de los presupuestos sociológicos centrados en la internalización, se asume como determinante en la constitución de un sujeto encarnado en un cuerpo (Emilio Tenti, 2002), construcción social del cuerpo en el que se inscriben valores, además de predisposiciones. El concepto de “*habitus*”, de Pierre Bourdieu (1980), para definir la interiorización de las estructuras a partir de las cuales el grupo social en el que se ha sido educado produce sus pensamientos y sus prácticas. También del mismo pensador, el concepto de “*hexis corporal*”, para nombrar que el *habitus* se aprende mediante el cuerpo, o sea que se incorpora a través de un proceso de familiarización práctica, que no pasa por la conciencia y que se representa en valores hechos cuerpo, como cuando al niño o niña se le dice “ponte derecho”... “no cojas el cuchillo con la mano izquierda”... Michael Foucault es convocado a la línea por sus análisis frente al *poder sobre el cuerpo* en diferentes ámbitos de socialización, en los cuales emerge el individuo niño, niña, mujer u hombre, sometido, constreñido en su subjetividad y obligado al disciplinamiento corporal como dispositivo de poder, controlador de su expresión y de su espontaneidad, que en últimas determina una condición desfavorable a su constitución como sujeto de derechos, para la práctica de la autonomía y de la libertad (Echeverría, 2006).

El cuerpo en tanto *representación social* ha sido abordado por diferentes trabajos de grado de participantes en la línea. Desde el lugar de la representación, el cuerpo da cuenta de un grupo social, de sus códigos, de las formas en que el cuerpo se pone en juego tanto en la esfera pública como privada. El estudio de las *representaciones de cuerpo*, en tanto imágenes, sistemas de referencia interpretativa, categorías o teorías explicativas que el sujeto intercambia con otros en su interacción, o maneras de interpretar la realidad cotidiana y formas de conocimiento social que

conceden una posición al sujeto frente a una situación, persona o hecho social, se refleja en los trabajos de investigación desarrollados.

Aún cuando varios trabajos de grado se han preguntado por el lugar de la representación del cuerpo en diferentes poblaciones, el interés de la línea no termina allí, pues es posible seguir profundizando en una nueva hermenéutica del cuerpo que de lugar a nuevas narrativas, otros lenguajes (performance), al descubrimiento de una nueva discursividad, a la comprensión del silencio de los cuerpos, sus huellas, inscripciones, marcas y expresiones de resistencia, etc.

En la misma ruta de generar conocimiento sobre el cuerpo, la línea tuvo como centro el análisis sobre *el cuerpo en la historia, premoderna, moderna y postmoderna*. El interés se orientó a identificar las diferentes concepciones de cuerpo en estos tres periodos, con acercamientos a los procesos de constitución de la subjetividad y a indagar acerca de las prácticas hegemónicas sobre el cuerpo, el lugar de la escuela en la construcción de esos cuerpos y las posibilidades de otras pedagogías que permitan la expresión de diferentes formas de subjetividad.

La apuesta de la línea, desde este lugar, apunta a develar las condiciones de posibilidad para la producción y reproducción de concepciones de cuerpo que se traducen en ejercicios de poder, cada vez más refinados, para la dominación y subordinación de las subjetividades y los sujetos, como mecanismos y dispositivos de un sistema que no da lugar a la autonomía y a la singularidad, pero también se mueve la línea por la pregunta por los nuevos dispositivos pedagógicos y culturales que potencialicen procesos de creación, de autonomía, de singularidad y de libertad.

La cohorte UPN 20 avanzó por esta ruta con el proyecto “*Construcción de propuestas educativas con énfasis en Nuevas Pedagogías Corporales para la configuración de subjetividades emancipadas que conlleven al ejercicio del sujeto político y al fortalecimiento del tejido social*”, del cual se desarrolló el de “*Caracterización sociocultural de ambientes escolares, en cuanto a ejercicios de poder sobre el cuerpo y la subjetividad: Estudio de casos en la ciudad de Bogotá*”. Las preguntas que orientaron estas búsquedas se resumen en: *¿Cuál es el rumbo de la pedagogía para la construcción de la subjetividad del cuerpo emancipado? ¿Cómo*

actúan los mecanismos implícitos de poder sobre el cuerpo-sujeto en las prácticas educativas? ¿Cómo se articula el poder para el control simbólico del cuerpo-sujeto? ¿Cómo responder al desafío que tiene la educación respecto a la construcción de subjetividades singulares desde una pedagogía del cuerpo?

Retomando los objetivos planteados para la línea, la cohorte UPN 22 se dio a la tarea de fundamentar la relación de la trilogía de conceptos que nominan la línea. Para esto, se parte de conjeturar que “las subjetividades se constituyen mediante procesos de subjetivación a partir de ejercicios de poder que pasan por el cuerpo, se inscriben en y se expresan con el cuerpo”. La preocupación central de la línea, para este momento, es construir colectivamente el sentido a los proyectos de grado que abordan una mirada, unas preguntas por la constitución de subjetividades bien sea normalizadas o singulares (Guattari, 2006). Las preguntas generadoras se expresan en: ¿cómo se da el proceso de subjetivación normalizada, serializada, maquínica? ¿cuál es el lugar de los agenciamientos - de enunciación – en la producción de las subjetividades? ¿cuál es el lugar del deseo en la producción de las subjetividades? ¿cómo agenciar procesos de singularización, cómo inventar nuevas coordenadas de producción de subjetividades singulares?

En consecuencia, asumir al *sujeto* como *cuerpo subjetivado* (corporeidad) implicó dar un giro de la tradición que coloniza la ideación corporal (afianzada desde proyectos institucionales y políticos que definen previamente las subjetividades corporales que se quieren y desean). Ideación soportada en una forma de pensar lineal que entronizó el mito objetivista y sus correlatos dicotómicos que devino en un mundo desencantado y domesticado.

Idear el cuerpo y la subjetividad desde una posibilidad des-colonizadora, requirió apartarse de pensar en términos de estructuras, esencias o sustancias para darle lugar a la fluidez, la variabilidad, la experiencia, la comprensión del sujeto desde su singularidad, desde el deseo, desde situarse en el contexto en el que se vive, en su historia y sus tradiciones, esto es, del devenir, del estar siendo, del somos cuerpo.

No es una tarea menor (como diría el maestro Hugo Zemelman) hacer rupturas con estas tradiciones modernas tan fuertes, afincadas en la producción de modelos arquetípicos, ideales,

que tal vez por lo exitosos al ser aplicados a contextos relativamente estables, han dado lugar a un mundo donde el mismo ser humano ha quedado atrapado entendiéndose y configurándose en esa misma lógica de estandarización y domesticación.

Sin embargo, cabe resaltar el cambio en las llamadas ciencias duras que se ocupan cada vez más de abrirse a modelos cada vez más complejos, como el tránsito desde la metáfora mecánica a la metáfora de la red (entramado de relaciones) para dar cuenta del universo con los seres humanos como sus nodos. Este giro epistemológico hacia la complejidad está impactando las diferentes disciplinas tanto las denominadas duras y blandas.

Desde esta perspectiva, el sujeto va emergiendo como constructor de su propio mundo como creación simbólica-vivencial (Najmanovich, 2001), lo que lejos de pretender volver al dualismo en tanto escisión del sujeto y el objeto y la consideración del mundo como “objeto mental”, adquiere sentido para señalar el reconocimiento de la no posibilidad de separar nuestras categorías de conocimiento, nuestra historia, nuestras experiencias, nuestra corporalidad, de la realidad que construimos.

Nuestro abordaje de la subjetividad

La pregunta por la constitución de la subjetividad implicó apartarse de las miradas deterministas y esencialistas. Este nuevo giro nos condujo a la pregunta por la subjetividad misma, a la necesidad de optar por apoyarse en alguna de las definiciones elaboradas o aventurarse a construir la propia. En consecuencia, romper con el modelo explicativo, nos exigió encaminarnos en la tarea de generar comprensión a partir de identificar y hacer explícito lo que se puede predicar sobre la subjetividad, más allá de atrapar el concepto en una definición.

No obstante, revisamos diferentes concepciones sobre subjetividad y nos encontramos con un escenario polisémico: uso del término subjetivo para designar lo opuesto a lo objetivo (ámbito epistemológico), o referido al mundo interno del sujeto en oposición al mundo externo (ámbito psicológico), o como forma de referirse a lo inexacto, poco confiable, relativo a formas de pensar no rigurosas (ámbito metodológico).

Estas ideas sobre la subjetividad tienen en común una lógica “interiorista” que alude a lo no tangible, pero de alguna manera expresable desde la discursividad. Esta subjetividad del sentido común (Vanegas, 2002) que alude a lo subjetivo como lo que se encuentra al interior de nosotros está muy cercana, impregnada de alguna de las corrientes psicológicas que ha permeado el tejido social se incorporan a las tradiciones culturales.

Desde la filosofía tradicional, siguiendo a Vanegas (2002) la subjetividad alude al sujeto, a su interior, a su vida interna, a sus pensamientos, afectos, a su conciencia ética. Aquí la subjetividad es sinónimo de sujeto, no se puede pensar la subjetividad sin sujeto.

Para quienes Vanegas (2002) aglutina con la denominación “el pensamiento social”, el sujeto esencial, único, arquetípico, universalizado y unificado, impide dar cuenta de la subjetividad, pues esta se deriva de los procesos sociales. Como producto de poderosas fuerzas externas a partir de procesos de internalización, socialización, educación, nuestro mundo interior se configura como efecto de lo social, cultural, etc. Esta “versión débil” del pensamiento social queda atada a los presupuestos esencialistas en tanto la construcción de la subjetividad resulta de un moldeamiento de algo preexistente en el individuo por las influencias del mundo externo.

Por otra parte, para la “versión fuerte”, sujeto y subjetividad son construcciones sociales a partir de dispositivos de diferentes órdenes (naturales, humanos, no humanos) externos al individuo. El sujeto, su subjetividad, se entiende como el resultado del proceso de subjetivación donde se conjugan tanto estos elementos (dispositivos) y distintos acontecimientos en su devenir histórico, desde donde se constituye en sus formas de pensar, expresarse, actuar, desde una lógica histórica atravesada por formaciones discursivas, tecnológicas, jurídicas e institucionales (Lanceros, 1996, citado por Vanegas, 2002).

Así, la subjetividad se entiende como “la forma en que los individuos se construyen y son producidos como sujetos. Existen formas de autoconstrucción de la subjetividad de forma artística y de construcciones mecánicas de la subjetividad a través de mecanismos productores de la historia” (Sauquillo, 2001:190, citado por Vanegas, 2002)

Nuestra línea de investigación se sitúa en esta corriente fuerte no determinista ni esencialista que rescata al sujeto como producto – productor de su subjetividad y, en consecuencia, desde su posibilidad de re-actuar, de construir visiones de futuros desde la vida cotidiana (Zemelman, 2009). Volver la mirada hacia los microespacios de la cotidianidad es romper con la historia sometida a leyes inexorables, es recuperar al sujeto que se constituye “en pequeños espacios y cortos tiempos”, asumir la historia como construcción, no como reproducción (Zemelman, 2006)

En esta lógica, traemos la definición de González Rey sobre subjetividad, en tanto sistema de significaciones y sentidos subjetivos en que se organiza la vida psíquica del sujeto y de la sociedad. A pesar del sesgo psicologista de esta comprensión, rescatamos lo que el autor infiere de la misma:

- No es una organización intrapsíquica que se agota en el individuo.
- No se refiere exclusivamente a los procesos que caracterizan el mundo interno del sujeto (mundo que en su condición de subjetiva, no ha sido claramente elaborado a nivel teórico).
- No es determinada por la cultura. Ambas acontecen de forma simultánea.
- Los significados y sentidos son producidos en la vida cultural humana.
- Hay dos momentos en su constitución: individual y social, que se superponen recíprocamente a lo largo del desarrollo, se integran mutuamente (producto – productor).
- Es un sistema procesal, pluridimensionado, contradictorio, en constante desarrollo.
- Se caracteriza por su flexibilidad, versatilidad, complejidad, lo que permite la reconstitución tanto individual y social.
- Es un componente diferente a lo psíquico, impide su cosificación en categorías rígidas e inmutables, o en entidades objetivas susceptibles de medir, manipular y controlar.
- La subjetividad no se interioriza (no es algo para “ser llenado”), se configura en un proceso en que lo social actúa como instancia subjetiva, no objetiva desprovista de subjetividad. Esto

comparte la visión de producción de Guattari, para quien la subjetividad es esencialmente social, es asumida y vivida por individuos en sus existencias particulares, en dos extremos: alienación, opresión / expresión, creación, esto es, singularización (forma única y diferenciada de constitución subjetiva, diferente a individualidad).

- Toda situación social objetiva (hechos sociales) se expresa con sentido subjetivo en las emociones y procesos significativos que se producen en los protagonistas de estas situaciones.
- Lo social, lo económico, lo político, todas las formas constitutivas de la vida social, se configuran subjetivamente a partir de estructuras de sentido que caracterizan cada uno de los momentos de la subjetividad social.
- En la subjetividad social los aparentes determinantes objetivos se separan más. Los sentidos subjetivos que acompañan el curso de la subjetividad social van cambiando sin modificar las acciones de grupos y personas en su entramado actual. Este entramado ejerce fuerte control sobre los sujetos individuales a través de las instituciones. Pero, ante brechas en la trama social, y frente a acciones emergentes, se puede integrar una acción masiva que va cambiando el sistema de sentidos en gestación y puede devenir cambio del status quo de lo social actual.

En esta vía, la línea se dio a la tarea de proponer algunas categorías que permitieran dar cuenta del proceso de constitución de las subjetividades. Las denominamos dimensiones o atributos de la subjetividad y del proceso de subjetivación, en tanto la pretensión de dar cuenta de sus expresiones, manifestaciones, aspectos o cualidades.

En este ejercicio de construcción colectiva, se identificaron las siguientes: histórico – cultural, política, expresiva y deseante.

Dimensión Histórico – Cultural de la Subjetividad

Si hablábamos de como “La constitución de la subjetividad implica que el sujeto posee herramientas que le permiten reorganizar representaciones acerca de sí mismo, de los otros y de su lugar en la sociedad” (Brioli, 2007). Debemos reconocer que sus elementos esenciales giran

en torno a la construcción del sentido, al sujeto como generador y constructor de ellos y a la inclusión de su dimensión afectiva dentro de la configuración subjetiva (González, 2000); lo cual no reduce la subjetividad a un estado interno, sino a una dimensión compleja que involucra tanto lo psicológico como lo social en una relación dialéctica y cuya naturaleza es histórica y cultural. Por esta razón, se propone una manera de tránsito desde el pensamiento dialéctico hacia el pensamiento complejo.

Las implicaciones de esta tesis se relacionan directamente con la constitución subjetiva de la persona humana, porque incita a una transformación en la concepción del hombre como individuo, ligado a su conformación dentro de una determinada especie; hacia la de un sujeto como agente y/o generador de su medio cultural, como constructor o receptor de sentidos, a propósito, cabe recordar que Vigotsky (1998), desde sus estudios relacionados con la filogénesis y la ontogénesis frente al desarrollo humano, enuncia lo que él denominó como la ley genética general del desarrollo cultural:

“Toda función en el desarrollo cultural del niño aparece en escena dos veces, en dos planos; primero en el plano social y después en el psicológico, al principio en los hombres como categoría inter psíquica y luego en el interior del niño como categoría intra psíquica. Lo dicho se refiere por igual a la atención voluntaria, a la memoria lógica, a la formación de conceptos, y al desarrollo de la voluntad. Tenemos pleno derecho a considerar la tesis expuesta como una ley, pero el paso, naturalmente, de lo externo a lo interno, modifica el propio proceso, transforma su estructura y sus funciones”. (Vigotsky, 1998, p. 150)

Así mismo, se reconoce el dominio de las formas semióticas externas, que a su vez se relacionan con las formas de significación atribuidas a los acontecimientos del contexto cultural en el cual se encuentra inmerso el sujeto debido a que la mediación² se realiza principalmente gracias al lenguaje, y a que se convierte en la herramienta cultural por excelencia; éste juega un papel trascendental en el proceso de la subjetivación (González, 2002).

²“Una estructura mediatizada es cualquier operación que resuelve una tarea práctica, mediante el empleo de un instrumento, o que resuelve un problema interno psicológico”. (Montealegre, 1994, p. 86)

Cabe aclarar que estos fueron unos de los primeros estudios que giraron el debate hacia la dimensión histórico cultural, pero estos han ido avanzando y se ha hecho eminente que la subjetividad no se internaliza “no es algo que viene de fuera y aparece dentro, lo cual sería una forma de mantener la dualidad entre los términos” (González, 2002, p. 69).

El debate nos llevó a pensar el ser humano desde la unidad entre lo intersíquico y lo intrapsíquico, a reconocer la persona como *ser*, por tanto, en el *pensar*, el *querer* (*sentir-desear*) y el *hacer* (*emprender*) en los que se *involucra-identifica-diferencia* en la potencialidad de su pensamiento y acción, en la capacidad real de despliegue de autonomía para la generación, elaboración e implementación de sus ideas, construcciones y soluciones en la acción social, que se inscribe primordialmente dentro del pensamiento dialéctico. Al respecto, González escribe:

“Las construcción de la cuestión de la subjetividad, o de conceptos que nos remiten a otra representación de lo psíquico susceptible a ser identificada como subjetiva, se expresan por primera vez en la psicología como la aparición del pensamiento dialéctico, específicamente de aquel procedente del marxismo. Fue en la obra de los autores soviéticos de la década del 30, fundadores del enfoque histórico-cultural, que se va a delinear una forma de comprender la psique que la ubica en otra dimensión ontológica, diferente a como venía siendo comprendida por las diferentes puntos de quiebre de la psicología hasta aquel momento”. (González, 2002, p. 2)

La psique se comprendía solamente referida a los polos individualista y sociologicista; la superación de esta dicotomía gracias a la dialéctica, se constituyó en un avance fundamental para la comprensión de la subjetividad en la actualidad y recuerda la noción de la interdisciplinariedad que aparece como condición para abordar algunos campos y fenómenos sociales, incluso podemos ir más allá indicando que se está presentando un tránsito, esto es, la intersección y paso de un punto a otro, desde la concepción de la categoría de la subjetividad inscrita dentro del pensamiento dialéctico, hacia su concepción dentro del pensamiento complejo (Morin, 1998).

La preocupación por la naturaleza ontológica y epistemológica³ en el estudio de la psique, incitó también la emergencia del *sujeto* como categoría conceptual, haciendo referencia a aquel miembro de los escenarios sociales, que responde a su propia historia y a su condición única e irrepetible (Abuljanova, 1980); aunque no se niega por supuesto su condición social, ésta aparece consolidada en una dimensión diferente, cuya comprensión solo es posible dentro de la propuesta de la complejidad y/o de la integralidad. Los supuestos más relevantes de esta propuesta, de acuerdo con Castellanos (2003), se pueden enunciar de la siguiente manera: (a) La naturaleza múltiple y diversa de lo estudiado, lo cual rescata lo singular y la multiplicidad en el desarrollo humano, es decir se integra lo social, lo cultural, lo biológico, etc.; (b) la presencia de lo imprevisto como forma de expresión, o en otras palabras se refiere a la idea de incertidumbre, esto es, a que lo único seguro dentro de la compleja realidad es el cambio, y (c) una concepción abierta de la relación sujeto-objeto, lo que involucra el contexto cercano o si se quiere su *mundo local*, frente a las condiciones generales dentro de las cuales se encuentra inmerso el sujeto.

En el ámbito académico aparece un grupo de psicólogos cubanos formados en el Instituto de Psicología General y Pedagógica de Moscú, y en el Instituto de Psicología de la Academia de Ciencias de la Unión Soviética. Dicho grupo, que estuvo encabezado por el psicólogo Fernando González Rey y que trabajó en compañía de B. Bratus, se dedicó, entre otras actividades, a la elaboración de una epistemología y una metodología con miras a consolidar las categorías de sujeto y subjetividad desde una perspectiva histórico-cultural, y a su afirmación como líneas de investigación en Psicología. Por lo tanto, desde la perspectiva histórico-cultural,

“Lo que se trata es de comprender que la subjetividad no es algo que aparece solo en el plano individual, sino que la propia cultura en la cual se constituye el sujeto individual, y de la cual es también constituyente, representa un sistema subjetivo generador de subjetividad. Tenemos que reemplazar la visión mecanicista de ver la cultura, sujeto y subjetividad como fenómenos diferentes que se relacionan, para pasar a verlos como fenómenos que, sin ser

³ Concebida como un “tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, que constituyen nuestro mundo fenoménico” (Morin, 1998, p. 32).

idénticos, se integran como momentos cualitativos de la ecología humana en una relación de recursividad”. (González, 2002, p.164).

Por esas razones, para González (2002), la subjetividad es un sistema dialéctico y complejo en el sujeto responde a la comprensión del conjunto de tensiones, de contradicciones, de interrelaciones dentro de un conjunto de procesos que permiten la configuración de la subjetividad y en el que el sujeto es generador de sentidos. La subjetividad vista desde una perspectiva histórico cultural se encuentra inmersa dentro de una perspectiva dialéctica, la cual ya no se restringe a las síntesis y superaciones propuestas por aquélla a la luz del marxismo, sino en las relaciones que el ser humano establece con los otros y con el contexto, donde se construye a sí mismo y es construido, en una relación dialéctica, dada su dinámica de interacción en un proceso de constitución que

“es siempre transitorio, que alude a subjetividades fragmentadas, contradictorias, no unitarias, atravesadas por elementos irracionales y conflictivos. Subjetividades que se desplazan y aglutinan en torno a un proyecto, a un ideal o a un líder; pero constituidas con la materia prima de múltiples redes grupales de pertenencia” (Zemelman, 1997, p.97).

El rasgo de complejidad del sistema subjetivo lleva a González (2005) a elaborar conceptualmente dos dimensiones de la subjetividad, que no son divisiones dicotómicas, sino expresan dos momentos de una unidad. La primera es la subjetividad social⁴, que se asocia a los espacios sociales en donde el sujeto actúa, pero que son vistos como sistemas subjetivos, los cuales implican sentidos y procesos simbólicos gracias al comportamiento del sujeto en los mismos. La segunda es la subjetividad individual y se asocia a la personalidad, pero no aquella concebida como una estructura determinante, sino aquella concebida como un proceso dinámico y en permanente constitución.

⁴De acuerdo con Díaz y González (2005), gran parte de la elaboración de este concepto lo construyó a partir de las propuestas de Castoriadis (2003) en su libro: *La institución imaginaria de la sociedad*, en donde se argumenta que la sociedad no funciona por ninguno de los artefactos objetivos, sino por una institución imaginaria que se expresa en relaciones subjetivas.

Éste movimiento surge como resultado del acercamiento y actuación del sujeto frente al contexto cultural, y a su vez, origina un proceso de organización (según el principio de recursividad organizacional), que define las formas concretas de experiencia del sujeto dentro de los espacios simbólicos de la cultura, que está estrechamente relacionado con la historia individual que *no se limita a lo discursivo o a lo narrativo, no se agota allí, sino hace referencia al conjunto de experiencias emocionales y que hacen que cada sujeto presente un carácter único e irrepetible*. En tal sentido, cuando se pretende conocer algún fenómeno específico, se debe recurrir irremediamente al análisis de la manera como el sujeto se enfrenta al conjunto de sentidos producidos socialmente, así como al escudriñamiento de la forma como él mismo produce los sentidos que le permiten integrarse a ellos.

De este modo, la condición en que la noción de la subjetividad desde el enfoque histórico cultural rompe con un conjunto de dicotomías y se constituye en el inicio de una fuerte discusión que propone igualmente el recorrido hacia la consolidación de líneas de investigación que procuren ir más allá de la simple contrastación entre el momento empírico y teórico, y se orienten hacia una producción genuina de conocimiento, que incluya desde luego, una reflexión crítica sobre sí mismo. Significa la superación y el *darse cuenta de*, las propias limitaciones paradigmáticas incrementando el análisis hasta las tensiones intra e interdisciplinarios.

También implica, volver la mirada a la consideración del mundo de la vida donde nos constituimos como sujetos, mundo que nos preexiste y en el que nos vamos inscribiendo mucho antes de estructurar un discurso y en el que vamos atrapando un lenguaje, mejor un conjunto de lenguajes con los que le damos forma a nuestros pensamientos y acciones, a nuestro ser y estar en el mundo.

Referenciarnos como sujetos histórico culturales nos remite igualmente, a “la subjetividad constituyente de lo social” (Zemelman, 2006), como el conjunto de procesos que generan los vínculos entre el sujeto individual y el colectivo como entre el colectivo y lo individual. Esto implica la capacidad transformadora del ser humano en términos de lo que Zemelman denomina el “colocarse en su mundo”, no para *explicarlo* sino para interpretarlo, reconocerlo y transformarlo. Alude a la capacidad creativa del sujeto en relación con su subjetividad, esto es,

que la historicidad del sujeto se enraiza en el mundo de la vida, lugar donde tiene presencia la historia.

Dimensión Política

La dimensión política de la subjetividad está planteada desde la reflexión sobre la posibilidad de actuar del sujeto en los procesos de subjetivación, para ello, es importante contemplar elementos que se dan en las relaciones de poder, en las tensiones de los encuentros con los otros y consigo mismo.

La dimensión política de la subjetividad, nos remite a la comprensión del cuidado de sí en la configuración de subjetividades como uno de los dispositivos que ha estado presente a través de la historia. El origen del *Cuidado de Sí* data desde la edad antigua.

Para entender el cuidado de sí y su importancia en la historia del sujeto, Foucault acude a la genealogía, para lo cual aborda el significado del concepto según el contexto, comenzando por la Grecia antigua, en donde tiene su origen, pasando luego por el cristianismo, hasta llegar a la modernidad y encontrar otro sentir del significado del cuidado de sí, en tanto principio esencial para pensar en la constitución de otros sujetos y mundos posibles.

En la Grecia antigua el cuidado de sí se hallaba en función del cuidado de los otros, para lograr el gobierno y control de las castas inferiores que no tenían la posibilidad de acceder al conocimiento. De esta forma, quienes tenían este privilegio eran quienes ejercían poder sobre los otros, entonces puede entenderse que si no se contaba con este privilegio desde la cuna, el individuo se vería obligado a llevar una vida en función de los otros, en función de los designios de las personas que eran consideradas cultas. El poder entonces estaba dado en el conocimiento.

En el Imperio Romano, el cuidado de sí, se erige como fin de la acción, basado en la transformación del yo para acceder a la verdad. La vida a seguir estaba dada por la regulación de los placeres debido a que éstos los alejaban del ejercicio de la verdad y la razón. La regulación de los placeres, puede ser analizada también como un dispositivo que normaliza y limita el rango de

acción de las personas, por ende, el cuidado de sí, copta y define la forma de vivir de los individuos, para que estos logren acceder a la verdad y a la razón.

El cristianismo, por su parte, propone el cuidado de sí en el camino de llevar una vida instaurada en la ley de Dios para alcanzar la salvación y vida eterna. Frente a esa ley omnipotente (Dios) el individuo no es dueño de sus acciones, por tanto de su vida. Desde esta perspectiva el poder no está dado en otro individuo, sino en un ser externo y superior, por lo cual sus leyes son incuestionables y las acciones del sujeto mitigadas, pero no solo las acciones sino la capacidad de reflexión sobre su propio ser.

Foucault halla una comprensión del cuidado de sí diferente, incluyendo los sentidos, lo estético, las expresiones y la reflexividad. Analizándolo desde la dimensión política, en la cual es posible entenderlo como aquello que el sujeto está dispuesto a aceptar, rechazar, modificar en sí mismo y en sus relaciones con los demás, con miras a ejercer su voluntad de acción (2007:60). En este punto podemos introducir el concepto de *Biopolítica* de Foucault, aquella que establece las relaciones de poder en la vida, es decir, la manera en que se gobierna y administra la vida misma, analizándolo desde dos posibles sentidos: el negativo, en el que se toma a las poblaciones como una entidad biológica que puede ser empleada como maquina de producción y control; y el positivo, como una oportunidad para visibilizar la defensa a la vida como acción⁵, posibilidad de resistencia y emancipación, pues “la vida misma es el territorio para la organización del poder dominante y del poder que resiste a través de diferentes dispositivos” (Berger, 2008) entendidos estos como los mecanismos, tecnologías, discursos o estrategias que actúan en la vida y quedan inscritos en el cuerpo siempre mediante una relación de poder.

En semejanza con lo anterior Foucault desarrolla el concepto de *gubernamentalidad*, como la posibilidad del sujeto de autogobernarse e incidir sobre los comportamientos y acciones de los demás. Posibilitando así, el espacio común, para que los sujetos tomen decisiones y generen la construcción de otros mundos, en el campo de la relación ético- política, es decir, la construcción de nuevas subjetividades. Este concepto de gubernamentalidad enmarca los

⁵ Es la capacidad de poder actuar o no poder actuar frente a un hecho que responde a una situación, situación que desde luego está mediada por el poder

conceptos de autorganización, autogestión, autogobierno, los cuales se encuentran permanentemente en tensión con los dispositivos de autorresponsabilización individual y colectiva, que tiene como fin lograr que los sujetos asuman “libremente” el desarrollo de sí mismos, haciendo de ellos los directamente responsables del éxito o el fracaso.

Desde esta mirada Foucault replantea la relación *sujeto – conocimiento - verdad*, entendiendo el conocimiento como la capacidad de crear, y la verdad, distanciada del concepto positivista de la verdad inmutable, como la posibilidad de crítica de la realidad que conocemos, lo que queremos y lo que deseamos (construcción de sujeto ético). Generando así, resistencia a los discursos hegemónicos, mediante la voluntad de acción los sujetos.

En línea con lo anterior, apuntamos el concepto de *sujeto político*, entendido como aquel que ocupa un espacio e interactúa en el mundo. Haciendo referencia al “Dasein” referenciado por Heidegger, ser hombre desde lo que denomina el co-ser, visto como el ser que cohabita el mundo junto con otros, de tal forma que no se es, sin en el mundo y sin los otros. El ser debe crear de lo que es como esencia, alejándose del simple hacer “haciendo lo que se hace y diciendo lo que se dice” porque con ello terminaría siendo dominado. El ser entonces deberá pasar a la comprensión del hacer y del querer hacer dando significación a sus vivencias. Estas vivencias están dadas por la interpretación que el ser realiza del mundo, generando así una relación dialéctica entre el ser y el mundo.

La vida política debe priorizar la construcción de lo social como un poder constituyente, que no implica la dilución de las diferencias y las singularidades de los sujetos, sino que se basa en un actuar común, quitando la creencia de que aquello que es diferente es merecedor de ser combatido, ignorado o eliminado, sino en el camino de la construcción de subjetividades singulares. Para que se logre la existencia de estas prácticas políticas es fundamental concebir a los sujetos como agentes aptos para gobernarse a sí mismos, mediante el despliegue de sus capacidades, saberes y formas de relacionamiento, a partir del reconocimiento y la reflexión sobre su condición histórica.

Es claro que existen *dispositivos* de normalización y estrategias de dominación, lo que no se encuentra explícito es la forma en que los sujetos hacen resistencia a estas. Así como existen dispositivos tendientes a la norma, también existen agenciamientos (Guattari, 2002) como posibilidades de acción que buscan la singularidad y escapan de los lineamientos, generando rupturas y quiebres. La producción de agenciamientos responden a la necesidad del individuo de transformar y a la vez incidir en los otros, todo enunciado tiene un contenido y abre las posibilidades de sentido.

Por ello, se hace necesario hablar de la autonomía del sujeto en la construcción de la subjetividad, autonomía que debe ser entendida como la posibilidad de desplegar fuerzas que logren transformar, quebrar, fisurar. Autonomía que genere “revolución molecular”, comprendiendo que todo lo anterior trae consigo la necesidad de nuevas construcciones, de nuevos discursos, capaces de subvertir el orden de las estructuras sociales hegemónicas.

Dimensión Expresiva

*“El cuerpo es la interfaz entre lo social y lo individual,
la naturaleza y la cultura,
lo psicológico y lo simbólico”.*

Le Breton

La subjetividad es intangible, pero siempre está implícita en nuestras expresiones. Estas expresiones pasan por el cuerpo, “el cuerpo en tanto vector semántico que permite la expresión de la subjetividad”, Le Breton (2002). Estas expresiones pueden ser verbales y gestuales. Las expresiones los deseos y las intuiciones son expresadas, manifestadas, reveladas en todos los usos del lenguaje en el cual se puede observar una manera de habitar y de ser en el mundo. Correa y Capador Protocolo Línea de Investigación (2009).

Desde esta perspectiva las expresiones se conjugan de forma inseparable con el devenir, entendido este como los procesos cambiantes de nuestra realidad en los cuales nada es estático y todo está expuesto a dinámicas de cambio en las que está inmerso el ser. La filosofía aristotélica

diseña su teoría de la potencia y el acto para explicar el problema del devenir: todo cambio o devenir es el tránsito de lo que está sólo en potencia al acto. En este devenir la historia no pasa por nosotros, nosotros pasamos por la historia, de lo anterior resulta el *devenir intenso* que se encarna y se inscribe en el acto.

Siguiendo este orden de ideas la línea considera pertinente referenciar a Deleuze con su acepción de devenir –intenso, esta categoría nos convoca en el sentido que no somos seres estáticos, en tanto estamos siendo y nos estamos constituyendo con el otro. Para Deleuze referenciado en el proyecto pensamiento nómada (2000) expresarse significa devenir-intenso, este devenir está conformado por: la *temporalidad* y el *afecto*. *Devenir intenso* es una forma de devenir temporal, un modo de prehensión del tiempo. Los cuerpos expresivos devienen a la existencia y esto inaugura una determinada temporalidad, una específica manera de pasar el tiempo, aunque siempre como parte de esa temporalidad única de lo real. El tiempo es uno solo, pero pasa de muchas maneras.

Estas intensidades conllevan en mayor o menor medida la ausencia y presencia del nosotros. En la temporalidad estamos constituyendo nuestra subjetividad situada en un contexto histórico cultural en donde los procesos de subjetivación están dados por las tensiones entre el individuo, los otros y el contexto; es allí en donde entran a jugar un papel importante los agenciamientos en los cuales se contempla la forma en que los sujetos actúan e inciden en la transformación de la subjetividad (afecto y afectación).

Al hablar de cuerpos expresivos que son sometidos al afecto se hace referencia a los procesos de subjetivación, en tanto somos afectados y afectamos otros cuerpos, “El afecto es un efecto, o la acción que un cuerpo produce sobre otro... la acción implica un contacto, una mezcla de los cuerpos...“Toda mezcla de cuerpos será llamada afección” (Cita en Rojas, 2000) este permite que en el cuerpo se conjuguen diferentes aspectos sociales, culturales, políticos y emocionales. “el cuerpo es tomado como el lienzo en el que se inscriben todos los componentes para la construcción de la subjetividad” Correa y Capador Protocolo Línea de Investigación (2009)

Hacer referencia a cuerpos expresivos que devienen, afectan y son afectados conlleva a la transición del concepto de cuerpo al de corporeidad, referido por Merleau Ponty (1975) en tanto expresión simbólica del cuerpo en el que se plasma, se expresa una completa historia de vida que es susceptible de ser interpretada y refleja la subjetividad.

La corporeidad es construida desde un campo social y cultural, Cada cultura interviene en las construcciones corporales y les va dando a estas, diferentes significados a lo largo de la historia. En el marco cultural, las visiones del mundo, la información percibida del entorno, los encuentros y los lugares de la afectación en los que se desarrolla un cuerpo, son el legado constitutivo del ser humano, en donde “el cuerpo metaforiza lo social y lo social metaforiza el cuerpo” Le Breton (2002). Generando una relación de inmanencia entre el cuerpo y lo social y lo social y el cuerpo. La metáfora, cumple con una función heurística que permite dar cuenta de algo y a la vez descubrir nuevas posibilidades.

“El ser humano no es el producto de su cuerpo, él mismo produce las cualidades de su cuerpo en su interacción con los otros y su inmersión en el campo simbólico” (Le Breton, 2002). Las relaciones con el cuerpo son efecto de una construcción social y las interacciones incorporan los significados de las historias de vida en el mundo, las cuales se manifiestan y son habladas desde el cuerpo, aunque se asuma que estas son exclusivamente verbales, dejando de lado gran cantidad de sentidos que se revelan por medio de la gestualidad (posturas, tonos de voz, proxemias).

Los cuerpos pasan por procesos de señalamiento y adoctrinamiento dependiendo de la cultura o contexto al que se pertenece hay diferentes valores y sentidos del cuerpo, lo cual permite adquirir diferentes etiquetas o gestos codificados con una finalidad específica, lo que Le Breton denomina las técnicas corporales. Éstas suelen desaparecer con las condiciones sociales y culturales que les dieron vida “la memoria de una comunidad humana no reside solo en sus tradiciones orales o escritas, también se tejen en lo efímero de los gestos eficaces” (Le Breton. 2002).

Las configuraciones culturales generan determinadas concepciones de cuerpo que dan paso a las expresiones simbólicas, permitiendo una relación dialéctica entre presentación y representación; el cuerpo tiene sentido solo a través de las representaciones, si estas no existen no existe el cuerpo. La apariencia corporal obedece a la escenificación del actor como persona, se relaciona con la manera de presentarse y representarse; presentarse a través de las investiduras simbólicas y representarse a través de lo corpóreo, físico y morfológico. Estas reflexiones nos llevan a plantear nuevas implicaciones metodológicas, que direccionarán las investigaciones surgidas de la necesidad de darle la palabra al cuerpo buscando posibilidades de expresión más allá de la verbalidad. ¿Cómo agenciar entonces nuevos procesos de afecto y afectación más allá de la visión cartesiana del cuerpo? ¿Como posibilitar otras formas de devenir intenso que resulten en subjetividades singulares? preguntas que dejan abierta la discusión para las próximas cohortes de la línea de investigación.

El campo de la representación toma lugar en el campo de la escenificación, lo que se muestra es lo que se quiere que lean los demás (Le Breton, 2002). Esto conduce a un entramado compuesto por significado y significante, en donde el valor en contexto sería el significante. El cuerpo asume posturas en relación con el tejido social en el cual está el personaje, “las representaciones del cuerpo y de las personas están siempre insertas en las visiones del mundo” (Correa y Capador, 2009). Si el cuerpo se configura en lo social, las representaciones deben enmarcarse en el campo social estando en directa relación con los otros y con lo otro, con lo que el entorno permite y configura.

La existencia individual y colectiva de los seres humanos transita en el terreno de la relación mediada por el cuerpo. "A través de su corporeidad, el hombre hace que el mundo sea la medida de su experiencia" (Correa y Capador, 2009). En el afecto se reconoce una tendencia, un colectivo hacia lo singular, siempre el exterior genera algo en nosotros, pero así mismo en esa búsqueda de la medida propia se hace una afectación del entorno, somos transformados y transformamos a otros (a pesar del otro), esto nos lleva a visualizar que es posible ser un “cuerpo sin órganos (CsO) que abandona lo orgánico por la esencia misma del ser, cuerpos capaces de pensarse en sus diferentes niveles, que reconocen las fuerzas que actúan sobre él y las subjetividades en las que se ha formado para ser “normal”, de esta conciencia de sí mismo logra

proponer nuevas formas de ser, de pensarse y de relacionarse con los otros, así construye una forma singular (no individual) de subjetividad” Salgado Línea de Investigación (2009).

Este es el CsO del que hablan Deleuze y Guattari, aquel que no se puede adquirir, del que se posee más de uno desde lo que se experimente, en aquel que no es un concepto sino es un conjunto de prácticas que nunca se acaban solo van generando límites de un espacio propio que te permite realizar acciones que perduran para configurarse a sí mismo (inmanencia) y nace desde el momento en que se reconoce la desarticulación en la que vive el cuerpo y se niegan los órganos, se suprimen los significantes que llenan nuestro cuerpo para buscar vivir producciones de deseo propias que circulan las intensidades del devenir.

Dimensión Deseante: producción deseante, una apuesta por la emergencia de singularidades en lo social.

“Siempre es posible levantar al deseo de sus caídas y ponerlo en movimiento, resucitando las ganas de vivir; y esto depende prioritariamente de los agenciamientos que se hacen”. Suely Rolnik

Hablar de singularidades en los procesos de subjetivación conlleva necesariamente a pensar en el lugar del deseo en la producción de subjetividades, y cómo se entiende en la apuesta por otras posibilidades de estar y de afectar los territorios por los que transitan los sujetos.

La sola forma de enunciar esta apuesta, se desprende la necesidad de dar un giro significativo a la forma de concebir el deseo, tomando distancia de aquellas concepciones hegemónicas y peyorativas que sin duda alguna han deparado efectos coercitivos y castradores sobre las sociedades, en sus representaciones y en sus prácticas, al ubicarlo en el orden del desequilibrio, de lo instintivo y de la carencia.

Así como el cuerpo es atravesado por mecanismos de control en los procesos de subjetivación, el deseo también ha sido objeto de esos intereses de poder, en la medida en que ha sido codificado de manera muy sofisticada, interpretado y representado por disciplinas,

ideologías y creencias que ejercen hegemonía. Al codificar el deseo se torna manejable, previsible y despotenciado (Díaz, 1999).

El deseo en la metáfora física, acuñada en el terreno de lo social para simplificar su lugar en la existencia del sujeto, ha sido concebido como energía tendiente a contaminar y a descontrolar un sistema, de ahí que se deba contener indefinidamente. No muy distante de esta concepción, y no menos imperante hasta hoy, se ubica la mirada biologicista. Desde esta perspectiva, las producciones del deseo deben ser canalizadas, modelizadas, disciplinadas y estilizadas, reduciendo sus expresiones al orden de la sublimación o de lo simbólico. Algo similar ocurre con la mirada psicoanalítica cuando hace referencia al deseo como aquella carencia o falta estructural del sujeto, que determina sus indefinidas búsquedas por una satisfacción que solo va a alcanzar en el orden de lo pulsional, y específicamente con la muerte (Barembliitt, 2009).

Todas estas miradas sobre el deseo, como se señaló arriba, han hecho parte de mecanismos de control moral y de dominación propios de algunas disciplinas e instituciones sociales, que buscan deslegitimar su lugar en la vida y producciones del sujeto.

Sin embargo, como propuesta innovadora para romper de tajo con estas concepciones hegemónicas sobre el deseo, aparecen planteamientos como los de Deleuze y Guattari (1985), que apuestan por una producción deseante en su más estricto sentido, como posibilidad de resistir todo aquello que conlleve una intención de sujetar y de moldear. Pues por el contrario, el deseo como producción es creación, es acto puro e inacabable, es expresión de nuevos sentidos y de nuevas formas de percibir, es posibilidad de inventar territorios. El deseo es en sí mismo, no necesita ser representado, ni mucho menos interpretado (Díaz, 1999).

En esta misma línea, el deseo se entiende como capacidad de afección, como esa tendencia a mantener y a extender la capacidad de afectar y de ser afectados en los encuentros con los otros, del mayor número de maneras posibles (Rodríguez, 74; 2007). Ante esto, el sujeto aparece como pluralidad de afectos de potencia, lo que se puede entender como que éste no siempre actúa del mismo modo y con la misma fuerza. Todo dependerá de las intensidades que

pueda desplegar en sus territorios a partir de su capacidad, pero también de su intención para producir nuevos agenciamientos.

La producción deseante y su coexistencia con el territorio

A propósito del territorio, su papel en la comprensión de lo que encierra la producción deseante resulta fundamental, en tanto se entienda como el lugar en el que se inscriben todos los devenires de los procesos creadores, que no son otra cosa que la expresión de las producciones del sujeto. El territorio puede ser el cuerpo del sujeto cuando nos referimos a las inscripciones y huellas de sus experiencias, y que solo son posibles porque le han afectado. Pero también puede ser territorio el plano de las relaciones en medio de las cuales el sujeto puede actuar para afectar su entorno, su realidad, sus condiciones de vida.

Podemos hablar igualmente de territorios virtuales, que pueden entenderse como aquellos planos que aunque no sean tangibles y transitables en un sentido literal, comportan una inmanencia de intensidades, energías y fuerzas puras que se encuentran de múltiples maneras y se tensionan, produciendo en ocasiones nuevos pliegues, que cobran expresión en las subjetividades. Es desde estas intensidades como se pueden producir nuevos territorios y nuevos sentidos, sin que cese con esto la producción. Las intensidades son entonces la alianza más profunda entre lo virtual y lo actual (Barroso, 183; 2006).

Nótese entonces la magnitud de la importancia de entender el territorio como aquel plano en el que siempre están fluyendo múltiples fuerzas, en diferentes líneas, como lo veremos más adelante, y así mismo con diferentes intensidades. El territorio es la producción en sí, es el lugar desde el cual es posible desterritorializar y generar nuevos agenciamientos del sujeto.

No se trata de entender lo mismo cuando hablamos de producción deseante y territorio, pero lo que sí es claro es que ambos son coexistentes en tanto ninguno precede al otro, pues las producciones agenciadas por el deseo en determinado territorio van a afectarlo y a reconfigurarlo desde el mismo momento en que alcanzan su expresión. El territorio se constituye con el deseo, y es en el territorio en donde toman sentido las expresiones de este último.

De las líneas de deseo o posibilidad de liberación

Cuando se habla de territorio como plano de pura producción, se alude a la posibilidad de agenciamientos como creaciones y devenires del sujeto frente a aquello que le viene impuesto y que Deleuze denomina “la primera línea de vida” o “líneas segmentarizadas duras”, que se entienden como aquella secuencialidad de puntos, posiciones y momentos muy concretos definidos socialmente para simplificar y normalizar la vida de los sujetos.

Dichas líneas de segmentaridad dura no se refieren a nada más que a condiciones a las cuales llega el sujeto en determinados momentos de su vida, y en las que se instala sin mayor posibilidad de elección o de generar tensiones, por su misma rigidez e intención de homogeneidad. Se establecen rupturas y se imponen formas muy específicas de vivir la existencia, que no solo buscan uniformar sino fragmentar al sujeto. De alguna manera, lo que se busca desde allí es preestablecer formas de vida en una perspectiva naturalizadora en la que lo que existe es lo que es, aquello que ya está dado y no lo que puede ser, cerrando cualquier posibilidad de cambio.

Sin embargo, a pesar de lo que se busca generar desde esta rígida linealidad, existen posibilidades de tensión y de emergencia de nuevos sentidos en la vida del sujeto, en donde el deseo alcanza su mayor potencialidad. Para ello, por supuesto hay que partir de la necesidad de entender la misma existencia del sujeto como aquel territorio en el que entran en relación múltiples líneas, no solo de rigidez sino también líneas de fisura o de microdevenires, que son por las que en últimas se moverán los flujos del deseo (Rodríguez, 2007). Esto para posibilitar la constitución de otras líneas (líneas de fuga) que permitan resistir a aquello que viene impuesto.

No obstante, es importante poner de presente la pertinencia de no entender estos encuentros entre las múltiples líneas de fuerza (de rigidez y de fisura) en la lógica simple y además perversa de asumir que lo que movilicen las primeras sea el resultado exclusivo de producciones molares en lo político y que se expresan inmodificablemente en el plano micro de las afecciones (plano inmanente), y contrariamente aquello que se agencie desde las líneas de fisura, como producto puro de una interioridad del sujeto.

El sujeto entendido como territorio posee una geografía constituida por líneas que se afectan entre sí, con diferentes intensidades, en diferentes sentidos y a diferentes ritmos. Lo que resulte de allí puede ser entendido como las subjetividades configuradas, que en la medida en que el encuentro de dichas líneas devenga en nuevos territorios o “pliegues” en términos de Deleuze, podrá entenderse como singularidades agenciadas desde el deseo. De allí la importancia de hablar de diagramas o de rizomas y no de estructuras o sistemas cuando se trata de entender los procesos de subjetivación, ya que estos últimos son cerrados y herméticos, y no dan lugar a la huida.

Por el contrario, en el concepto abstracto de diagrama, los límites se diluyen, se extienden y se desdibujan, abriendo la posibilidad para el sujeto de trazar nuevas líneas, líneas de devenir y de desterritorialización. Sus propias líneas de vida.

Para continuar contextualizando al lector en torno a los conceptos sobre los cuales desarrollamos la sistematización, se exponen las comprensiones y transformaciones de cuerpo, desde la reseña de los textos de dos autores. El primero: *Cuerpo, cultura y Educación* de Planella (2006), y el segundo *La Sociología del Cuerpo* de David Le Breton (2002).

3.1.2. Cuerpo, cultura y educación.

La invitación al diálogo con este autor se realizó porque sus comprensiones brindan la posibilidad de situar la concepción de cuerpo de la compañía Danza Kapital, por ello a continuación presentamos la reseña de su texto *Cuerpo, cultura y educación*.

Hablar de la historia de los cuerpos es hablar de la historia de los hombres pues son ellos, los hombres, quienes encarnan los cuerpos en toda su dimensión, en este ensayo se aborda la historia del cuerpo en occidente comenzando por el nacimiento del dualismo desde la concepción platónica del cuerpo; entendida como la prisión del alma, pasando por las controversias en la cultura cristiana, la anatomización de los cuerpos en el renacimiento, la concepción del cuerpo como una máquina en la modernidad y la búsqueda de cuerpos para un nuevo milenio.

Para entender el sentido y rol que ha tenido el cuerpo en los diferentes momentos de la historia es fundamental empezar por estudiar sus diferentes significados que han sido gestados por las culturas mismas.

En la lengua hebrea, se encuentran los términos *Bâsâr*, *Nefesh* y *Ruah*, entendidos como conceptos claves, en la concepción del *hombre en su unidad psicofísica*, una entidad espiritual y corpórea en la relación entre hombre y Dios.

Para los griegos, en cambio, existen los términos *Sôma* y *Demas* el primero relativo al cuerpo cadáver y el segundo relativo a lo externo de un individuo.

En la lengua Castellana, cuerpo del latín *Corpus*, significa carne, individuo, cadáver, se puede observar que para estas dos últimas culturas predomina la concepción dualista.

En búsqueda de definiciones del concepto de cuerpo se han consultado los diccionarios⁶ de lengua general, de las ciencias sociales y de pedagogía, en los primeros las definiciones están enmarcadas en dos líneas; el cuerpo se refiere a lo material y a lo físico de la persona en donde cuerpo - alma se contraponen, solamente el GDLI⁷ abre su definición a entender el cuerpo en un enfoque monista donde en la formación de una unidad, concibiéndolo, en los segundos el significado de cuerpo cambia, dado que no se le otorga la única condición de materialidad, el cuerpo se vuelve sinónimo de persona, y reaparece como elemento socializador caracterizándose por una antropología monista, en los terceros se entiende la educación corporal como una visión global-integral del cuerpo-alma, perfilándose a la educación en la respiración y la educación en el cuerpo vivido.

En la labor de conocer y entender el cuerpo se han encontrado dos grandes dificultades:
1. Cada cultura tiene su definición de cuerpo. 2. Los planteamientos dualistas (mente- cuerpo).
En esta labor se destacan investigadores como: Turner (1983), Le Bretón (1992), Berthelot

⁶ Herramientas lingüísticas, objetos ideológicos de una cultura en particular.

⁷ El Grande Dizionario della Lingua Italiana

(1983) Guibentif (1991), sus investigaciones tienden hacia tres corrientes fundamentales: sociología de contra punto (el cuerpo como analizador de la realidad social), sociología funcional (para aplicarla en la realidad), sociología del cuerpo (produciendo teoría del cuerpo)⁸ estas corrientes tienen varios puntos de encuentro: *el significado del cuerpo es una ficción* no existen cuerpos en estado natural pues ellos son construidos socialmente, *el cuerpo es constitutivo de cada persona* la capacidad de simbolización del cuerpo de cada individuo representa y vive su cuerpo como una unidad psicosomática, *el cuerpo es uno de los ejes centrales en los discursos de las ciencias sociales* en el análisis de los sistemas e intercambios sociales, *un cambio de concepción del cuerpo* dejando atrás la negatividad asumiendo un carácter de positividad.

En el antiguo testamento, se presentan dos visiones fundamentales de entender el cuerpo; por una parte se observa una visión de unidad, un solo ser y solo eso, concebida por el hombre semita. Por otra parte en la concepción del judaísmo Helenístico se inicia el camino hacia una antropología dualista influenciada por el pensamiento griego en donde se empieza a entender el cuerpo como origen y morada de las pasiones, allí se presenta un hombre compuesto por cuerpo y alma. En el AT el papel del cuerpo de la mujer es tratado desde su funcionalidad maternal, su lugar en la estructura familiar y tarea en la descendencia, papel que no ha tenido muchas transformaciones en la cultura actual para las clases menos favorecidas de nuestro país donde las mujeres cumplen el papel natural de la gestación y reproducción como tarea asignada y obligada generación tras generación.

En la cultura griega, el cuerpo se entiende desde la visión cotidiana y la visión académica tratados desde dos puntos opuestos Platón y Aristóteles. Homero por su parte se fundamenta en las ideas de la belleza, la salud y la juventud como bienes supremos que se deben preservar, en este sentido la enfermedad es vista negativamente y la vivencia intensa de la sexualidad es necesaria para llegar al bienestar; la desnudez de los cuerpos, el deseo y su obtención, son admirados por ser símbolo de la fortaleza y reafirmación de la dignidad del ciudadano.

⁸ Planella, J. (2006). *Cuerpo cultura y educación*. Pág. 29. Madrid, España.

Esta admiración por el cuerpo tiene un punto diferencial entre la cultura de Atenas (brindaba una formación integral equitativa) y Esparta (entrenaba cuerpos fuertes). Platón realiza la sentencia de que el cuerpo es la prisión del alma heredando la tradición pitagórica de la negatividad del cuerpo, pues considera que para acceder al mundo de las ideas es necesario deshacerse de lo material, lo terrenal, lo carnal, lo impuro, cuerpo y espíritu son opuestos y por ello no pueden comunicarse, siguiendo una estructura antropológica filosófica dualista, esta concepción ha marcado fuertemente los procesos educativos en Colombia a tal punto que muchos docentes hacen la división jerárquica entre mente y cuerpo invisibilizando este último y coartándolo en todas sus capacidades expresivas y significativas en el desarrollo del ser humano, esta postura docente en muchas ocasiones es asumida de manera inconsciente y mecanizada como resultado del proceso educación que recibieron en su propia formación.

A esta posición Platónica se opone la visión de Aristóteles quien en sus últimas obras retoma las relaciones entre cuerpo y alma, en esta mirada toma el cuerpo como un instrumento natural del alma, concibiendo nuevamente al hombre como un solo ser. Sin embargo la exaltación del cuerpo en la vida cotidiana griega en el siglo IV a.C., abre espacio a la concepción del *cuerpo cristiano* con la conservación de la virginidad, la austeridad, la fidelidad y el rechazo por el amor homosexual.

La concepción del cuerpo de los romanos es una transición entre la visión griega y el nuevo testamento, el deseo es visto negativamente y se empieza a crear un culto al cuerpo⁹ representado en muchas horas de higiene y cuidado, en una necesidad de lavarse del pecado. Es importante destacar el aporte que la cultura Romana (Lucrecio) hizo al concepto de cuerpo para la infancia en un llamado a la dignificación del infante como un ser del presente que merece ser tratado con respeto y bondad. De igual forma la *moral de los gestos* toma protagonismo fundamentada en la belleza moral (la ciencia, la beneficencia, fortitud y modestia) haciendo evidente la necesidad de controlar los movimientos y actitudes del cuerpo.

⁹ En la actualidad se practican diversos tipos de culto al cuerpo; operaciones para lucir cuerpos perfectos, sometimientos y vulnerabilidad a caer en enfermedades como anorexia, bulimia, embellecimiento externo de determinados grupos sociales tatuajes, piercing entre otros.

El nuevo testamento se basa en la concepción dualista griega, cuerpo y alma, alma primero y más importante que cuerpo, el alma requiere de educación y cuidado.

La discusión entre el antiguo testamento y el nuevo consiste en que el NT habla de la resurrección de la carne de esto se puede inferir que la carne no es concebida desde la negatividad, así mismo San Pablo no concibe el hombre sin cuerpo en el NT, refiriéndose al cuerpo como el templo del espíritu, esta posición se encuentra con la oposición de San Agustín quien recomienda sospechar y vigilar todo aquello que tenga nexo corporal especialmente si es sexual.

La visión teocéntrica de la Edad Media trae consigo la negatividad para el cuerpo junto con las enfermedades y las plagas. Existe entonces una concepción dualista del hombre enfrentado a la concepción monista de Santo Tomás de Aquino que concibe el hombre como uno solo ser alma- cuerpo. En este dualismo Medieval lo carnal será enemigo de lo espiritual allí se hace necesario huir de lo carnal para encontrar la pureza del alma y en el Concilio de Tours sucede un acontecimiento que paralizará el desarrollo de las sociedades en sus diferentes dimensiones, especialmente en su concepción del cuerpo, allí el cuerpo se convierte en intocable, a tal punto que los médicos solo podrían tratar las enfermedades externas y por ninguna causa podría intervenirlos.

En el Renacimiento cambia la concepción antropológica y se abre una visión antropocéntrica, llega una época de glorificación para el cuerpo de esta forma el desnudo, y la forma de vestir adquieren una importancia relevante, el cuerpo se libera y esta liberación se ve reflejada en la medicina en una etapa de anatomización del hombre¹⁰, la medicina se centra entonces en la parte del cuerpo que esta enferma, se da la transformación de un cuerpo impuro a un cuerpo abierto. En este mismo periodo se da la discusión de Valladolid en donde se debatió si los indios tenían alma, después de haber sido concebidos como seres con cuerpo y alma, pasan a ser cuerpos destruidos aniquilados masivamente¹¹.

¹⁰ Le Breton

¹¹ La invasión Española con todos sus horrores trajo consigo miles de interpretaciones erradas en torno a la corporalidad del indígena y del negro oprimiendo y juzgando hasta el exterminio sus prácticas y creencias.

Nuevamente la historia durante los siglos XVII y XVIII se muestra con argumentos para retomar la teoría dualista fundamentada en la teoría de Descartes *Cogito, ergo sum* que hacen que el hombre se convierta en un cuerpo mecanizado. Descartes realiza la división que aún rige en la actualidad, consiste en que las operaciones de la mente se encuentran separadas del funcionamiento del organismo biológico, el cuerpo es físico y sensible, el pensamiento es incorpóreo, el racionalismo Cartesiano generó una mirada biomecánica de donde se originaron las técnicas gimnásticas, afortunadamente en la actualidad dichas técnicas han evolucionado a tal punto que han comprendido que sin una mente sana y preparada no es posible que un deportista alcance niveles de competitividad eficientes y significativos en el deporte ahora es claro que si los individuos no están fortalecidos mentalmente no podrá obtener resultados exitosos pues sus desempeños perecerán frente a la tensión, presión, los adornos y distractores del entorno.

En el siglo XVIII Y XIX, surge una serie de mecanismos de control de los cuerpos, en búsqueda de lograr su docilidad utilizando métodos de exhibición correctiva, en este caso los cuerpos que son diferentes, que tienen apariencia extraña o con discapacidad requieren de una reeducación con necesidades especiales y allí aparece el aislamiento y la reclusión para estos sujetos, en la actualidad se habla de inclusión en el aula regular¹². Por otra parte la sociedad del siglo XIX seguía atormentada con la sexualidad en torno a la situación de la prostitución y la masturbación, en este siglo se intenta controlar a los sujetos moralmente a través de la higiene y por otra parte se intenta que las clases trabajadoras (con problemas de higiene o enfermedades infecciosas) se confundan con las clases peligrosas, todos aquellos cuerpos mutilados, envejecidos, indigentes son los que ocasionan el caos, el higienismo y la moral victoriana se apodera de la sociedad.

El cuerpo en la guerra y posguerra aparece docilizado determinado por conductas estrictas y marcadas por signos autoritarios, que demuestran vigor, valentía y altivez, cuerpos dispuestos a eliminar a otros cuerpos enemigos, todo lo anterior compone la retórica corporal del honor. La segunda guerra mundial deja a la población en emergencia sanitaria predominado por

¹² Inclusión de niños especiales y/o diferentes ¿realmente los proyectos educativos regulares comprenden las necesidades e implicaciones de estas experiencias?

enfermedades de tipo social pues están asociadas con las condiciones de vida de las personas en especial la pobreza (tuberculosis, el paludismo, la fiebre tifoidea).

Terminada la guerra el cuerpo vive un momento de brillantez en los años 20 se abre espacio, para el baile, la velocidad y la presencia del cuerpo vivo desplazan a los cuerpos uniformados del periodo anterior con las olimpiadas de Berlín 1936, pero a inicios de la segunda guerra mundial el cuerpo el cuerpo vuelve a tornarse gris, politizado y docilitado, allí el enfrentamiento entre los cuerpos ortodoxos y los heterodoxos que serán eliminados masivamente y la sociedad entrará en un estado de inconsciencia y falta de memoria frente a las enormes masacres, amnesia que aún en la actualidad parece controlar los pueblos en una conveniente armonía proporcionándoles un bienestar temporal, olvidando así las masacres de los campesinos, indígenas y de todos aquellos hombres que han luchado por ideales colectivos de las clases menos favorecidas.

Después de 1953 del descubrimiento del ADN el cuerpo se ha convertido en textos codificados y descodificados, inició la transición del sujeto biológico al cybernetic organism y con ella dilemas bioéticos.

En EEUU de 1960, con la aprobación de la píldora anticonceptiva el sexo empieza hacer divertido, es entonces cuando se podrá disfrutar del orgasmo, se abre la posibilidad experimentar el placer con libertad, sin embargo considero que esta transformación tiene mayores implicaciones para el genero femenino.

La historia del cuerpo ha sido cíclica, en el desarrollo de ella han existido diversas posturas a favor de su significación unificada, otras a favor de una significación dividida y/o opuesta, ninguno de los seres que han sustentado estas posturas han sido exentos de encarnarlo y consciente o inconscientemente han sido productos de él, es imposible prescindir del cuerpo pues en el habitamos, somos cuerpo.

La educación generalmente ha puesto en primer nivel la formación intelectual dejando en último lugar el cuerpo entendido como lo físico, por ello se hace necesario hablar de una teoría

del cuerpo que permita construir conocimientos en torno a esta temática y así comprender la relevancia que tiene para el ser humano.

Para realizar una pedagogía del cuerpo es necesario ser consciente de la capacidad simbólica del cuerpo es decir la corporalidad que posibilita la socialización del sujeto y desde allí se entenderá el cuerpo como una posibilidad pluridimensional, se entenderá la proyección del cuerpo en un mundo cambiante, urge la transición de la mentalidad de los educandos en torno a la corporalidad.

A continuación, encontramos los planteamientos del segundo autor David Le Breton (2002) y sus constructos de cuerpo.

3.1.3. La sociología del cuerpo

Invitamos al dialogo a este autor, y presentamos una reseña de su texto porque brinda referentes acerca de cómo se ha abordado el estudio del cuerpo y como este ha sido contemplado, por lo que nos permite tener referentes teóricos para realizar una comprensión mayor sobre la concepción de cuerpo de la compañía Danza Kapital.

Uno de los autores que ha desarrollado comprensiones acerca de la concepción corporal, ha sido David Le Breton, quien en su libro la sociología del cuerpo (2002) recoge los planteamientos y reflexiones construidas en torno a la corporeidad. Presenta entonces el estudio de la sociología del cuerpo desde tres momentos diferentes que delimitan y fijan orientaciones en cuanto a la forma de percibir el cuerpo.

En la sociología implícita desarrollada durante el siglo XIX se puede observar la coexistencia de dos pensamientos opuestos. En uno de ellos “el hombre es concebido como la irradiación de un medio social y cultural” (2002), es decir el cuerpo es producto de la condición social del hombre, este pensamiento se distancia de la concepción que justifica el cuerpo como resultado de su naturaleza biológica. En el segundo de ellos el pensamiento del cuerpo como producto orgánico dependiente de su naturaleza y morfología. Es decir la condición social del

hombre como producto del cuerpo biológico, “El destino del hombre está escrito desde el comienzo en su conformación morfológica” (2002)

El siguiente momento es la sociología detallista. Ésta se desarrolla bajo el postulado de que el hombre construye socialmente su cuerpo y a la inversa el hombre no es el producto de su cuerpo, al plantear esto, se le otorga al hombre la capacidad de producir las cualidades de su cuerpo en interacción con los otros.

El último momento es la sociología del Cuerpo donde se dice que es un arraigo físico del actor en su universo social y cultural.

Constituido por una agrupación de hechos sociales y culturales que se organizan en torno al significante cuerpo, conformando así un campo social que permite observar los imaginarios y las prácticas que los provocan.

Le Breton ofrece en su texto unas acepciones históricas sobre el cuerpo, inicialmente muestra cómo se desarrollan dos planteamientos que giran en torno a la relación del hombre – cuerpo. En el primero se menciona que se debe dar cuerpo al hombre, en este se puede leer una división entre hombre y cuerpo, entonces son contemplados como dos elementos susceptibles de ser separados. El segundo a la inversa del primero consiste en dar carne al hombre, en estos saberes no se distingue entre el hombre y el cuerpo, así al hablar de las representaciones del cuerpo se habla también de las representaciones de la persona.

Pero, ¿cómo es que se construyen esas representaciones, cómo llegan a serlo? Se plantea entonces que la imagen de cuerpo es la imagen propia del hombre, ésta imagen está nutrida de un conjunto de significados que son construidos socialmente, aunque existen sociedades que enmarcan a las personas en unos límites de relación con los otros, el ser humano necesita de las relaciones con sus semejantes y con el contexto en el que se encuentran para determinar la conformación de su corporeidad.

¿En qué momento el cuerpo pasa a ser corporeidad? Éste es quizás uno de los interrogantes a los cuales Le Breton dedica mayor desarrollo en su texto, El cuerpo operante vivo, en relación con otros es corporeidad, en este sentido se podría afirmar que el cuerpo no existe sólo en una forma natural- física, sino que está inserto en una trama de sentido, por ello el cuerpo no es sólo cuerpo es corporeidad.

Continuando con algunas tesis desarrolladas por otros autores y presentes en el texto la sociología del cuerpo, se describe una clasificación realizada por M. Mauss en 1934 (citado por Le Breton, 2002) en la cual expone su investigación acerca de las técnicas corporales “Son gestos codificados para obtener una eficacia práctica o simbólica, se trata de María es de acción, de consecuencias de gestos, de sincronía musculares que se suceden para obtener una finalidad precisa”. Las técnicas corporales definen las acciones del cuerpo enmarcadas en una lógicas establecidas según el grupo social al que se pertenece, al analizar las técnicas corporales de una persona se observa el modelo que su habitus cultural ha creado en el cuerpo.

Clasificación de las técnicas de Mauss:

Según el sexo: las definiciones sociales de hombre y de mujer implican gestos codificados de diferentes maneras

Según la edad: técnicas para cada etapa, nacimiento, infancia, adolescencia, adultez.

Técnicas de los cuidados de los cuerpos (baño, higiene)

Técnicas de consumo: comidas, bebidas, medicamentos.

Técnicas reproductivas: sexualidad

Técnicas de cuidado: masajes

Según el rendimiento: se piensa en relación con la destreza y la habilidad

Según sus formas de transmisión: ¿según qué modalidades, a qué ritmos las jóvenes generaciones las aprenden.(Le Breton, 2002)

Estas técnicas pueden percibirse a través de los gestos de las personas, estos tienen una significación y un valor que se ha dado en el hábitus cultural, se hace necesario entrar en el estudio de la gestualidad. Entonces, la gestualidad es el conjunto de acciones que la persona realiza con su cuerpo y que cobran sentido en el encuentro con el otro, así, la mirada, la postura, la distancia corporal, las formas de contactar, son considerados como elementos de la gestualidad. Pero estos elementos no están institucionalizados, sino que son creados y transformados social y culturalmente, por lo cual la gestualidad no es impuesta a la persona, está la construye en la interacción. Tal como lo “definió R. Birdwhistell (citado por Le Breton, 2002), kinésica es el estudio de los movimientos del cuerpo durante la interacción”

Los gestos son construidos en la interacción, “una interacción implica códigos, sistemas de espera y de reciprocidad, a los que los actores se pliegan a pesar suyo”. En todas las circunstancias de la vida social es obligatorio determinada etiqueta corporal y el actor la adapta espontáneamente en función de las normas implícitas que lo guía. Según sus interlocutores, su estatus y el contexto del intercambio, desde el comienzo se da cuenta de qué modo de expresión puede utilizar, a veces no sin torpeza y lo que puede decir de su propia experiencia corporal” (Le Breton, 2002).

Así pues, este postulado se convierte en un argumento fuerte para afirmar que el cuerpo es una construcción social que realiza el individuo en el encuentro con lo social. Por ello, cada grupo social tiene determinadas formas de concebir su corporeidad, que están enmarcadas dentro de los pensamientos que ellos mismos han construido. Pero qué es lo que se da en el encuentro con el otro, una serie de gestos que van en función de manifestar los sentimientos de las personas, puede decirse entonces que existe en el ser humano la necesidad inherente de manifestarse ante otro para que ese otro reconozca esta manifestación y entre los dos sigan construyendo sentidos. Pero, esta necesidad de expresión no basta por sí misma, debe realizarse cumpliendo con unas

normas establecidas y aprehendidas por los mismos sujetos, es decir modelan la actuación para que se manifiesten esas expresiones y puedan ser significativos para los demás.

Así, en ese encuentro de expresiones, existe un desarrollo sensorial que hace que el individuo vincule nuevas informaciones a través de su experiencia corporal y que deja inscripciones corporales que hacen al hombre participe de un grupo social, en el cual la colectividad realiza un control riguroso del individuo. En esto podría decirse que “la presentación física parece valer socialmente como una presentación moral” (Le Breton, 2002). Las definiciones corporales están dadas también por el mercado que renueva constantemente los requerimientos corporales que apuntan al mantenimiento y valoración de la apariencia.

Para finalizar es importante reflexionar sobre la forma de abordar el estudio de la corporeidad, asumiéndola como el lugar que permita evidenciar las subjetividades. Según Durkheim el cuerpo representa al hombre, se convierte en una marca única que lo diferencia de los demás, estableciendo una frontera de distinción. Sin embargo es a la vez una posibilidad de reconciliación, de inclusión de conector con los otros.

D. Efron por su parte estudio las diferencias culturales desde tres ejes: la dimensión espacio- temporal, la dimensión interactiva, la dimensión lingüística, en este pensamiento encontramos herramientas para el análisis de la corporeidad en el proceso de construcción de subjetividades. El estudio de esta corporeidad nos permite visibilizar caracterizaciones propias de los seres humanos, respecto a las relaciones y conexiones con el mundo y con los otros.

La historia individual, la cultura y la diferencia han sido ocultadas bajo la figura de una concepción colectivista de la raza, el reconocimiento de la diferencia ha sufrido mutaciones hacia el estigmatización y el señalamiento, la discriminación del otro, por ello vemos el cuerpo discapacitado como algo anormal, y e pedimos al hombre su integración, esperando que se acepte y que nos acepte en la inter acción como gesto de gratitud a la tolerancia que le concedemos.

Evidentemente en la construcción de subjetividades en torno al cuerpo, ha jugado la política un papel muy importante, pues se ha ocupado de imposibilitar el cuerpo de normalizarlo, de ponerle restricciones, creando así un orden corporal. En las sociedades heterogéneas las relaciones jerárquicas son inscritas en la corporalidad y se evidencian en las diferencias de clases. Según Bourdieu (Sf) el cuerpo es la objetivación más tangible del gusto de clase, del habitus de cada clase, por ejemplo entre menor sea la condición socio económica el hombre aumenta su preocupación por el trabajo físico y el trabajo manual, sin embargo como contradicción no existe un cuidado del cuerpo, entre mayor sea el nivel socio económico prevalece el trabajo intelectual y se eleva la preocupación por el cuidado del cuerpo.

El dualismo de la modernidad dejó de oponer el alma al cuerpo, pero ahora opone el cuerpo al hombre, convirtiéndolo en un objeto que se puede moldear al gusto, modificando sus apariencias es decir al hombre mismo, permite sustraer, cambiar, vender sus partes, ingresando nuevamente al registro de lo biológico.

Ya expuestos los elementos teóricos considerados en la sistematización entorno a cuerpo, ahora pasamos a desarrollar el concepto de danza desde la reseña del texto: Historia de la Danza (Iriarte, 2000)

3.1.4. Historia de la danza

Realizamos una reseña de las comprensiones realizadas por este autor porque brinda una visión amplia de cómo se ha concebido, desarrollado y transformado la danza a través de la historia. Lo que nos permite comprender y situar la concepción de danza de la compañía Danza Kapital.

Tratando de acercarse a una definición de la palabra danza el autor Francisco Iriarte (2000), evoca a ese impulso natural al movimiento, a esa necesidad biológica de desplazarnos por el espacio, mediante el cual el ser humano logra manifestar ansiedades, pesares, alegrías movido por un impulso propio creativo interno, que se pone en contacto con la vivencia de cada humano en su medio, en un tiempo histórico específico.

Se hace evidente desde la mirada de Iriarte Brenner (2000), la argumentación de que la historia de la danza ha sido contada desde la óptica occidental en Europa dejando en el nivel subordinado la historia de la danza en tierra americana. Por ello inicia a hablar de la historia de la danza desde su origen primitivo, es decir antes de la llegada de los españoles. Se trataba en ese entonces de una mezcla de música, danza, canción, recitado, teatro y pantomima que vinculaba a los individuos en actos comunitarios sacralizados. Dentro de los principales rasgos de la danza primitiva se puede encontrar que la observación de la naturaleza produjo por imitación, las más antiguas y originarias expresiones colectivas, representada en el uso del cuerpo como elemento productor de sonidos onomatopéyicos y guturales, en una relación mágico religiosa.

El desarrollo de la agricultura, la observación de los procesos naturales, tales como el crecimiento y reproducción de las plantas y animales, aportan otros elementos para la inspiración comunitaria empleada en la danza primitiva. Aparecen también allí elementos teatrales y de pantomima mediante la representación simbólica caracterizados en el uso de máscaras, maquillajes y accesorios corporales para la realización de rituales mágico religiosos.

Desde el paleolítico en Oriente, Grecia y Roma existen vestigios del uso de máscaras y atuendos utilizados para comunicarse con los dioses agrarios. También la danza tiene alta relevancia en actos comunitarios como lo son el homenaje a guerreros afortunados, rituales que acompañan las transiciones de una etapa a la otra de la vida humana.

En la mitología griega, por ejemplo, existen datos en los que aparecen musas acompañando a Apolo en fiestas, desbordantes de música, danza y sabiduría, documentos que luego estudiarán y exaltarán filósofos como Pitágoras, Thales y Anaximandro. Allí la danza y la música penetran en el campo de lo sagrado sirviendo de vehículo de comunicación con las fuerzas más allá de lo humano, llegando al éxtasis y transformación de personalidad en los intérpretes, tal y como sucede en danzas como la Macumba brasileña o danzas sagradas del vudú haitiano.

Igualmente en Egipto, China y la india la danza se carga de mitología y sacralidad, aparecen entonces grupo de danzantes prestidigitadores, acróbatas y músicos que van de aldea en

aldea realizando formas plásticas con amplios movimientos, algunos cargados de religiosidad con significados profundos, y otros entrando al campo profano.

En China con el fortalecimiento del sistema monárquico aparece la danza de entrenamiento convirtiéndose en espectáculo para las cortes, siendo los papeles femeninos y masculinos interpretados igualmente por hombres, dado que las mujeres estaban excluidas de los escenarios.

Grecia se convierte en cuna del movimiento cultural occidental, siendo heredera de las culturas de oriente en los siglos VII a IV a.C., caracterizándose por el imperio de la razón, el balance, la simetría, gusto por lo estable, sereno y armónico, siendo el cuerpo humano el ideal de belleza y centro de interés. Surgen allí las danzas circulares colectivas, las danzas guerreras empleadas como adiestramiento para los jóvenes reclutas, sin embargo las danzas dionisiacas empiezan a independizarse del espectáculo dramático haciendo del teatro un acto independiente marcado por la narración. En las danzas el movimiento se expande hacia las extremidades el uso de todo el cuerpo, con giros, saltos, corales e imágenes estáticas que acompañan la vida social.

Por su parte Roma, empieza a mostrar danzas caracterizadas por movimientos bruscos, con desplazamientos sensoriales, violentos y toscos. Con el imperio romano la danza llega al circo, espectáculo brutal con gladiadores y fieras, y a fines del periodo pre-cristiano la danza se involucra en festines de entretenimiento y de exhibición erótica.

En la época de Julio César, sobreviven a los ritos Dionisiacos las danzas Lupercales, a manera de magia imitativa de la agricultura, se van mezclando con los carnavales por las callejuelas de la antigua Roma.

En los siglos oscuros del cristianismo tienden a desaparecer las expresiones danzadas de Roma, dando espacio a danzas ingenuas en oposición a las danzas que mantenían mimos, comediantes y bailarines de origen pagano, de aldea en aldea. Mientras tanto en Francia se mantienen las danzas circulares sagradas comunitarias.

El siglo VIII, el culto católico se opuso fuertemente a todas las manifestaciones danzarias de tipo profano, en cambio abrió las puertas de los templos para que danzas pantomímicas evangelizaran. Hacia 1405 el obispo de Nantes continúa condenando juegos y danza de juglares, de esta manera sólo ángeles diablos y personajes de la creencia cristiana bailaban rondas y danzas, entre ellas la danza macabra, encargada de mostrar el infierno para los no seguidores de la palabra de Dios. Poco a poco músicos, cantantes danzantes, y comediantes se dispersaron por los pueblos alegrando las vidas de las gentes humildes. Es entonces cuando los mercados y aldeas comerciales fueron las encargadas de propagar manifestaciones musicales y dancísticas profanos entre la gente.

Desde la caída del imperio romano (476) hasta el siglo octavo se desarrolla el período románico, el arte experimenta su primer renacimiento, con reconocidos trovadores y juglares, que por las aldeas cantaban y acompañados de danzantes, narraban historias heroicas, eróticas y jocosas.

En América, al terminar el siglo XV ocurren los acontecimientos de la invasión de otros mundos no conocidos hasta entonces, junto con los invasores europeos llegan a estas tierras africanos subsaharianos y arábigos, que van a confrontarse y amalgamarse con las culturas nativas Mayas, Aztecas, Incas y Chibchas. El infame tráfico negrero trae consigo el desarraigo de multitudes de personas transportadas a tierras del nuevo mundo, en donde con el tiempo aparecerán formas raciales mestizas: mulatos, zambos, tercerones, cuarterones, entre otros, llamados así por los invasores.

En el Caribe, los grupos Arawack y Caribes casi desaparecen en dos generaciones, mientras que los africanos empiezan a echar raíces. Dentro de las armas de penetración ideológica que utilizaron los invasores se encuentra la danza, cronistas de México precolombino datan de maestros enseñaban danzas y cantos ejecutados por Reyes y sacerdotes a la gente de los pueblos, enseñando que la danza no era un placer individual sino que tenía una función social, por tanto se convirtió en actividad obligatoria, conservando así la comunidad, bailando por devoción y no por diversión.

De Europa llegan danzas de salón y también danzas populares que se mezclan con las danzas nativas y africanas. Hacia el siglo XVI hace su entrada la Pavana, la Gallarda, la Española, la Canaria, la Alemanda, la Zambra, el Contrapás, y las Contradanzas que pasan a América a través de maestros establecidos aquí.

Al establecerse los virreinos en América, llegan también las danzas de las cortes que utilizaban movimientos suaves, lentos, disciplinados y reglamentados, danzas que surgieron de las manifestaciones populares, pero adaptadas a las normas de conducta de la corte, por ello caminaban presuntuosamente tomados de las manos, no saltaban y las mujeres llevaban trajes largos pesados, corsé y miriñaque.

Al terminar la edad media surge el humanismo, predominando entre los siglos XVI al XVII la razón sobre el sentimiento, la creación de normas artísticas precisas, imponiéndose el concepto de belleza sobre la base de la proporción y equilibrio, aparecen la forma dancística tanto en el campesinado como en los círculos de la aristocracia, convirtiéndose la danza en un importante elemento cultural, del que Domenichino y Piacenza el hebreo, dejan escritos en los que datan forma de ejecución pasos, costumbres comportamientos reglas de vestir y forma de decoración en la danza.

Es en el siglo XV donde aparecen las danzas folklóricas para el campesinado mientras que la aristocracia estableció el ballet académico, caracterizado por ceremoniales despóticos interpretados por Reyes y príncipes, en donde prevalecía la etiqueta, más que su capacidad en las artes del gobierno, los maestros de danza en esos días eran aristócratas ante quienes todo se inclinaban y cedían.

El minué por ejemplo expresaba el artificioso estilo de vida del siglo XVIII, el conde Moroni decía de esta danza "trazar cifras del amor, las almas de los pies, mirada lánguida, boca sonriente, aire imponente, manos inocentes y pies ambiciosos." Por 150 años fue la reina de las danzas cortesanas.

En la corte francesa fue introducida la Gavota, danza en la que no era necesario levantar en el aire a las damiselas sino sólo besarlas y hacer travesuras con ellas, jóvenes aristócratas se deleitaban bailándola, rompiendo con las duras estructuras de la corte, presagiando tal vez la revolución francesa.

En la época del renacimiento reaparecen las mascaradas con influencia en los carnavales, aparece el llamado Ballet cómico de la reina, presenciado por 10,000 invitados el 15 octubre de 1581, mostrando aventuras de caballeros, los ballets predominando la figura geométrica en el desarrollo espacial, la elegancia, la brillantez mostrando el poderío de la corte, desde 1589 los Ballets se reducen a mascaradas a entremés de los banquetes.

Luego el ballet empieza a independizarse y perfeccionarse desde la técnica danzada, con Pierre Beauchamp coreógrafo y bailarín. Hasta fines del siglo XVII la danza de la aristocracia continuaba siendo privativa de los hombres; no aceptando a las mujeres en el escenario. Con la ilustración la danza varía el rumbo y aparece entonces la primera bailarina profesional Mlle La Fontaine, aparecen también tratados: Coreografía el arte de escribir la danza, El maestro de danza de Rameau, siendo a la vez una guía de etiqueta cortesana.

En Inglaterra Franz Hilfeding, sustituyen los personajes clásicos, por gentes sencillas montañeses, con vestidos típicos, recorriendo Europa con sus ballets-pantomima.

En el siglo XVIII la ópera ballet que es rígida, mecánica y convencional tiene que enfrentarse al surgimiento del ballet de acción, donde predomina la expresión en cabeza de Juan Jorge Noverre, dejando sus cartas sobre la danza y sobre el ballet de 1758, Noverre trabaja en búsqueda de formas de hacer hablar el cuerpo y contar historias antes escritas en los programas que se repartían en cada presentación, creando un nuevo lenguaje teatral.

En el siglo XIX con el surgimiento del romanticismo se da relevancia a un gusto por los sentimientos de amistad, el honor, el amor, el sacrificio y muerte. Al tiempo que lo popular, lo folklórico se desarrolla incitado por los movimientos nacionalistas. El romanticismo busca inspiración en la edad media, mirando la dualidad de materia y espíritu en el ser humano,

llevando el trabajo de punta del pie al máximo de la gracia de la femineidad. Se establece allí un nuevo estilo y método danza que se caracteriza por la suavidad, la precisión trabajo disciplinado de las piernas, elevaciones como simbología de lo etéreo, la mujer ahora pasa a ocupar el primer plano y el hombre se convierte en una compañía.

La revolución industrial y el ascenso al poder de la burguesía pensante, inicia la exploración del mundo del folklor nacionalista, la danza se inspira en leyendas populares para sus obras dándole una gran estimación a la espontaneidad y la violencia de los pueblos.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, en la Rusia Zarista llega Mario Pepita, maestro y coreógrafo que recoge las múltiples manifestaciones folklóricas de muchas comunidades de la gran Rusia, produciendo espectáculos de gran trascendencia en Moscú, 10 años después llega Saint León, experto en variaciones para solistas.

Aparece entonces el Can Can en París con esta gran liberación, la danza, fue pasando a los teatros populares, los cafés concert y los cabarets al ritmo de los cambios en la ciencia, la técnica, la filosofía y la política.

A inicios del siglo XX Fokine, alumno de Noverre, objetando el abuso de las puntas de los pies la duración de los largos ballets y el academicismo técnico de las rutinas, y reclamando que el cuerpo del bailarín debía ser expresivo sin la pantomima, que la música debía hacer una unidad capaz de conducir a la acción dramática al igual que el vestuario y el decorado, inició reformas sentando las bases del ballet contemporáneo, entre su reformas se encuentran: correspondencia con la época en que se trabaja, la gestualidad y la pantomima no deberán ser ambiguos, ni convencionales, la acción deberá ser continua, la música expresará el argumento y el contenido emocional, no se interrumpirá el espectáculo con aplausos ni saludos.

Al Finalizar el siglo XIX se comenzó cuestionar la estructura de la danza clásica buscando códigos más accesibles e innovadores, allí Isadora Duncan (1838-1927), evoca una danza libre en inspirada en su interpretación de lo que creía fue la danza griega, sentando las bases para una danza neoclásica e invitando a la experiencia artística a los avances de la pintura,

la fotografía, el cine, y la música. Su búsqueda por una danza libre, un cuerpo expresivo, el aprovechamiento de la energía corporal mediante movimientos sencillos y eficaces coincide con la lucha por la liberación femenina.

Posteriormente Marta Graham crea un método eficaz para la preparación de los bailarines de danza, técnica caracterizada por el trabajo de piso en busca del control la fuerza y la destreza del cuerpo, aprovechando al máximo el espacio de manera vertical y horizontal mediante el trabajo de caídas y manejo de la respiración.

La danza moderna toma distancia de la danza clásica, desde su estructura y por tanto desde las formas de entrenamiento de los bailarines, un nuevo lenguaje corporal se hace evidente en los escenarios, dando espacio a una democratización de los temas, socialización de las prácticas, universalización de los conceptos danzarios, permitiendo a los espectadores observar expresiones corporales que antes se hallaban inhibidas. Basándose en el principio de que el cuerpo se halla en el interior del intérprete, por ello la expresividad del rostro y del cuerpo es acorde a la energía corporal, que será libre y fluida.

Los diferentes sucesos mundiales, avances en ciencia, tecnología y arte abrieron espacio a la incursión de la danza contemporánea. Hacia los años 60 los nuevos conceptos en torno al cuerpo humano y su historicidad incentivan nuevas indagaciones sobre las danzas populares urbanas.

Merce Cunningham plantea des-significar los movimientos es decir hacer danza sin determinar secuencias, pasos, figuras, sino incorporando experiencias cotidianas, siendo tan importante el silencio como la música y los sonidos que nos rodean. Realiza una apertura muy importante desde el manejo del espacio realizando la danza fuera de los escenarios, incorporando al espectador en la experiencia dancística. La danza contemporánea entonces aparece en muchos sitios no convencionales.

La segunda parte del siglo XX aparece Maurice Bejart considerado como el filósofo de la danza a través de su danza se aplica la modernidad, contemporaneidad y futuridad, en ella se

pueden observar los estados de la música desde el catolicismo al Yoking, pasando por el hinduismo y el Zen, creando obras de profunda metafísica e introspección.

Cambios muy trascendentales en la danza aparecen en la década de los 70 movimientos juveniles de danza popular urbana, música rock nuevas reglas de conducta y otras apreciaciones en torno a la cultura del cuerpo emergen. La danza popular urbana surge el seno de las ciudades de impulsos colectivos ciudadanos, representando ritmos, rutinas actitudes, emociones, conductas de la vida en la ciudad.

Hacia los 80 el paradigma de la danza se amplía dirigiendo su mirada hacia la danza concierto y la electrónica aparecen diseños coreográficos computarizados, tecnológicos, desfiguración y recombicación de la figura humana, re-examen de los mitos y la historia del hombre; reinterpretación del humor, ironía en la danza cuerpos desnudos, cuerpos que niegan cualquier técnica o cualquier adiestramiento que lo ubique en una técnica determinada.

Simultáneamente la danza folklórica, la danza del campesinado continua haciendo su parición en diferentes escenarios de proyección ante los ojos de los espectadores, estas danzas representan formas de concebir el mundo, hábitos en el vestir, comer, sentido del ritmo, nociones de belleza, en ocasiones incorporan anécdotas, o historias de la vida del pueblo, otras imitan movimientos o costumbres de determinada región, recreándolas o modificándolas al gusto del público urbano.

En América Latina aún existen formas autóctonas de música, canto, teatro, expresiones originarias que sobrevivieron a la invasión de los europeos. En México por ejemplo las fiestas religiosas prehispánicas a los dioses ocurrían a lo largo del año; después de la invasión las manifestaciones indígenas se amalgaman en procesiones religiosas católicas, en las fiestas de los Corpus Cristhi en 1689 se mencionan danza de españoles, negros, indios y mulatos ofreciéndose premios a los que mejor bailarían.

La zona del Caribe Cuba y las Antillas se convierte en un crisol que muestra las danzas que se mezclan entre africanos, europeos y amerindios, la migración canaria aportó

fundamentalmente tres formas danzarías: una danza rústica popular y campesina; una segunda cortesana, europea procesada por los maestros de danza, y, finalmente el espectáculo basado en las costumbres de los Guanches.

Muchas de las danzas regionales españolas tienen influencia árabe y gitana y aquí en América los pateos y escobillados campesinos se convierten en zapateados y toda América se llena de esta forma de danzar: Malambos, Chacareras, Gatos, Resbalosas, Zamacueca, Marineras, Cuecas, Joropos, Galerones, Sones y Jarabes. A finales del siglo XIX empiezan a aparecer las llamadas rumbitas campesinas influenciadas por los centros urbanos aledaños a las regiones rurales.

En Colombia, antes de la llegada de los hispanos existían grupos humanos en diferentes niveles de desarrollos sociales y tecnológicos, llegaron también africanos y elemento amerindio se desplazó hacia el interior, mientras que los europeos se afianzaban en las costas, desde de la segunda mitad del siglo XVI se celebra la festividad de Corpus Christi con la realización de autos sacramentales, en los cuales participaban grupos mestizos. En la costa atlántica se destaca la presencia afroamericana del siglo XVI que aún en la actualidad celebran sus ritos de origen africano. Ahora toda Colombia presenta en sus danzas folclóricas manifestaciones triétnicas en donde se amalgamaron las costumbres indígenas, negras y europeas.

Ahora, pasaremos al concepto de infancia y posteriormente el de danza, con el fin de ubicar al lector en torno a las comprensiones en las cuales se basó la sistematización

3.1.5. Concepto de Infancia

A continuación, realizamos una reseña del concepto de infancia, porque en la sistematización se hace necesario comprender cómo son reconocidos los niños en diferentes épocas y culturas, lo que nos permite acercarnos a comprender la relación entre danza e infancia.

Al situarnos en la actualidad y hablar de los niños en la danza es necesario hacer un breve recuento frente a lo que consideramos socialmente como infancia iniciaremos abordando la configuración histórica del concepto de niñez.

El concepto de niñez se ha configurado a través de la historia, es decir, para la humanidad la infancia no ha existido siempre o no por lo menos como nosotros lo concebimos en la actualidad.

En el siglo XVI, empiezan a asomarse algunos rasgos sociales para que los niños adquieran valor en sí mismos, allí aparecen modos de vestir, que, en contrapartida con lo que sucedía en tiempos medievales, se diferencia del atuendo de los adultos. En el siglo XVII, comienza a configurarse la ternura en función de la infancia. Del siglo XVII al siglo XVIII, se manifiesta una revolución en la afectividad que se expresa y simboliza a través de la infancia. En la modernidad, la pedagogización de la infancia da lugar, a una infantilización de parte de la sociedad. Esto significa que se pone en marcha un proceso a través del cual la sociedad comienza a amar, proteger y considerar a los niños, ubicando a la institución escolar en un papel central. Infantilización y escolarización aparecen en la modernidad como dos fenómenos paralelos y complementarios.

Se podría decir que hasta antes del siglo XVII, los niños fueron considerados como una etapa biológica transitoria previa a la adultez. ¿Qué quiere decir esto? se entendía que los niños y niñas eran tan solo unos cuerpos biológicos en crecimiento, preparándose para transformarse en adultos y poder ser útiles a la sociedad. Hasta entonces no existía diferenciación entre la niñez y la adultez, no existía la serie de sentimientos de protección que nos inspiran en la actualidad; tanto así, que a partir de los siete años de edad las niñas ocupaban roles de ama de casa, los niños iban al trabajo (fábricas, servidumbre y hasta la guerra).

El siglo XX fue el siglo de los niños porque es en él, en que el tema de la niñez tiene un valor particular allí empieza a entenderse a los niños como identidades autónomas. Ellen Key¹³ (1900), escribió a principios del XX un libro titulado El siglo de los niños, que influenció a especialistas y educadores, basándose en la reacción social frente lo ocurrido con la infancia en la Primera Guerra Mundial. La primera masacre masiva que la sociedad reconoce como tal, indicando el efecto devastador que tuvo en los niños por haber participado en ella o por sufrir la

¹³ Ellen Key (Sundsholm, 11 de diciembre de 1849 – Estocolmo, 25 de abril de 1926) fue una escritora y feminista Pedagoga Sueca, con experiencia en los campos de la vida familiar, ética y educación.

orfandad o el exilio. La sociedad rechazó profundamente esta masacre. La Primera Guerra Mundial dejó instalado para siempre el concepto de infancia.

Ingresando al campo de la Danza y estableciendo una relación directa con el concepto de infancia, en Colombia podemos encontrar que la danza tradicional es el primer espacio para que los niños y niñas hagan su aparición, no como infantes en la concepción de la actualidad, sino como seres humanos que son parte de familias que en su cotidianidad (celebraciones sociales, religiosas y culturales), bailaban imitando a los mayores, moviéndose detrás de ellos, alrededor de ellos o de manera informal, con ellos.

Después de los acontecimientos de 1810 el espíritu nacionalista requiere herramientas contundentes para que el pueblo respete, ame, y éste dispuesto a dar sus hijos por la patria; una las estrategias que lleva a cabo para ello es la escolarización, en este espacio institucional aparece el interés de posicionar la danza folclórica como rasgo homogenizador de los nuevos ciudadanos. Y es cuando las instituciones educativas toman de la cotidianidad del pueblo aquellas manifestaciones danzarias ubicándolas dentro de las prioridades nacionalistas al lado del posicionamiento de los símbolos patrios.

En este escenario los niños fueron receptores de un sistema, que aunque contradictoriamente estaba diseñado para educar a la infancia no funciona bajo la lógica del pensamiento del niño y la niña, sino obedecía a intereses de los adultos, lo que en el campo de la danza significa; diseños de movimiento, la expresividad, las temáticas, los vestuarios que surgen de cuerpos adultos.

3.1.6. Danza, técnica y niñez

La formación en danza para niños y niñas ha sido trabajada básicamente desde la educación formal (escuela), sólo pocos autores han contemplado en sus textos la formación en danza desde una academia especializada en el desarrollo de habilidades artísticas. Por ello, nos vimos en la necesidad de basar los referentes teóricos no sólo en la danza para niños, sino también desde la danza en la escuela, haciendo especial énfasis en los elementos desarrollados en

la formación de bailarines. También abordaremos constructos realizados por bailarines en cuanto al significado y trascendencia de la danza así como el desarrollo de la técnica y la interpretación.

A continuación, encontramos referentes teóricos en la formación en danza infantil de Herminia García Ruso (1997), trabajamos esta autora porque desarrolla pautas de formación en danza con niños correspondientes a: El cuerpo, la técnica, el ritmo, la expresividad. Aspectos que servirán para realizar una interpretación crítica de la experiencia en la compañía Danza Kapital.

3.1.6.1. La danza en la escuela

Realizamos una reseña del texto de Herminia García porque nos presenta una alternativa para la formación en danza infantil, desarrollando una propuesta metodológica que nos permite situar la apuesta metodológica de la Compañía Danza Kapital.

La danza es propia de la humanidad, ha formado parte de todas las culturas, siendo múltiples las formas expresivas y artísticas que ha adoptado a lo largo de la historia. Podría decirse que la danza es una actividad humana; universal, porque se extiende a lo largo de toda la historia de la humanidad; motora porque utiliza el cuerpo humano a través de técnicas corporales específicas para expresar ideas, emociones y sentimientos siendo condicionada por una estructura rítmica; polimórfica, porque se presenta de múltiples formas, pudiendo ser clasificadas en: arcaicas, clásicas, modernas, populares y popularizadas; polivalente, porque tiene diferentes dimensiones del arte, la educación el ocio y la terapia; compleja, porque conjuga e interrelaciona varios factores: biológicos psicológicos, sociológicos, históricos, estéticos, morales, políticos, técnicos, geográficos, y además porque conjuga la expresión y la técnica y es simultáneamente una actividad individual y colectiva.

La danza ha tenido a lo largo de la historia de su existencia distintos campos de acción. En ese sentido, el término dimensión hace referencia a las grandes esferas de intervención en las que la danza actúa con la finalidad de conseguir los objetivos específicos. Así pues, son cuatro las dimensiones a saber: dimensión del ocio, artística, terapéutica y educativa.

Como es competencia propia de la investigación desarrollaremos la dimensión artística, ésta se plantea como una forma de arte y debe cumplir para ser considerada como tal, los principios y las normas que orienta las actividades artísticas, concentrándose en obras coreográficas, autores, medios de producción, escenarios, público, etc. La danza como arte requiere un alto nivel técnico y profesional. El profesor de danza es sinónimo de entrenado, trabaja con una población seleccionada, dando origen a compañías de danza que presentan sus obras artísticas en teatros o espacios escénicos propios.

El motivo específico de la danza en palabras de Wiener y Lidstone (citado por García, 1997) "es conocer el cuerpo", la trascendencia que reviste el conocimiento del cuerpo para la práctica de la danza, se pone de manifiesto en la formación ofrecida a los bailarines, se desarrolla entonces el reconocimiento del esquema corporal que puede definirse como intuición global o conocimiento inmediato del cuerpo, sea en estado de reposo o en movimiento, en función de la interrelación de sus partes y, sobre todo de su relación con el espacio y con los objetos que lo rodean. El niño tiene, en un principio, una noción global de su cuerpo, que poco a poco, se va a ir haciendo cada vez más articulada; es decir, va adquiriendo la noción de que el cuerpo posee límites definidos y de que sus partes están interrelacionadas y unidas, formando una estructura bien definida.

Otro aspecto importante a tener en cuenta, para preparar el cuerpo para la danza es la educación de llamado sexto sentido o cinestésico que proporciona información del cuerpo en reposo o en movimiento. El desarrollo de la capacidad de utilizar la información procedente de sentidos cinestésico puede ayudar a los niños a conocerse mejor y hacer más hábiles y creativos en movimiento. Hamilton (citado por García. 1997) expresa la importancia de la educación de este sexto sentido afirmando que: "cuando prestas atención interna a tu cuerpo en movimiento, obtienes una información personalizada e individualizada. Los bailarines deben adquirir esta información, porque usan sus cuerpos para comunicarse y cuanto mejor comprendan sus propios sentimientos y sensaciones, mayor será su capacidad expresiva.

Ahora, es necesario desarrollar los conceptos de regulación tónica y ajuste postural. La regulación tónica prepara, orienta y mantiene la eficacia del movimiento, fijando la actitud,

proyectando el gesto, manteniendo la postura y la declinación. La postura es la posición voluntariamente adquirida en un determinado momento. Corraze (citado por García (1997). la define como "la posición de las partes del cuerpo, unas con relación a las otras y con relación al peso". El ajuste postural se apoya en las sensaciones visuales. Un buen ajuste postural es la base de una actividad motriz óptima.

Del ajuste postural, se desprende la alineación corporal, la cual es definida como el efecto de hacer pasar determinados segmentos sobre un eje concreto. La buena alineación corporal es la base de la postura correcta y del movimiento armónico, equilibrado fluido y eficaz. Si el bailarín no desarrolla una postura correcta, se vislumbran problemas motores, sobre todo, en la falta de equilibrio, coordinación y en el aprendizaje de la técnica.

En danza, la relajación favorece un estado de conciencia que se caracteriza por un bajo tono muscular, por la disminución del ritmo cardíaco y respiratorio, por una mejor concentración y por una mayor capacidad perceptiva interoceptiva, exteroceptiva y propioceptiva. Los efectos de la relajación se pueden establecer en cinco niveles o planos:

- Nivel cognitivo: Favorece la atención, la capacidad de concentración, puede a la vez repercutir sobre otros procesos cognitivos
- Plano psicomotriz: Favorece una mejor vivencia y un conocimiento adecuado del esquema corporal
- Plano conductual: Puede actuar disminuyendo estados de agitación.
- Plano de la personalidad: Favorece el conocimiento de sí mismo, el nivel del autoconcepto, autodomínio, confianza.

Existen dos tipos de relajación, definidos como la relajación global y la relajación segmentaria.

Un elemento de relevancia en la formación de los bailarines, son los estiramientos que se desarrollan con los diferentes grupos musculares. Esta cualidad física es de las que requieren

mayor atención, por parte del formador de danza, porque se debe tener en cuenta que en las edades de seis a doce años, es cuando la relación existente entre el estímulo de flexibilidad y la respuesta orgánica es la máxima en la vida de la persona. Además, la flexibilidad es considerada un medio para evitar lesiones y deterioros funcionales.

En danza infantil, es importante considerar el elemento del espacio. La construcción de las relaciones espaciales se consigue sobre los siguientes planos: el primero, el plano perceptivo: es característico del pensamiento infantil y engloba el periodo sensorio motriz y pre operacional el egocentrismo esta fase, a nivel de la percepción espacial, se sitúa en el hecho de que el niño considera el espacio según su único punto de vista; El segundo, el espacio representativo se presenta hacia los siete u ocho años en el período operativo el niño progresivamente, adquiere la capacidad de analizar los datos inmediatos de la percepción, elaborando relaciones espaciales más complicadas, es posible relacionar los otros y los objetos del mundo exterior sin situarse él como referencia.

La orientación espacial, implica la capacidad para la localización en el espacio del cuerpo en relación a los objetos o la localización de estos en función de la posición del bailarín. Las formas y evoluciones que el bailarín puede ejecutar en el espacio escénico son infinitas, si se tienen en cuenta las diferentes composiciones que se obtienen por combinación de los siguientes elementos: nivel, dirección, trayectoria, plano y foco.

Como elemento final, de los básicos a desarrollar en la formación en danza infantil se encuentra la educación rítmica, la cual une dos conceptos tiempo y ritmo. El tiempo, respecto al movimiento, está relacionado con la duración que implica realizar una acción motriz. Respecto a la música, el tiempo de la duración de cada una de las partes del compás musical. Si se ejecuta una acción motriz con un soporte musical, ésta debe estar realizada dentro del tiempo, lo cual se observa desde la sincronización o coordinación entre la acción y la velocidad de la pulsación de la música.

3.1.6.2. Cuerpo y silencio en la escuela a comienzos del siglo XX en Colombia

Realizamos una reseña de este texto, porque en la formación en danza es indispensable la disciplina corporal, elemento que se desarrolla en esta investigación. Brindando a la vez un recorrido por las posibilidades e imposibilidades dadas al cuerpo infantil a lo largo de la educación colombiana.

Las autoras Claudia Ximena Herrera y Bertha Nelly Buitrago (2004) muestran su investigación acerca del silencio y el cuerpo en los niños en Colombia, resaltando el proceso educativo y las transformaciones que estos conceptos han tenido a lo largo de la historia. En la denominada escuela antigua, el silencio y la quietud eran elementos indispensables en el aprendizaje de los niños, debido a que estas prácticas disciplinarias fijarían en el pensamiento del niño la importancia del actuar silencioso, de obrar con cautela, de economizar energía para lo considerado útil y virtuoso.

En el momento en que llega el movimiento de la Escuela Nueva a Colombia, abre el camino para comprender el movimiento, la expresión, el lenguaje propio del cuerpo infantil. Transformaciones que se dieron con pedagogos como Nieto caballero, desde el Gimnasio Moderno. Las prácticas educativas basadas en el silencio el control y el disciplinamiento corporal han pasado a ser descalificadas y consideradas como desaciertos en la educación infantil.

En línea con la propuesta de Rousseau (citado por Herrera y Buitrago. 2004), la educación debe basarse en la libertad del movimiento, debe ser una educación que enseñara a vivir momentos, una educación cuyo modelo era la naturaleza. Así entonces, el movimiento del niño debe ser espontáneo, producido por los sentidos, no inducido por la opinión adulta. El ejercicio continuo del que habla Rousseau le proporcionaría al niño la capacidad de conocer el uso de sus fuerzas, las relaciones de su cuerpo con los otros cuerpos. La vida del niño debería estar en permanente actividad hasta los 13 años.

Sin embargo, estos preceptos propuestos por Rousseau, aunque acogidos fueron poco viables para el tipo de educación trabajada en Colombia, educación con un maestro para un aula

con muchos niños, lo que sumado a las diferentes interpretaciones dadas por pedagogos sobre los postulados, da como resultado el movimiento infantil de diferentes formas.

Desde la educación tradicional, el silencio estaba presente como el medio para lograr el orden de la clase, el progreso, el trabajo adecuado, las actividades silenciosas garantizaban buenos resultados. En el aula el cuerpo era totalmente dominado, la ausencia del movimiento representaba el dominio total del niño sobre su voluntad, sobre su alma, evidencia del dominio de sí. En caso de intentar escapar de estos dispositivos militantes, el niño sería castigado. Desde entonces, se habla de un cuerpo correcto y de un cuerpo inadecuado, es decir, de un cuerpo que responde a las exigencias sociales, un cuerpo que todo el tiempo es leído y un juzgado.

Sin embargo, la insistencia por el ejercicio, por el movimiento bien hecho, empezó a generar dinámicas corporales exclusivas de la escuela, referidas a la postura, a las posiciones iniciales de cada ejercicio, a las formaciones escolares, a los desplazamientos coordinados. Movimientos que permitían controlar al grupo en su totalidad, garantizando acciones precisas y simultáneas, elementos indispensables en la educación física. De esta forma, ya no habrían movimientos alocados en el cuerpo infantil, ya no habría ruido, sino sonidos producidos por el movimiento juicioso y prudente que el profesor dirigía.

Con lo anterior, aparecen dos nociones indispensables en la educación del cuerpo, las nociones del tiempo y el espacio. Lo que permitiría que el niño pudiese incorporarse a una sociedad cumpliendo con horarios, con puntualidad, con momentos para moverse, con momentos para callar. Así como también, garantizaba una adecuada postura corporal basada desde la verticalidad, desde la rectitud, esto garantizaría el equilibrio y la conciencia de las prácticas físicas.

El lenguaje corporal entraría a marcar la diferencia entre los educados y no educados, aparecen normas de comportamiento, que definían los gestos y movimientos que evidencian respeto, buena educación. Eliminando las conductas indeseadas, los gestos que carecen de refinamiento. Finalizada la primera mitad del siglo XX las pedagogías, tenían como finalidad

educar al cuerpo del niño como un ente separado del alma, pero compañero fundamental de las facultades intelectuales y morales que conforman al individuo.

Sin embargo, no todas las tendencias educativas se habían quedado en esta contemplación del movimiento corporal desde la obediencia y la normalización, ya aparecían reflexiones acerca de la importancia del movimiento libre en el cuerpo infantil, reconociendo la naturaleza propia de la infancia. Aparece el movimiento de la Nueva Educación con una mirada distinta sobre el silencio, el sonido y el ruido corporal, rechaza la separación entre el alma y el cuerpo.

Se retoman ideas pedagógicas como las del Dewey (citado por Herrera y Buitrago. 2004), quien afirma que el aspecto activo es decir el movimiento existe y es necesario antes que el movimiento pasivo. El desarrollo muscular, la expresión, precede al sensorial, y que los movimientos vienen antes que las sensaciones conscientes. Es necesario, privilegiar el movimiento infantil, sin el cual no es posible el desarrollo del ser humano. Afirma también este pedagogo, que todas las situaciones de la educación tradicional sobre el movimiento y el silencio respondían al interés del maestro por la uniformidad y desconocían el interés propio del niño.

Es aquí, en donde el saber de la educación física podía y debía participar en la educación infantil encargándose de la salud con actividades que lo hicieran fuerte y resistente, con prácticas que regulen los movimientos desde sus características: repetición, fin, agilidad y fluidez. Es decir no habría silencio absoluto sino una melodía y armonía visual y auditiva.

La idea de contemplar al ser humano como una totalidad y no como una dualidad entre cuerpo y alma, desarrolla una educación integral, que puede apreciarse desde el pensamiento de María Montessori sobre quien indica que la educación se divide en motriz, sensorial y de lenguaje; educación que necesariamente se hace del cuerpo y su consiguiente manifestación, una educación que permite la adaptación psíquica interior, ligada al desarrollo y a la naturaleza fisiológica, necesaria en la educación infantil. Bajo este pensamiento el movimiento libre y constante, el desorden y la ejercitación intensa llevará al niño a organizar sus movimientos de hombre. La labor del maestro será la de ordenar los movimientos, comenzar a producir sonidos pero no en forma impositiva y rígida, sino a partir de las acciones y descripciones narrativas por

los niños, buscando una realización menos autoritaria y acorde con su desarrollo fisiológico y anatómico.

La propuesta de la nueva educación abre el horizonte hacia una pedagogía corporal distinta, que incluye el libre movimiento por el aula, que visibiliza el movimiento, dirigido a partir de los intereses de cada niño, ya no es considerado como un ruido que aturde sino como un sonido nuevo con sus propios silencios.

Con la creación del Gimnasio Moderno en cabeza del pedagogo Agustín Nieto Caballero y las propuestas que la Nueva Educación hace del movimiento, genera transformaciones planteadas desde la disciplina. La escuela había perseguido una actitud física basada en el silencio, la rigidez y la precisión del movimiento corporal, la nueva buscó una actitud mental que lleve al orden, a la actividad regulada por el propio interés del trabajo que se realiza, lo que desprende una disciplina interior que construye confianza y libertad de cooperación para el alcance de un objetivo. La disciplina no compete solamente la escuela, son normas y leyes a las que el hombre debe someterse, no debe plantearse como una imposición sino como una necesidad, así la disciplina no es un problema sino un medio para alcanzar un fin, dejando de ser inducida para convertirse en voluntad.

En el Gimnasio Moderno, los ruidos considerados molestos pasarán a ser sonidos corporales desde la organización temporal de las actividades escolares. Primero, aparece el recreo y los descansos entre clases en donde la exploración física del niño a través del movimiento está permitida, favorecida y siempre vigilada. Segundo, los ruidos, las risas y los gritos son convertidos en sonidos corporales armoniosos, igual que los toscos y ruidosos movimientos del cuerpo, en silenciosas y bellas formas gimnásticas mediante la música y la gimnasia rítmica. Tercero, la práctica del silencio en el salón de clase como actividad escolar ejecutada por el maestro de forma sorpresiva, y recibida con alegría por el niño como un ejercicio de disciplina interior que se implementan en las rutinas escolares de forma novedosa.

La propuesta educativa de esta institución fue acogida por otras generando transformaciones en la educación colombiana. El silencio corporal no desaparece, se hace

necesario para oír al otro, para prestar atención en las lecciones, una atención que no debe ser impuesta sino ganada por el maestro. El silencio ha sido y seguirá siendo uno de los objetivos primordiales en la educación como garantía de mejores y mayores aprendizajes, la diferencia radica en la visión que la escuela tenga sobre este.

3.1.6.3. Hacia una danza de incesantes contrarios

La reseña a continuación, está basada en el texto creado por el maestro, coreógrafo y bailarín Arturo Garrido (Sf). Autor que invitamos a la interpretación crítica porque desarrolla en su libro elementos propios de la actividad creativa, la experimentación y la trascendencia de la danza. A lo largo de su experiencia en la práctica de la danza, Arturo Garrido ha configurado una propuesta dancística a la que denomina método unitario o técnica de las diferencias. En ella, plantea que la naturaleza de la educación artística está regida por un movimiento constante, su sentido es cambiante, todo es cuestionable y debe ser cuestionado. La danza es un arte que aunque tenga datos físicos inmutables como la mecánica articular o el sentido del equilibrio, sus contenidos, métodos y sistemas deben ser permanentemente reenocados de acuerdo a los cambios presentados en el ritmo social.

En su propuesta no habla de un instructor de danza, ni contemplado como un profesor, la persona que sea formador de artistas, es decir, en este caso de bailarines. Debe ser maestro.

¿Qué es la danza? Arturo Garrido (Sf) dice: "es el cuerpo humano entendido como el campo de batalla de una naturaleza expresiva o el reflejo de nuestro ser total infragmentable". El cuerpo del bailarín es un todo expresivo, es decir, cada movimiento debe comprometer todas las partes y cualidades del cuerpo. Una técnica corporal como la danza más allá de ser una simple práctica física es una acción en la que el individuo está emocional, física e intelectualmente comprometido. Contemplar el cuerpo del bailarín como un instrumento, es una visión errada, porque sustenta la división del individuo en dos, uno que piensa y otro que expresa y hace. El bailarín no puede concebir el cuerpo esta forma, debe ser una unidad, debe sentir pensar y expresar todo con su cuerpo.

El bailarín, además de poseer un dominio físico-emocional y un control (flexible) de la energía y del espacio, debe llegar al manejo autónomo de códigos corporales en permanente movimiento, y cambio constante; y debe adquirir dominio en la articulación y formulación de lenguajes corporales. El movimiento expresivo en la danza se manifiesta en una relación unitaria de los procesos educativos y creativos en la que el bailarín se entrega física, emocional e intelectualmente a una práctica dancística total.

La formación en danza, hace que cada clase constituya un espacio donde el maestro y los bailarines comprometidos bajo una intención específica, investigan, perfeccionan y reproducen un concepto dancístico particular. El conocimiento generado en cada clase, tiene efectos en las relaciones internas, transformándose a su vez en relación con las tendencias corporales, estéticas e intelectuales manifestadas. Es decir, cambia a todos los actores.

El maestro en danza debe tener una acción pedagógica en constante movimiento de oposición, resolución y síntesis. El maestro debe ejecutar todo el tiempo acciones creativas, permitir la irrupción permanente de nuevas formas y conceptos. Lo anterior, debe generar una reflexión crítica del proceso creativo y metodológico implementado en la formación de los bailarines.

La estructura de una clase está determinada por el marco de objetivos presentes en el concepto global de la técnica. Debe fijar objetivos, que orientan los contenidos, procedimientos y etapas del aprendizaje de acuerdo al tiempo total requerido para la formación del bailarín. Cada clase, debe contener un principio, un desarrollo y un fin que responden al alcance de objetivos estéticos, musculares, espaciales requeridos para la interpretación del bailarín. Su dinámica debe ser variada contener momentos de suavidad, rapidez, lentitud, agilidad, energía, fuerza, relajación.

La técnica no es una rutina independiente de la expresión dancística, sino más bien su resultado. En el momento en que la técnica se convierte en un fin, puede basarse sólo en la forma y perder la posibilidad de creación, rompiendo la comunicación con el mundo que nutre en la danza y adquiera la vez se expresa. En esta situación el bailarín pierde su expresividad y el

contacto con la realidad dejando de ser significativo. La técnica en la danza no es sólo el conjunto de formas y normas necesarias de aprender para expresar un contenido, sino más bien el desarrollo de las formas en las que el contenido se expresa. La relación existente entre los procesos técnico-expresivos del movimiento, tiene su presentación final en la creación escénica.

El aprendizaje técnico conlleva una preparación física y mental que desemboca en la creación de códigos, en la ampliación y fijación de estructuras y conceptos espaciales cuya acción es a la vez consciente y autónoma. Contrario a lo que puede creerse, el aprendizaje técnico supera la división entre cuerpo y mente afirmando la praxis de un cuerpo inteligente capaz de unir en un solo acto lo interno y lo externo, lo subjetivo y lo objetivo, lo cerebral y lo anímico. Es la reconciliación unitaria que lleva al bailarín a crear un cuerpo extracotidiano.

Los métodos, estilos y conceptos pedagógicos deben mantener una relación permanente con los escénicos, garantizando una óptima relación entre los coreógrafos y los maestros de tal forma que las búsquedas estéticas generen conocimiento que enriquezca y dinamice el proceso de formación de los bailarines, quienes deben estar dispuestos a experimentar constantemente diversos movimientos.

Para lograr construir un momento propicio para la creación, el maestro debe generar imágenes virtuales de las cosas, desarrollando en los bailarines estructuras mentales que recogen, abstraen, sintetizan y recrean la información dada a los sentidos. La poesía se convierte en la base de todo conocimiento, en tanto es el medio a través del cual se puede transmitir el conocimiento, con el uso de metáforas e imágenes cargadas de simbolismos y conceptos.

En el entrenamiento técnico de la danza, se le exige al bailarín un máximo de disciplina, concentración y esfuerzo. Además, en su formación debe estar en la capacidad de interactuar corporalmente consigo mismo y con los otros.

En el momento en que se tiene un dominio sobre la técnica, aparece el virtuosismo. Es el punto en el que los movimientos se realizan con idealizada perfección, la belleza y la expresión se fusionan. El bailarín construye un cuerpo extraordinario. Aquí, la danza no sólo es la forma en

que se manifiesta la emoción; es en sí la emoción, es espacio, volumen, forma y energía, es todo un ser en movimiento.

3.2. Interpretación crítica a partir del diálogo entre participantes, autores e investigadoras

Ahora el lector podrá encontrar la interpretación crítica que realizamos de la experiencia de la Compañía Danza Kapital, para ello hemos utilizado como herramienta fundamental la matriz N6 (Anexo 11. Matriz 6. Cruce de información), en la cual pusimos en diálogo a los participantes de la experiencia, a los autores invitados y las observaciones de las investigadoras.

A continuación las compresiones realizadas sobre la concepción de cuerpo de la Compañía Danza Kapital, analizada desde las categorías y subcategorías establecidas por las investigadoras para la sistematización. Para la categoría de subjetividad singular serán nombrados como expresiones y para la categoría de subjetividad normalizada serán nombrados como atributos.

3.2.1. Concepción de cuerpo de la compañía Danza Kapital

En la multiplicidad y complejidad de los procesos de subjetivación, es indispensable reconocer que como plantea Guattari (2005) “*La subjetividad* está en circulación en grupos sociales de diferentes tamaños: *es esencialmente social, asumida y vivida por individuos en sus existencias particulares*. El modo por el cual los individuos viven esa subjetividad oscila entre dos extremos: una relación de alienación y opresión, en la cual el individuo se somete a la subjetividad tal como la recibe, o una relación de expresión y de creación, en la cual el individuo se reapropia de los componentes de la subjetividad, produciendo un proceso que llamaría de singularización”. En el espacio de formación que a través de su experiencia ha tenido la compañía Danza Kapital, se ha dado la coexistencia de alienación y singularización, que fueron reconocidos y considerados en el proceso de sistematización, haciendo visible las tensiones, líneas de fuga, quiebres, relaciones.

La experiencia que la compañía Danza Kapital ha tenido a lo largo de sus diez años, ha permitido la realización de constructos en torno a elementos propios de la danza, reconocidos

como importantes por los actores de la experiencia, debido a que constituyen la razón de ser y de actuar en el proceso de formación en danza.

Como primer constructo que analizamos en la experiencia, encontramos la concepción de cuerpo que subyace en la compañía Danza Kapital y que posee gran relevancia en la formación de los bailarines. La noción de cuerpo es concebida de forma consciente y trascendente, por ello, la presentamos desde unas subcategorías que nos permiten identificar los rasgos de singularización (expresados a través de corporalidades) y de normalización (expresados en cuerpos dóciles) dados en los procesos de subjetivación de los actores de la experiencia.

“La danza convierte el cuerpo normal en un cuerpo fantástico” (Aparte de la entrevista 16. Grupo de formadores acompañantes).

“El cuerpo es un un templo que se construye constantemente” (Entrevista 11 Bailarín Profesional).

Es necesario, que iniciemos diciendo que la concepción de cuerpo es considerada como diferente por los mismos actores de la experiencia. Tal como lo menciona Planella (2006):

“Un cambio de concepción del cuerpo, si a partir de los años 70 el cuerpo inicia un ciclo de positividad corporal reafirmada desde las múltiples disciplinas que han existido en la posibilidad de ejercicio hermenéutico en clave positiva. Posiblemente la más representativa por lo que significa eso de la negativa negativización del cuerpo sea el trabajo de Martini (2001) el elogio del cuerpo. Allí el cardenal parte de un interrogante inicial ¿quién soy yo? para llegar a responder lo siguiente: "en efecto, nuestro cuerpo es primero sujeto, más que un objeto; el sujeto no simplemente del tacto de la vista, sino de todas nuestras acciones".

Así, en Danza Kapital vemos que existe una mirada diferente acerca del significado del cuerpo, que parte desde una visión que otorga mayor reconocimiento al cuerpo como sujeto, dándole relevancia a este en la vida misma de los bailarines, a tal punto que le han sido

reconocidos una serie de atributos que son considerados por los mismos actores de la experiencia como una forma diferente de contemplarlo. Estos atributos que consideramos como posibilidades de expresiones singularizadas, marcan la posibilidad de la compañía Danza Kapital por darle una mirada diferente al cuerpo.

“El cuerpo toma formas particulares cuando hacemos danza” (Entrevista 12 Bailarín profesional)

“El cuerpo en Danza Kapital es un concepto que se transforma” (Aparte entrevista 16. Grupo de formadores acompañantes)

El primer atributo que trataremos ha sido denominado *cuerpo posibilitador de experiencias diferentes*, contemplamos el cuerpo como elemento vivo y formador. Este atributo puede ser entendido desde dos puntos. El primero como la multiplicidad de formas de vivir el cuerpo y el segundo como vía para realizar acciones fuera de lo común.

En el primero encontramos que “acercarse al propio cuerpo de manera diferente como una forma de allegar-se al cuerpo no sólo como materia sino como cuerpo vivido, como ese cuerpo que siente, goza, padece, sufre, da la posibilidad de atender el cuerpo con una actitud más consciente” (Gallo y Castañeda, 2009). La formación en danza que han tenido los bailarines infantiles de la compañía Danza Kapital, les ha permitido tener mayor exploración corporal, desde la posibilidad de realizar actividades diferentes, de conocer el cuerpo a través de la relación con el otro, de crear con él, de transformar, de romper paradigmas, pero sobretodo de reconocer el cuerpo del niño como importante, complejo y majestuoso. Visión que hace que los niños de la compañía vivan su cuerpo fuera de los cuerpos cansados, invisibilizados y coartados que genera el disciplinamiento militante social y la rutina.

El primer punto tiene relación directa con el segundo, debido a que el acercarse al cuerpo de forma diferente, hace que su desarrollo y su concepción cambien y que por lo tanto vivan a través de él experiencias diferentes, así los bailarines infantiles de la compañía han tenido la posibilidad de experimentar el cuerpo en diversos escenarios y de tener con él mayor

disponibilidad para sentir (alegría, satisfacción, tristeza, enojo, ansiedad). Estos dos puntos constituyen una visión corporal propia, que hace que los bailarines se consideren diferentes a los demás.

“Descubrí que mi cuerpo puede hacer muchas cosas” (Entrevista 5 Bailarina Infantil).

“Puedo conocer mi cuerpo, explorarlo, experimentar” (Entrevista 4 Bailarín Infantil).

“Con el despliegue de la experiencia corporal, se modelan las percepciones sensoriales a través de la integración de nuevas informaciones” (Le Breton, 2002) así las acciones a través del cuerpo, los sentimientos que estas producen, hacen que se generen nuevos pensamientos, nuevas ideas, nuevas formas de actuar, por ende, se reconfiguró la subjetividad.

“A través de su corporeidad el hombre hace que el mundo sea la medida de su experiencia” (Le Breton, 2002). Es necesario, que recordemos que el proceso de subjetivación no consiste solamente en la interiorización que el individuo haga de las experiencias, por el contrario podría afirmarse que esa configuración es recíproca, por lo cual el individuo reconfigura su subjetividad y a la vez afecta la subjetividad social. Las experiencias consideradas como diferentes que viven los bailarines a través de su cuerpo, generan transformaciones en ellos y en los otros, en tanto se relacionan, transmiten, comunican. Al respecto, Planella (2006) expone: “el cuerpo, en una pedagogía de la narrativa, necesita ser pensado desde la experiencia y no como un simple objeto. Si el cuerpo es la experiencia vivida por el sujeto (encarnado), el sujeto debe ser capaz de transmitir corporalmente episodios de sus trayectos vivenciales”.

El segundo atributo que constituye la concepción corporal en la compañía Danza Kapital, lo denominamos *cuerpo expresivo*, es importante aclarar que no se trata de afirmar que el cuerpo es expresivo por sí mismo, ni de realizar una división entre persona y cuerpo, desde luego como mencionamos anteriormente para los actores de la experiencia estos dos conceptos son inseparables, como plantea Planella (2006): “Estas concepciones se concretan en un cambio hermenéutico en antropología muy mixta en la cual el cuerpo forma parte integral indisociable de la persona, el cuerpo se concibe como sinónimo de persona, abriendo las puertas a una

hermenéutica subjetiva del cuerpo”. Habiendo realizado esta aclaración, se puede pasar a reconocer la unión innegable entre persona y cuerpo, pero dando relevancia al cuerpo como posibilitador de la expresión. Para los bailarines de la compañía Danza Kapital, el cuerpo es comunicador, permite mostrar lo que se encuentra en la mente (pensamientos, ideas) que no es otra cosa que reflejo de su vida misma. La utilización del prefijo su en la frase anterior es intencional, debido a que aunque la expresión corporal, utiliza códigos que se construyen en lo social, se hace propia y única. Así como indica Le Breton (2002) “La expresión corporal se puede modular socialmente, aunque siempre se la viva según el estilo propio del individuo”.

Con este elemento también se hace necesario pensar que la concepción de cuerpo de la compañía Danza Kapital no es una concepción simplista que lo enmarca sólo dentro de la posibilidad de movimiento y que lo instrumentaliza. Podríamos decir que la compañía piensa el cuerpo como unidad y le otorga trascendencia o sea lo convierte en corporeidad, tal como lo describe Planella (2006) citando a Sánchez: “Es preferible hablar de corporeidad, de carácter corporal del hombre, o del nombre como espíritu encarnado, antes que de cuerpo, pues así nos acercamos más a una comprensión unitaria la persona, en esta aproximación y planteamiento la visión humanista es clara, para Sánchez el cuerpo es espíritu encarnado no es la parte material sino la concreción, la habitabilidad del cuerpo o lo que sería lo mismo, la vivencia de la corporalidad.

Enmarcamos entonces la concepción de cuerpo de la compañía Danza Kapital con un enfoque unitario, el bailarín y su cuerpo son uno sólo, no se unen sino que constituyen la totalidad.

“Expresarme con la cara y con el cuerpo” (Entrevista 3 Bailarín Infantil)

“Puedo expresar con el cuerpo lo que no quiero decir con las palabras” (Entrevista 5. Bailarina Infantil)

“Lo que tienes en la mente, en tu vida, es lo que el cuerpo expresa” (Entrevista 12 Bailarina Infantil)

El trabajo corporal que se realiza en la compañía Danza Kapital deja ver la relevancia del cuerpo en el proceso de formación en danza, tan es así que el tercer atributo expresión de singularización es la contemplación de un *cuerpo técnico*, desde luego que la técnica ha sido vista más como un dispositivo de control en el cuerpo de los bailarines (elemento a desarrollar en la subcategoría de técnicas de dominación), pero la relevancia de este atributo no está dada en la apropiación de los elementos técnicos, sino en la descripción que realizan los bailarines de la técnica como la posibilidad de construcción de un cuerpo diferente, en el cual se reconoce un perfil técnico que está fuera de otras visiones en danza.

Por lo tanto, Danza Kapital construye su propia tendencia en cuanto a la técnica, otorgando primacía a la agilidad, a la búsqueda constante de un cuerpo particular, que debe ser formado diferente, bajo el principio de la formación del cuerpo infantil y no el cuerpo del niño en imitación del cuerpo adulto.

“En Danza Kapital existe una exploración de cuerpo como niño” (Aparte de la Entrevista 16. Grupo de formadores acompañantes)

Al hablar de técnica se hace necesario que mencionemos el cuarto atributo que mantiene relación directa con el anterior, y es el *cuidado físico del cuerpo*, la visión de la compañía en cuanto a este aspecto nos muestra expresiones de singularización en tanto el cuerpo de bailarín (como mencionamos en párrafos anteriores) realiza acciones fuera de lo normal, y por ende su forma de cuidarlo varía. Es necesario iniciar especificando que para los formadores acompañantes de la experiencia, este es un elemento fundamental, debido a que se le otorga superioridad al cuerpo del niño frente al del adulto, en tanto el cuerpo del niño es más dado a desarrollar condiciones para la danza. Por ende, se debe formar de una manera especial, reconociendo las capacidades de cada niño, sus condiciones físicas (talla y peso), y evitando al máximo producir lesiones.

Frente a lo anterior, Danza Kapital desarrolla sus propias técnicas de mantenimiento que como las define Mauss (citado por Le Breton, 2002): son los cuidados del cuerpo en sus diferentes formas, que se ejercen a veces de manera privada o pública y en los diferentes valores

que se le asocian según los grupos y las clases sociales”. Uno de estos cuidados considerado importante para el desarrollo de las actividades en danza es la higiene corporal, ésta técnica de mantenimiento no sólo es aplicada para la danza sino para toda actividad física, tan es así, “que la educación física junto con médicos y fisiólogos han privilegiado la dimensión higiénica” (Planella. 2006), ello por los cambios físicos producidos durante el ejercicio, en danza este elemento es considerado fundamental para desarrollar las clases, debido a que la cercanía y el contacto físico son constantes. Así pues, la forma en que la compañía de danza cuida su cuerpo de forma consciente marca otra diferencia entre la concepción corporal de otras personas y la de los bailarines.

“Cuerpo del niño es receptivo, más dispuesto a la transformación y por ello el cuerpo del niño es superior al del adulto” (Aparte Entrevista 16. Grupo de formadores acompañantes).

“Al cuerpo debo alimentarlo, fortalecerlo, llenarlo de conocimientos en la danza” (Entrevista 15 Bailarina profesional).

“Debo cuidarlo para no lesionarme y bailar mejor” (Entrevista 1. Bailarina Infantil).

“A mi cuerpo lo visto, lo limpio, lo cuido” (Entrevista 2. Bailarina Infantil)

En varias ocasiones a lo largo de este recorrido por las expresiones singulares que subyacen en la subjetividad de la compañía Danza Kapital en cuanto a su concepción de cuerpo, hemos mencionado la *conciencia corporal*, por ello este es nombrado como el quinto atributo. “La conciencia corporal es un proceso permanente de la vida, que tiene que ver con la mirada hacia sí mismo e implica cierta atención sobre lo que uno piensa, sobre la forma como uno se relaciona consigo mismo, con los otros y con el mundo e influye en la manera de expresarnos. La conciencia corporal me permite darme cuenta de cómo estoy y que estoy haciendo en determinada actividad. La conciencia de sí como el rasgo de subjetividad predominante en los bailarines” (Gallo y Castañeda, 2009).

La compañía Danza Kapital hace que la conciencia corporal enmarque la formación de los bailarines infantiles, desarrollándola desde tres puntos: 1. Conciencia del movimiento (reconocimiento de la función y posición de cada parte del cuerpo en la realización de los movimientos), 2. Conciencia del propio cuerpo (Reconocimiento de sus capacidades, trabajo en el desarrollo y fortalecimiento de las mismas) y 3. Conciencia de la respiración, este último clasificado como indispensable para mejorar su capacidad corporal, el manejo de la respiración se hace visible en el dominio del dolor en los ejercicios de elasticidad y flexibilidad y en la maximización del tiempo de desempeño físico. “Educar en la respiración: habitar el cuerpo - propio exige aprender muchas cosas relacionadas con el cuerpo, entre las cuales encontramos la respiración” (Planella, 2006)

“Cuando se es niño el cuerpo se ve de manera general, pero al entrar a danza Kapital se va tomando conciencia de cada parte” (Entrevista 11. Bailarín Profesional).

“El cuerpo va adquiriendo una conciencia propia” (Entrevista 12. Bailarina Profesional).

El cuerpo que baila es diferente a los demás. Como hemos afirmado con anterioridad, el cuerpo para los bailarines de la compañía Danza Kapital tiene un significado particular, aquí aparece un último punto de quiebre que puede generar singularización en la experiencia, *el cuerpo trascendental*. “El cuerpo es constitutivo de la persona, ésta constitución se fundamenta en el resurgimiento de algunos modelos antropológicos no dualistas, que permiten entender el cuerpo desde antropologías que no dicotomizan a la persona.

Este enfoque se traduce en la simbolización de la construcción del cuerpo, que posibilita que el sujeto encarne su cuerpo, lo represente y lo viva como unidad psicosomática” (Planella, 2006). El cuerpo es considerado la esencia de Danza Kapital, es un templo en construcción que se debe valorar y respetar, en él se evidencia el talento, a través de él la danza fluye, la energía cambia y se convierte en un cuerpo fantástico.

De esta forma los bailarines describen ese cuerpo trascendente que va más allá de lo tangible. Un cuerpo que es más que cuerpo, que es corporeidad, “cuando afirmamos que el cuerpo humano es corporeidad, queremos señalar que es alguien que posee conciencia de su propia diversidad, de su presencia aquí y ahora, de su procedencia del pasado y desorientación al futuro, de sus anhelos de indefinido a pensar de su congénita finitud (Dush, 2003:282)” (Citado por Planella, 2006).

“Existe una esencia que caracteriza el cuerpo en danza Kapital” (Entrevista 13. Bailarina Profesional).

“El cuerpo es un tesoro con talento que alimentar” (Entrevista 15. Bailarina Profesional).

La concepción de cuerpo que ha construido la compañía Danza Kapital, hace que el bailarín sea su propio cuerpo, en palabras de Merleau –Ponty (citado por Planella, 2006) pasará por confirmar que "no estoy delante de mi cuerpo, no estoy en mi cuerpo, sino que soy mi cuerpo". Cuando el bailarín concibe su cuerpo desde esta perspectiva, su subjetividad se transforma, su forma de ver y actuar en el mundo cambia, por lo que sus formas de expresarse y relacionarse son otras. En cuanto a la expresión, el cuerpo de los bailarines es reconocido por su capacidad expresiva, irradian sentimientos y pensamientos, a través de sus movimientos.

Estos movimientos están cargados de emoción, creatividad y significado, “El sentido de los movimientos se construye mediante el desarrollo de la interacción”. (Birdwhistell, citado por Le Breton, 2002), Por ello, los movimientos de los bailarines infantiles están desarrollados en la exploración libre y espontánea de los momentos de creación, en los cuales los niños aprovechan toda su sensibilidad y logran representar corporalmente sus pensamientos. Como el sentido del movimiento es dado en la interacción, es importante que consideremos las relaciones dadas en los cuerpos de los bailarines de danza Kapital, relaciones que también son constituyentes de la singularidad.

En las relaciones de los cuerpos de los bailarines encontramos tres atributos, el primero *el cuerpo comunicador*, al hablar de comunicación “Está claro que no son dos individuos, un emisor y un receptor, los que inventan el lenguaje en el momento en el que están hablando. Existe el lenguaje como hecho social y existe el individuo hablante” (Saussure citado por Gattari, 2005). En concordancia con lo anterior, existe el lenguaje de los movimientos, existe el lenguaje de la danza, pero es el bailarín el que comunica, el cuerpo de los niños en danza, se caracteriza por transmitir y hacer sentir en el otro, en esto consiste la comunicación, más allá de mostrar una idea concreta, se trata de producir algo en el espectador, de transmitir los sentimientos del niño que danza.

“El cuerpo del bailarín es más expresivo que el del resto de las personas... El cuerpo irradia lo que uno siente” (Entrevista 14. Bailarín Profesional).

“Los niños tienen la sensibilidad a flor de piel, su expresión es libre y espontánea” (Aparte Entrevista 16. Grupo de formadores acompañantes).

El segundo atributo en las relaciones de los cuerpos de los bailarines lo denominamos *contacto corporal*, “El cuerpo en las sociedades individualistas, es el interruptor, marca los límites de la persona, es decir, donde comienza y termina la presencia de un individuo” (Le Breton, 2002). Así, en la mayoría de los espacios de encuentro social el contacto corporal es mínimo, solo se permite dar la mano, saludar de beso y tal vez abrazar si la ocasión lo amerita.

La danza sin embargo, propende por generar el contacto corporal, con la totalidad del cuerpo, sin colocar límites, pero enmarcado siempre en la confianza y el respeto por el otro. Así, mientras otros niños ponen resistencia para tomar de la mano a otros niños, los bailarines de Danza Kapital generan diversos contactos entre ellos, sin barreras, con tranquilidad y normalidad. Por lo anterior, podemos afirmar que los cuerpos de los niños bailarines de Danza Kapital, no son cuerpos coartados, sino libres en el contacto con otros.

“En Danza Kapital existe una relación con el propio cuerpo y con los otros cuerpos” (Aparte Entrevista 16. Grupo de formadores acompañantes)

“Los cuerpos en pareja se sienten... El aroma y la energía se irradian a través del cuerpo” (Entrevista 14. Bailarín Profesional)

Hasta el momento hemos realizado una descripción de las expresiones singulares que subyacen en las prácticas de la compañía Danza Kapital sobre la concepción de cuerpo infantil, analizándola desde unas subcategorías que contienen atributos, de esta forma en la subcategoría de puntos de quiebre se han identificado los atributos de: *Cuerpo como posibilitador de experiencias diferentes, cuerpo expresivo, conciencia corporal, cuidado físico del cuerpo, cuerpo trascendental, cuerpo que baila y cuerpo técnico*; en la subcategoría de expresiones encontramos los atributos de: *expresión corporal, exploración del cuerpo del niño*; en la subcategoría de relaciones encontramos los atributos de: *contacto corporal y cuerpo comunicador*. Ahora se hace necesario que realicemos una descripción de los rasgos de normalización que coexisten con las expresiones de singularización en la concepción de cuerpo de la compañía Danza Kapital.

Para efectos de clasificación, la categoría de normalización tiene dos subcategorías: Técnicas de dominación y juegos de poder, los cuales a la vez tienen unos rasgos. Así pues, en las técnicas de dominación encontramos como rasgo el *cuerpo técnico*, definido éste como el conjunto de requerimientos hechos al cuerpo para ser cuerpo de bailarín, aunque estos requerimientos no son creados por la compañía Danza Kapital, tampoco son negados o transformados, por lo tanto, buscan conducir la formación del cuerpo del bailarín hacia unos cánones preestablecidos, es decir buscan la serialización, este último término es desarrollado por Guattari (2005) , en el cual explica que: “Los individuos son el resultado de una producción en masa. El individuo es serializado, registrado, modelado, La subjetividad no es susceptible de totalización o de centralización en el individuo. Una cosa es la individuación del cuerpo. Otra la multiplicidad de los agenciamientos de subjetivación: la subjetividad está esencialmente fabricada y modelada en el registro de lo social”.

“Se busca una estilización del cuerpo... Como un modelo de cuerpo europeo: sano y con habilidades técnicas... El cuerpo tiene un desarrollo motor debe ser: flexible, fuerte, resistente, coordinado, con capacidad de salto” (Apartes Entrevista 16. Grupo de formadores acompañantes)

“El cuerpo tiene una línea... debe formarse desde pequeño” (Entrevista 13. Bailarina Profesional)

“De niña veía el cuerpo como algo para mostrar y divertir, al crecer lo veo más en la disciplina y el control corporal” (Entrevista 15. Bailarina profesional)

Partiendo de lo anterior, podemos decir que la técnica busca la producción de bailarines con unas características definidas, olvidándose de la posibilidad de diferencia. Pero, ¿cuáles son estas características? Los bailarines de la compañía Danza Kapital manifiestan que para ser bailarín son indispensables ciertos elementos como: altos niveles de elasticidad y flexibilidad, poseer una línea, desarrollar elementos gimnásticos y tener un buen rendimiento físico.

Dichos elementos son necesarios en la formación de los cuerpos de los bailarines infantiles de Danza Kapital porque “en la técnica el cuerpo es considerado un objeto posible de ser manipulado y adiestrado, desde un esquema anátomo-cronológico del movimiento, para llevarlo a un máximo de virtuosismo” (Mora, 2009), entonces a mayor trabajo técnico mayor nivel de interpretación en la danza. Pero el cuerpo técnico no se desarrolla solo, viene acompañado de una serie de técnicas de corporales, que van más allá del desarrollo del movimiento y que “son gestos codificados para obtener una eficacia práctica o simbólica, se trata de maneras de acción, de consecuencias de gestos, de sincronía musculares que se suceden para obtener una finalidad precisa” (Le Breton, 2002)

Mauss (citado por Le Breton, 2002) realiza una clasificación de las técnicas corporales, según su finalidad, en la compañía Danza Kapital se tiene la presencia de las siguientes:

1. Según el sexo: las definiciones sociales de hombre y de mujer implican gestos codificados de diferentes maneras, en Danza Kapital observamos que existen unos movimientos y unos acciones propias de hombres y de mujeres, en la puesta en escena de los montajes esto se percibe con facilidad debido a que la mayoría de las danzas folklóricas exigen observar la relación hombre- mujer.

2. Según la edad: técnicas para cada etapa, nacimiento, infancia, adolescencia, adultez, en el proceso de formación en danza, esto es de fácil percepción, no sólo existe una diferencia en las prácticas corporales de los bailarines según la edad, sino que también organizacionalmente la compañía se encuentra dividida así: semillero (niños de 3 a 6 años), compañía infantil (niños de 6 a 12 años), compañía profesional (jóvenes y adultos de 13 a 25 años).

3. Técnicas de los cuidados del cuerpo (baño, higiene), este es un aspecto que desarrollamos con anterioridad en el capítulo, en general la higiene corporal y de los elementos de trabajo (faldas, trusa, baletas, sombrero, vestuario) son indispensables para desarrollar las actividades en un ambiente agradable y en ocasiones se recuerda este requerimiento a los bailarines.

4. Técnicas de cuidado, esto es evidente en el desarrollo de las clases, en estas se tienen actividades como el calentamiento, el estiramiento y la relajación como formas de evitar lesiones y permitirle al cuerpo recuperarse luego del esfuerzo físico.

5. Según el rendimiento: se piensa en relación con la destreza y la habilidad, en esta técnica la compañía Danza Kapital dedica momentos de formación que hacen que el bailarín mejore su desempeño y realice su interpretación con mayor calidad.

Aunque en la danza se considera indispensable la técnica, no sólo es en este espacio que está presente, así por ejemplo encontramos que “el racionalismo cartesiano generó una nueva imagen biomecánica que sometió al cuerpo a un análisis mecánico que hizo fortuna durante los siglos XVII y XVIII. En cualquier caso, bajo la impronta racionalista se produjo una proliferación de los ejercicios gimnásticos que durante años quiso uniformizar el discurso corporal desde la escuela hasta el cuartel” (Planella, 2006). Así pues, la técnica corporal sigue cánones impuestos de tiempo atrás y que aún prevalecen.

Es necesario que comprendamos por qué la técnica cobra tanta importancia. La técnica busca la perfección, es decir tiene un fin, una meta, un objetivo, aquí aparece el segundo rasgo de normalización, el *modelo físico*. Los bailarines describen un anhelo de cuerpo de bailarín con

unas características determinadas y de cierta forma impuestas, “el cuerpo es moldeado por el contexto social y cultural en el que se sumerge el actor” (Le Breton, 2002), esto se evidencia en los momentos en los que los bailarines manifiestan que el cuerpo debe ser delgado, estilizado, arreglado, a tal punto que por ejemplo se delimita el uso permitido de ciertas prendas e incluso el peinado adecuado para desarrollar la práctica de la danza, regulando el aspecto del cuerpo y buscando la uniformidad. Así pues, el cuerpo comienza a apropiarse de estos rasgos que lo delimitan y lo definen como cuerpo de bailarín.

“La marca social y cultural del cuerpo puede llevarse a cabo a través de una escritura directa en lo colectivo sobre la carne el actor (modificaciones de la forma del cuerpo). "Engorde o adelgazamiento". Cualquier marca corporal sobre la que lo colectivo tiende a ejercer un control riguroso” (Le Breton, 2002). Este último aspecto el adelgazamiento marca la subjetividad de los bailarines de la compañía, debido a que un cuerpo delgado es reconocido y seleccionado para realizar ciertas tareas escénicas que lo privilegian y hacen lucir, esto sumado al bombardeo constante de los medios de comunicación sobre la vida light, crean un tributo al cuerpo, no desde una visión trascendente sino desde una visión materialista y comercial. Al respecto algunos actores afirman que “Un mercado en pleno crecimiento renueva todo el tiempo los signos que apuntan al mantenimiento y a la valoración de la apariencia bajo los auspicios de la seducción o de la "comunicación" (Le Breton, 2002), y, “lo propio de la naturaleza humana es tener un cuerpo, que con el espíritu constituyó una sola estructura sustancial... la corporeidad forma parte de la esencia humana y tiene una misión tan importante como insertar al hombre la realidad. Sin embargo una problemática actual es el culto al cuerpo” (Planella, 2006).

“Puedo arreglar mi cuerpo y ser un poco más flaca” (Entrevista 6. Bailarina Infantil)

Reconociendo cómo la técnica corporal y el modelo físico constituyen en Danza Kapital acciones que tienden a la normalización, y que no por ello dejan de ser importantes, tendríamos que contemplar qué incidencia tiene esto en el proceso de formación de los cuerpos de los niños y niñas bailarines. Así, observamos que también aparecen rasgos que tienden a la serialización. La *formación corporal* como técnica de dominación, la describimos así, porque el cuerpo no puede

ser libre totalmente sino que necesita responder y darse bajo ciertas condiciones descritas por los bailarines de la compañía así: la formación corporal debe darse desde temprana edad.

“Se educa al cuerpo para aumentar su rendimiento, su capacidad, su habilidad, su eficacia” (Mora, 2009), por ello es considerado iniciar el proceso desde la niñez, debido a que el cuerpo está más dispuesto a los cambios y se puede implementar con mayor eficacia la técnica, permitiendo modelar el cuerpo es decir formarlo según los requerimientos de la danza, estos requerimientos quedan inscritos en el cuerpo y definen los rasgos propios del bailarín. “Una interacción implica códigos, sistemas de espera y de reciprocidad, a los que los actores se pliegan a pesar suyo”.

En todas las circunstancias de la vida social es obligatorio determinada etiqueta corporal y el actor la adapta espontáneamente en función de las normas implícitas que lo guían. Según sus interlocutores, su estatus y el contexto del intercambio, desde el comienzo se da cuenta de qué modo de expresión puede utilizar, a veces no sin torpeza y lo que puede decir de su propia experiencia corporal” (Le Breton, 2002). En concordancia con lo anterior, el cuerpo del niño formado en la danza es definido por los rasgos de bailarín.

Es necesario reconocer que innegablemente existen desde el nacimiento dos elementos que son considerados como rasgos de serialización porque están definidos como condiciones innatas y necesarias para ser bailarín. Al respecto Mora (2009) menciona que: “Las condiciones consisten en una serie de características y disposiciones anatómicas que en su conjunto forman un cuerpo-base que se percibe como el sustrato necesario para el aprendizaje total de la técnica específica de la danza, constituyen una dimensión corporal que se supone que no puede ser enseñada ni construida, sino que son características puntuales que las niñas traen con ellas, que se tienen o no se tienen”

Aunque, lo anterior no está de forma impuesta en Danza Kapital y no son necesarios para pertenecer a la compañía, en otros espacios de formación de bailarines son determinantes para ser aceptado, estos elementos son: las condiciones morfológicas “El destino del hombre está escrito desde el comienzo en su conformación morfológica” (Le Breton, 2002) y el talento, aunque de

nuevo se aclara que esto no es necesario en Danza Kapital, los bailarines los describen como criterios que hacen la diferencia, los cuerpos que presentan estos requisitos ocupan lugares privilegiados en los montajes, los que no requieren mayor esfuerzo y dedicación para lograr tal reconocimiento.

“El cuerpo es algo que hay que explotar y alimentar para crecer como bailarina... El cuerpo necesitaba de entrenamiento porque no tenía las condiciones físicas que otros sí, pero igual yo tenía otras cosas que otros no” (Entrevista 15. Bailarina Profesional)

A todo lo mencionado anteriormente, le sumamos que el cuerpo de los niños bailarines no sólo está formado en Danza Kapital, sino que también está inmerso en un contexto que define, por ello en los cuerpos de los niños y niñas de Danza Kapital evidenciamos las marcas o inscripciones hechas por el grupo social al que pertenecen, a esto se le denomina construcción social del cuerpo, “pero además, está construcción social del cuerpo, tiene un correlato en la percepción social del propio cuerpo. Es decir, a los aspectos puramente físicos, se suman otros de tipo estético, como el peinado, la ropa, los códigos gestuales, las posturas, las mímicas, que el sujeto incorpora para sí. El cuerpo es entonces aprehendido” (Daniel Gómez, 2008). Los niños y niñas que pertenecen a Danza Kapital aprehenden su cuerpo en este espacio de formación y en su contexto social.

El cuerpo debe ser formado, afirman los bailarines de Danza Kapital, debe ser entrenado, moldeado, debe responder a una disciplina y a un control. En las prácticas en danza, identificamos estos elementos en el desarrollo del *trabajo corporal*, definido como las acciones que la persona realiza para mejorar su desempeño al bailar, así pues en este trabajo corporal se observan momentos dedicados a: segmentación corporal, fortalecimiento cardiovascular, salto, fuerza, resistencia, acrobacia, elasticidad y flexibilidad, elementos que dejan inscritos rasgos que moldean el aspecto físico del bailarín, modelan la forma de sus músculos y sus posturas.

“El cuerpo del niño es un cuerpo moldeable, como una joya preciosa” (Aparte de la entrevista 16. Grupo de Formadores acompañantes)

Como última técnica de dominación encontramos el *cuerpo herramienta*, “la concepción de cuerpo está ligada con la materialidad” (Planella, 2006), la compañía Danza Kapital a pesar de otorgarle un carácter trascendental al cuerpo, en ocasiones lo percibe como un instrumento que le permite a la persona desarrollar algo, lo observan como un medio para. Esto se hace evidente en el momento que los bailarines manifiestan utilizar su cuerpo para mostrar y divertir a las personas cuando danzan, sumado a ello, como toda herramienta el cuerpo tiene una vida útil que en cierto momento dejará de servir para la danza. Al respecto Le Breton (citando a Mauss, 2002) plantea que: “como mencionaba Mauss, el cuerpo es el primero y el más natural instrumento del hombre, que modelado de acuerdo con el hábitus cultural, produce eficaces prácticas”. En el momento en el que el cuerpo modelado por la danza no cumple con los requerimientos técnicos debe dejar de bailar.

“Bailaré hasta que mi cuerpo lo permita” (Entrevista 11. Bailarín Profesional)

Como última subcategoría de la normalización, contemplamos los juegos de poder, las tensiones dadas por los diferentes actores de la experiencia en sus relaciones. En esta subcategoría la encontramos relación con la anterior, debido a que al ver el cuerpo como herramienta, se busca usarlo para ser el mejor bailarín, para sobresalir y recibir mayor reconocimiento en el desempeño interpretativo, lo que le ofrece privilegios frente a los demás. Esto se puede analizar desde el planteamiento que realiza Bourdieu (Citado por Gómez, 2008) sobre el cuerpo legítimo y el cuerpo alienado, en este aspecto él plantea que: “Existe una percepción de cuerpo de los que dominan (cuerpo legítimo) y un cuerpo de los dominados (cuerpo ilegítimo o alienado).

Ambos están unidos por una relación de complementariedad”, así pues, para que haya un cuerpo con reconocimiento en escena, debe haber un cuerpo que le sirve de antesala y que ayude a exaltar al cuerpo con mayor nivel interpretativo.

“Veía el cuerpo en relación con ser la mejor, frente a las demás” (Entrevista 15. Bailarina Profesional)

Así mismo, en la generalidad de los bailarines de la compañía Danza Kapital existe una percepción de superioridad corporal frente a las personas que no están vinculadas al mundo de la danza, ello es posible visibilizarlo en expresiones como “el cuerpo del bailarín hace cosas que otros no pueden”, “las otras personas no poseen una conciencia corporal”. En estas afirmaciones podemos leer que los niños y niñas por pertenecer a un proceso de formación en danza, adquieren ciertos rasgos corporales que generan reconocimiento social, lo cual los hace sentir diferentes a los demás, y la diferencia marca un status social que los separa de otros. “Estas inscripciones integran simbólicamente al hombre dentro de la comunidad, del clan, y lo separan de los hombres de otras comunidades clanes” (Le Breton, 2002)

“Las personas que no practican la danza no tienen conciencia de su cuerpo... Mi cuerpo de niño hacia cosas que otros niños no podían por falta de formación y conciencia” (Entrevista 11. Bailarín Profesional)

Por último en la concepción de cuerpo de la compañía danza Kapital existe un claro poder que ejerce la directora y los formadores acompañantes sobre los niños y niñas, y es la orientación de la formación del cuerpo de bailarín hacia los requerimientos que ellos consideran indispensables para la formación en danza, dejando en ellos rasgos que definen el modelo físico y la concepción de cuerpo.

“En los cuerpo de los niños es más fácil implementar lo que el docente quiere” (Aparte Entrevista 16. Grupo de formadores acompañantes)

Luego de este recorrido de la concepción de cuerpo que subyace en las prácticas de la compañía Danza Kapital, podemos concluir que en dicha concepción coexisten tanto rasgos tendientes a la normalización como rasgos tendientes a la singularización, y estos juntos definen la subjetividad de los actores de la experiencia y aunque en ocasiones se aliena a la concepción social de cuerpo, también realiza fugas, escapes frente a algunos elementos que el medio social y en especial el mundo de la danza intenta imponer.

“Según Bourdieu (citado por Gómez, 2008), el cuerpo humano es un producto social (mucho más que natural), modelado (construido) en relaciones sociales que lo condicionan y le dan forma. Es decir, el cuerpo humano es por ello, un cuerpo “desnaturalizado” en un sentido estrictamente biológico. A través del cuerpo hablan (y como tal pueden ser leídas) las condiciones de trabajo, los hábitos de consumo, la clase social, el habitus, la cultura. El cuerpo es pues, un texto donde se inscriben las relaciones sociales de producción y dominación”.

3.2.2. *Concepción de danza de la Compañía Danza Kapital*

Para acercarnos a comprender ¿Qué tipos de subjetividades emergen de los procesos de formación en danza con los niños y niñas de la Compañía Danza Kapital?, ¿Cómo se dan los procesos que median la configuración de subjetividad en los cuerpos de los niños y niñas de la Compañía Danza Kapital? Abordaremos el análisis de la concepción de Danza que subyace en los bailarines y formadores de la Compañía- actores de la sistematización, en dialogo con el autor Francisco Iriarte (2000) quien define la danza como:

“Impulso natural al movimiento, a esa necesidad biológica de desplazarnos por el espacio, mediante la cual el ser humano logra manifestar ansiedades, pesares, alegrías, movido por un impulso propio creativo interno, que se pone en contacto con la vivencia de cada humano en su medio, en un tiempo histórico específico”.

En el proceso de la sistematización de la experiencia de formación en Danza Kapital, hemos logrado identificar la coexistencia de dos corrientes que encauzan la experiencia; alienación y singularización, ubicando en cada una de ellas las tensiones, puntos de quiebre, líneas de fuga y relaciones.

En el capítulo anterior abordamos el primer constructo que atraviesa la experiencia: la concepción de cuerpo, a continuación desarrollaremos la concepción de Danza que subyace en la compañía Danza Kapital, la cual se constituye en piedra angular para la construcción del proceso. La noción de danza es concebida de diversas formas por los bailarines, para acercarnos a su comprensión hemos establecido unas subcategorías que han permitido identificar los

atributos de singularización y los rasgos de normalización dados en los procesos de subjetivación de los actores de la experiencia.

En la subcategoría de puntos de quiebre se identifica el primer atributo *La Danza trascendental*, experimentada por los actores como la genialidad de *ser* en ella, estableciendo vínculos de amor, respeto, compromiso y pasión, a tal punto de convertirse en la vida misma.

“Al bailar se me olvida todo.....”(Entrevista 3 Bailarín Infantil)

“La danza me permite liberarme de todo y me renueva” (Entrevista 14. Bailarín Profesional)

Esta experiencia transformadora de la danza otorga a sus intérpretes elementos para *ser*, pero a la misma vez les despoja de elementos que les permiten no *ser*, por tanto podemos decir que la danza ha hecho parte de la constitución de cada ser “ Isadora Duncan marca la libertad con movimientos propios, con un arte personal, siendo una figura inimitable, buscando formas más libres de expresión en la danza, coincide con la lucha por la liberación femenina, la sociedad industrial y el aprovechamiento de la energía corporal a través de movimientos más eficaz”. (Iriarte, 2000)

En el transcurso de la niñez los actores de la experiencia, han vivenciado la danza como elemento constitutivo su ser corpóreo, en ella han aprendido a vivir, pues en ella se han agenciado transformaciones desde la experiencia para la liberación y renovación.

“Quiero ser bailarín cuando grande y seguir una carrera como dancista” (Entrevista 4. Bailarín Infantil)

“Mi sueño desde pequeña ha sido ser una bailarina” (Entrevista 5. Bailarina Infantil)

“En la danza los niños identifican la forma de ser de cada uno” (Aparte Entrevista 16. Grupo de formadores acompañantes)

Haciendo alusión a esta experiencia liberadora en otros tiempos el autor Iriarte Brener menciona “Pronto se incorporan coros de danzantes que hacen juego a la melodía y al compás de la música, finalmente se entrelazan, sobre todo cuando la danza y la música dejan el mundo profano para penetrar en lo sagrado, para servir de vehículo de comunicación con esas fuerzas, más allá de lo humano, que llegan al éxtasis y el cambio de personalidad en los intérpretes tras de la máscara o no, como ocurre con tantas danzas africanas, amerindias o australianas, cuya etnicidad repercute en las cajas craneana y torácica para lograr que el personaje alcance niveles de comunicación extra humanas” (Iriarte, 2000).

El segundo atributo *La Danza como posibilitadora de experiencias diferentes*: entendiéndola como el escenario en el que se construyen niños y niñas singulares, la vivencia en la formación en Danza Kapital ha contribuido a que cada uno de los actores de la experiencia se determinen como persona singulares, empoderándose a sí mismos a través de la enunciación de la diferencia respecto a los otros, es decir respecto a las personas que no vivieron esta experiencia. Entre los aspectos que los actores de la experiencia enuncian como esenciales para constituirse en seres singulares se encuentra la potencialidad de actuar en contextos diferentes, realizando acciones inimaginables, es decir acciones que ni ellos mismo sabían que eran capaces de realizar, por tanto, cosas que el resto de la sociedad no entendería, ni imaginaría.

“Con la danza he aprendido que con el cuerpo se pueden hacer cosas que uno ni se imagina” (Entrevista 7. Bailarín Infantil)

En la experiencia de formación en danza Kapital los niños y niñas lograron satisfacer necesidades particulares tales como: jugar, aprender, compartir, experimentar, conocer lugares, personajes, emociones, sensaciones y situaciones que les permitieron alejarse del estrés cotidiano, de los hogares, del colegio y la familia, entrando en un universo particular construido en torno a la experiencia danzada, esta multiplicidad de experiencias los constituyeron en los seres que ahora son.

“Satisface mi necesidades de espacios activos y diferentes” (Entrevista 13. Bailarina Profesional)

Este atributo dialoga con las características de la danza moderna enunciadas por el autor Iriarte (2000) “la danza moderna se aleja de la danza clásica tanto en lo formal como en sus sistemas de adiestramiento, apareciendo allí un nuevo lenguaje dancístico a partir del primer decenio del siglo XX, en donde los espectadores pueden ahora entender que las expresiones del cuerpo se hallaban inhibidas, permiten que la danza puede asomarse a la forma de vida y organización del mundo, revolución que democratiza los temas, socializa las prácticas y efectos”.

El tercer atributo es la *Danza Expresiva* constituyéndose este, en la forma elegida por los actores de la experiencia para agenciar su libertad,

“De mi depende: Cómo se expresa a través de la danza, a quién y para qué” (Entrevista 11. Bailarín Profesional)

Mediante la experimentación de su sensibilidad exteriorizada desde el cuerpo simbólico -“Por lo tanto, hacemos mucho más que manifestar sentimientos, se lo manifestamos a los demás, ya que hay que manifestárselos. También nos los manifestamos a nosotros mismos al expresarlo a los demás y a cuenta de los demás. Se trata, esencialmente de algo simbólico” (Le Breton, 2002). La estructuración de su pensamiento, elementos que son socializados desde el lenguaje de su corporalidad para Le Breton (2002), La gestualidad humana es un hecho social y cultural y no una naturaleza congénita o biológica que se impone a los actores.

Allí entra a jugar un papel muy importante las relaciones entre bailarines y relaciones con personas externas al proceso, estos vínculos han contribuido a la configuración de subjetividades en la danza pues como hemos mencionado anteriormente “El hombre no es producto de su cuerpo, el mismo producen las cualidades de su cuerpo en su interacción con los otros y en su inmersión en el campo simbólico” (Le Breton 2002).

Los actores de la experiencia anotan reiteradamente y con gran relevancia la forma en que los montajes infantiles dan tratamiento a la comunicación de historias, acciones, emociones y/o situaciones exponiendo códigos de expresividad particulares construidos desde la corporalidad infantil,

“El baile es como un juego” (Entrevista 1. Bailarina Infantil)

“El público percibe esa vibra expresiva del niño” (Aparte Entrevista 16. Grupo de formadores acompañantes)

“Fokine, Figura importante de principios del siglo XX, quería abandonar el academicismo técnico de rutina y desarrollar una acción dramática en forma continua con la danza, suprimiendo las danzas aisladas y sin mayor significación; estimaba que el cuerpo del bailarín debía ser expresivo sin la pantomima” (Iriarte, 2000).

Se puede observar en la interpretación de los niños y niñas bailarines actores de la experiencia matices de movimiento diferentes a los convencionales, de la danza que sigue parámetros establecidos por la tradición tales como: simetría, pretensión de coordinación y uniformidad en aras de la conservación de la tradición. Allí aparece el cuarto atributo que hace referencia a la *Danza Infantil*, es allí donde se pueden observar los movimientos diferenciados de la corporalidad de los adultos,

“El niño en Danza Kapital no representa al adulto sino expresa” (Aparte Entrevista 16 Grupo de formadores acompañantes)

explorados desde la experiencia del juego, la diversión, la alegría, la lúdica, en cuyos montajes escénicos el niño y la niña no representan, sino expresan, necesidades, sentires, sueños, gustos,

“Es un proyecto que me fascina” (Entrevista 5. Bailarina Infantil)

“Me gusta mucho la danza” (Entrevista 3. Bailarín Infantil)

“Me gusta mucho la danza por eso lo hago” (Entrevista 8. Bailarina Infantil)

Formas de coexistencia y comprensión del mundo, es entonces donde los niños hacen uso de códigos de movimientos particulares de la niñez para movilizarse en el lenguaje danzario escénico

“La danza nos da la posibilidad de sentirnos niños al bailar” (Entrevista 14. Bailarín Profesional)

“La danza Doris Humphrey se basa en la idea de que el cuerpo crea el movimiento como resistencia a la gravedad y que la caída y la recuperación contribuyen a la reacción primaria el cuerpo se basaba en acciones de correr, caminar, saltar” (Iriarte, 2000).

El quinto atributo *La danza formadora*, en un panorama que aborda el aprendizaje (social, afectivo, cognitivo,) entendido como una experiencia unificadora, la experiencia en la Compañía Danza Kapital parte del deseo como producción, ese campo para la creación, expresiones de nuevos sentidos y de nuevas formas de percibir, la posibilidad de inventar territorios como la danza,

“La danza me ha enseñado todo lo que yo se, lo debo transmitir a otros que lo necesitan” (Entrevista 9. Bailarín Infantil)

“La danza es lo mío. Tengo mucha experiencia y siempre he sentido que me gusta”.
(Entrevista 8. Bailarina Infantil)

Siendo la danza sanadora, dadora de fortaleza para vencer los miedos,

“La danza me ha enseñado a vivir: acá me enseñaron que no hay que tener miedo al público, ni pánico..... hay que sonreír” (Entrevista 5. Bailarina Infantil).

para sonreírse a sí mismos y al mundo, mientras se construyen como persona particular con posibilidades de resistir a todo aquello que conlleve una intención de sujetar y de moldear, de allí la importancia de “La pedagogía performativa sugiere, lo importante no es llegar al final sino la

vivencia que tengamos del camino; el camino ha representado un verdadero proceso formativo en el sentido que nos propone Gadamer (citado por Planella 2006) : educar es educarse, pero sobre todo ha representado un proceso de corporización del mismo texto.

El sexto atributo a tratar tiene que ver con el *Reconocimiento Público* este responde a esa satisfacción consciente y regocijo experimentado por los actores de la experiencia, al entrar en interacción con el público, siendo partícipes de las manifestaciones de alegría y admiración, forma en la que se reconoce socialmente el talento que se considera como un elemento importante para la consecución de los sueños, generando allí una relación de interinfluencia energética irrepetible. Históricamente podemos encontrar antecedentes en las celebraciones cortesanas en las que “El artista viajero, que recibe el amparo de los potentados se vuelve elemento indispensable en banquetes, ferias y festividades, como ocurre desde la época rigvédica de la india o en los tempranos tiempos del celeste imperio” (Iriarte, 2000).

Pese a que este atributo podría ser un rasgo característico de los juegos de poder, encontramos que en esta experiencia también se ha constituido en un atributo del constructo danza en la corriente de la singularización, dado que ha sido elemento constitutivo de las características particulares de los bailarines de Danza Kapital Infantil, pues es en el otro y con el otro, que el ser social se hace en los procesos de subjetivación.

En línea con lo anterior, el séptimo y último atributo del constructo danza es la *Danza Técnica*, igualmente en otras experiencias la técnica se ha observado como rasgo homogenizador en la corriente de normalización, sin embargo en la experiencia de la Compañía Danza Kapital, la observamos desde otra mirada, dado que la técnica ha sido uno de los elementos que ha contribuido al proceso de singularización de los niños y niñas mediante elementos propios de la danza enfocados de manera especial hacia la satisfacción de las necesidades, formas de creación y posibilidades de movimiento de la corporalidad infantil; desde la técnica se aborda la proyección como forma de representación ampliada de la realidad o la fantasía, la inspiración en el folclor reconoce que “Las más primitivas formas actuales, muy elaboradas, son el resultado de largos procesos de la adecuación coreográfica, en concordancia con los planteamientos ideológicos, los sucesos históricos y la cosmovisión de los pueblos (Iriarte, 2000).

La preparación física del cuerpo, la utilización de tiempos estáticos y dinámicos, el manejo de dinámicas espaciales abiertas – medias – cerradas, encontrándose este elemento enmarcado en la corriente expresionista Alemana en la que “Mary Wigman concibe el uso del espacio en todas sus dimensiones, sin subordinación a la música, obedeciendo el principio de la tensión relajación muscular”. (Citado por Iriarte, 2000).

La exploración de niveles y matices de movimientos amplios, que se encuentran en la línea de entrenamiento de Martha Graham mediante la exploración y el trabajo del piso en busca del control, la fuerza y la destreza de sus bailarines, trabajando además el espacio vertical y horizontal, así como las caídas y la respiración. (Iriarte, 2000), la composición de figuras con diferente número de intérpretes, exploración del movimiento en relación con el elemento, uso de la acrobacia en las coreografías, como bien lo menciona Iriarte (2000) “La existencia de grupos de danzantes, prestidigitadores, acróbatas y músicos, que se desplazan de aldea en el día y que presentan formas sumamente plásticas y con gran movimiento”, formación de figuras colectivas en diferentes niveles, e inclusión de diversos géneros de danza en los montajes.

“Descubrimos otros lenguajes diferentes a la danza folclórica, ballet, contemporáneo, salsa, tango y empezamos a experimentar” (Entrevista 11. Bailarín Profesional)

Para la siguiente subcategoría, *Formas de Expresión*, en el constructo de danza encontramos cuatro atributos: *la alegría, la expresión dancística, la creación y la danza posibilitadora de experiencias diferentes*; en las formas de interpretación dancística de los niños y niñas bailarines de la compañía Danza Kapital se puede observar, escuchar, sentir y percibir el disfrute que experimentan en la ejecución de las coreografías, dicho disfrute es exteriorizado mediante su corporalidad ahora hecha elemento expresivo “El cuerpo ha sido el primer instrumento de producción de sonidos, a través de la voz, el silbido, las palmas, golpes contra el suelo, incluso palmeos sobre las partes del cuerpo, que fueron los que marcaron los pasos de las más antiguas formas coreográficas” (Iriarte, 2000).

“En las coreografías la gozamos, reímos, nos divertimos” (Entrevista 1 Bailarina Infantil)

“Bailando me divierto” (Entrevista 10. Bailarín Infantil)

En el segundo atributo *La expresión dancística* podemos ver como los niños y niñas han encontrado el vehículo especial para expresar sus sentimientos, emociones e intenciones,

“La danza me sirve para expresar como me siento” (Entrevista 2. Bailarina Infantil)

Asunto que muestran como resultado del agenciamiento de su libertad. “Es evidente que existen impulsos naturales al movimiento, la necesidad biológica diríamos que nos lleva desplazarnos en el espacio, por cierto no siempre con ritmo y elegancia pero, sin lugar a dudas desde muy temprano el hombre ha podido manifestar ansiedades pesar de su alegría por un propio impulso creativo interno al que debe añadirse los resultados de la vivencia del personaje humano con su medio, en un específico tiempo histórico” (Iriarte, 2000). De esta manera podemos decir que la expresión dancística se ha convertido en la interinfluencia de líneas de fuga que emergen frente a la represión y los tabús sociales.

“El artista se expresa libremente sin tabús, sin represión” (Entrevista 12. Bailarina Profesional)

La creación aparece como tercer atributo “Si considerásemos lo que efectivamente pasa en el campo de la creación artística y científica, jamás encontraríamos sistemas de centralización, instituciones que controlasen totalmente los procesos creativos. De algún modo, las producciones artísticas y científicas proceden de agenciamientos de enunciación que a la vez atraviesan no sólo las instituciones y las especialidades, sino además países y hasta épocas. Hay siempre una suerte de multicentrismo de los puntos de singularización en el campo de la creación. Por esencia, la creación es siempre disidente, transindividual, transcultural” (Guattari, 2005), en la experiencia de la compañía Danza Kapital podemos distinguir en los niños y niñas un alta capacidad creadora, que desemboca en la generación de elementos innovadores en torno a la danza, allí encontramos las corporalidades a disposición de la dinámicas de trabajo en equipo para la producción de movimientos, posturas, posiciones, y figuras.

“La Danza me ayuda a adquirir confianza en mi misma y me enseña a trabajar en equipo” (Entrevista 5. Bailarina Infantil)

Es importante anotar la importancia que toma el tiempo de experiencia y trayectoria de cada uno de los intérpretes en la compañía siendo este un factor importante para descubrir técnicas de creación.

“Uno aprende desde la experiencia, desde el entender y el comprender” (Entrevista 5. Bailarina Infantil)

En la corriente de normalización se ubican las subcategorías de técnica de dominación y Juegos de poder: en la primera de ellas encontramos el primer rasgo llamado *Formación*, en este rasgo se hace evidente que los actores de la experiencia comparten la concepción de que es necesario iniciar la formación en danza a temprana edad,

“Como yo empecé a bailar desde pequeña voy a para tener mejores resultados”.
(Entrevista 8. Bailarín Infantil)

Considerando que esta condición les permitirá educarse disciplinariamente, formando hábitos de responsabilidad y constancia, para así lograr mayor cualificación en los niveles interpretativos dancísticos.

“La danza educa como persona, me ayuda a ser constante y responsable” (Entrevista 9. Bailarín Infantil)

Para la sociedades no es nuevo la utilización de la danza como instrumento de formación de seres disciplinados y aptos para el sistema, ya en la antigüedad “Aparecen en Grecia danza guerreras que se emplean como adiestramiento de los jóvenes reclutas”. (Iriarte, 2000). En ese proceso de formación en danza hacen fuerte presencia requerimientos que son exigidos a los actores de la experiencia para su interpretación en escena estos son: establecer relaciones con el público mediante el signo;

“En las coreografías toca sonreír” (Entrevista 1. Bailarina Infantil)

Además poner a disposición un cuerpo útil cuya evolución técnica vaya en incremento.

“Debo cuidar mi cuerpo para no lesionarme y bailar mejor” (Entrevista 1. Bailarina Infantil)

“La danza me sirve para aprender a valorar mi cuerpo, que es uno solo y no lo puedo dañar” (Entrevista 7. Bailarín Infantil)

Así mismo, se hace fundamental la responsabilidad, el compromiso y la atención activa en el proceso para seguir los movimientos y las rutinas de las que hacen parte del repertorio.

El siguiente rasgo de normalización llamado *Aprobación social*, la danza ha adquirido terreno dentro de las técnicas de dominación; en la experiencia de la Compañía los actores coinciden en que la danza ha sido el refugio en el que han podido distraerse y alejarse de las cosas que los angustian en la sociedad,

“La Danza me distrae de cosas que no debo hacer” (Entrevista 2. Bailarina Infantil)

“Me hacía sentir bien emocionalmente, era un espacio en el que me olvidaba de mis problemas familiares” (Entrevista 12. Bailarina Profesional)

Por ello, la han empleado como un pasatiempo que posibilita la vida sana y productiva. Ya en tiempos históricos aparecen escritos como “Los relatos bíblicos presentan la danza individual o colectiva ligada a la música, como exaltación patriótica, júbilo colectivo, homenaje a guerreros afortunados glorificación de Dios o búsqueda de amparo en las fuerzas sagradas llegándose al éxtasis y al abandono total en el frenesí ritual” (Iriarte, 2000)

El siguiente rasgo dentro de las técnicas de dominación es la *Danza Técnica* mencionada anteriormente como atributo de singularidad, sin embargo aparece en esta ocasión desde la

ejecución e interpretación de pasos, figuras, posiciones y posturas que tienen origen y estructuración en diversas técnicas danzarias que han venido consolidándose a través de los tiempos en las diferentes culturas “La danza de las Cortes utilizaban preferentemente movimientos suaves, lentos, medidos, disciplinados y reglamentados, surgen además las danzas populares pero adaptadas a las condiciones y normas de la corte, no se salta, las parejas se deslizan por el piso o caminan (Iriarte, 2000). La formación técnica aparece como un fin específico para alcanzar altos niveles interpretativos.

“Hay que ser el mejor y para eso toca hacer el sacrificio” (Entrevista 7. Bailarín Infantil)

Ingresando a la sub categoría *Juegos de poder*, encontramos rasgos de normalización como lo son: *la técnica, reconocimiento y el ser bailarín*. En este caso las técnicas se muestran a través de la generación de status dentro de la compañía de Danza y fuera de ella, Según Bourdieu (citado por Gómez, 2008):

“Las propiedades corporales, en tanto productos sociales son aprehendidas a través de categorías de percepción y sistemas sociales de clasificación que no son independientes de la distribución de las propiedades entre las clases sociales: las taxonomías al uso tienden a oponer jerarquizándolas, propiedades más frecuentes entre los que dominan (es decir las más raras) y las más frecuentes entre los dominados”.

Dado lo anterior, podemos afirmar que entre mayor nivel técnico alcance un bailarín mayor será el reconocimiento que le será otorgado por el medio que lo rodea concediéndole un lugar privilegiado en la sociedad. “El hombre alimenta con su cuerpo, percibido con su mejor valor, una relación maternal de tierras cuidado, de la que extrae al mismo tiempo, un beneficio narcisista y social, pues sabe que a partir de en ciertos ámbitos, se establece el juicio de los demás” (Le Breton, 2002)

El *ser bailarín* se constituye de esta manera en otro rasgo de las técnicas de dominación, se mueve entre fuerzas jerarquizadas, “Está claro que siempre se reencuentra el cuerpo del

individuo en esos diferentes componentes de subjetivación; siempre se reencuentra el nombre propio del individuo; siempre existe la pretensión del ego de afirmarse en una continuidad y en un poder”. (Guattari, 2005). El ser bailarín catapulta la posibilidad de sobresalir entre los demás individuos, pues solo los bailarines ostentan la capacidad y la virtuosidad de realizar acciones que otros no pueden.

“Los otros niños no pueden bailar, como nosotros lo hacemos” (Entrevista 8. Bailarina Infantil)

Por esta virtud serán reconocidos y por consiguiente tendrán acceso a mecanismos y estructuras de poder que no están al alcance de los otros.

“La Danza me ha servido para conocer cosas que otros niños no conocen, sitios importantes, otros países, personajes” (Entrevista 8. Bailarina Infantil)

3.2.3. Metodología de la compañía danza Kapital

En el desarrollo de la experiencia de la compañía Danza Kapital, se han ido creando expresiones y rasgos en los bailarines que definen su forma de ver y actuar en el mundo (tal como lo presentamos en los capítulos anteriores) y por tanto hacen parte de la subjetividad de cada uno de los participantes en la experiencia. Sin embargo, no se obtiene subjetividad sin un proceso de subjetivación, y es por ello que una de las preguntas de investigación que le planteamos a la experiencia es cómo se dan estos procesos de subjetivación a través de la danza.

Como un acercamiento a la comprensión de los procesos de subjetivación decidimos entrar a contemplar los constructos metodológicos dados el proceso de formación en danza y así identificar las formas y espacios en los cuales se desarrollan expresiones de singularización y rasgos de normalización de la compañía Danza Kapital.

Al igual que en los capítulos anteriores, la metodología fue analizada desde las subcategorías correspondientes a las categorías de normalización y singularización. De tal forma,

presentamos los resultados obtenidos desde la voz de los actores de la experiencia, nuestra observación de las clases y montajes y los referentes teóricos de algunos autores que nos permiten realizar una interpretación crítica.

Inicialmente desarrollaremos la categoría de subjetividad singularizar (Ver página 12), la primera subcategoría que denominamos como punto de quiebre (ver página 12), en esta encontramos que la forma de enseñar en Danza Kapital posee ciertos atributos que consideramos la constituyen como diferente. Así pues, el primer atributo es denominado *principios*, los cuales son reconocidos e incorporados por todos los actores en sus prácticas. En estos principios encontramos que impera la búsqueda de percibir al niño como niño en la danza.

“Sólo digamos que se fue niño de forma diferente se fue niño en la danza” (Aparte Grupo de discusión con los Bailarines Profesionales)

Tomando como referencia a Planella (2006):

“La cultura romana hizo importantes aportaciones en la construcción del concepto infancia y de sus cuerpos, entre los autores más significativos se encuentra Lucrecio realizando aportes a la educación del cuerpo de los niños "tampoco en su desarrollo requerirían los cuerpos paz alguna para la reunión de sus átomos sí de la nada pudieran crecer, pues en un instante los pequeños se harían adultos (Lucrecio, libro I: 185-112). En la obra de Quintiliano, en un intento de terminar con las brutalidades que muchos niños recibían sobre sus cuerpos, en nombre de la pedagogía. La escritura de Quintiliano iba contra la flagelación y otras prácticas corporales que estaba seguro que no podían contribuir a mejorar la educación de los niños”.

Aunque en el mundo de la danza no se utiliza la flagelación, podemos afirmar desde nuestra experiencia en danza que, el cuerpo del niño sí es lastimado y desconocido, no desde el castigo físico, pero sí desde forzarlo a realizar acciones correspondientes a los cuerpos adultos, sin reconocer sus condiciones físicas y sus intereses particulares.

Danza Kapital plantea un punto de quiebre en este aspecto al girar todo su trabajo artístico en torno al reconocimiento del niño, vemos que propende por desarrollar sus procesos de formación basados en la lúdica, por involucrar a los niños y niñas en el proceso de formación y creación de montaje, por acertar en los intereses de los niños y tratar de cumplir las expectativas de ellos, por buscar que los niños dancen como niños partiendo de las vivencias propias de la infancia. Todo lo anterior es posible evidenciarlo en la puesta en escena de sus montajes donde se plasman los juegos y actividades propias de la niñez. De esta forma, Danza Kapital ha construido un trabajo escénico con un estilo propio.

“La fenomenología de Merleau-Ponty- de la necesidad de incorporar el cuerpo en el marco del discurso pedagógico. La educación ha priorizado los aspectos intelectuales y morales en detrimento de los físicos y corporales” (citado por Planella, 2006). Danza Kapital, contraria a la visión escolar que cohibe el cuerpo infantil, cree en la formación del cuerpo de bailarines infantiles, en brindarles a los niños y niñas la posibilidad de sentir, desarrollar, percibir, concebir su cuerpo de forma diferente a la educación formal.

“Los niños de la compañía son diferentes por la formación que han tendido” (Entrevista 16. Grupo de formadores acompañantes)

Danza Kapital forma bailarines desde una visión integral, así no sólo se trabajan cuerpos adecuados para la danza, sino que se desarrolla la corporeidad de cada bailarín, se busca que no sólo se vea el cuerpo como instrumento sino que se transforme esa visión dualista y se vuelva el cuerpo contenido, cuerpo con sentido, cuerpo que trascienda a su subjetividad. “Educar en una visión global e integral del cuerpo alma, en un contexto donde el cuerpo es un instrumento de producción o de placer, la educación global (entendida desde su presencia y desde la intersubjetividad) es necesaria” (Planella, 2006).

Existe en la compañía otro principio que enmarca su metodología, y es la autonomía del sujeto en su propio proceso. De tal forma, encontramos que las actividades son planeadas para ellos, se sienten participes, autores, dueños de su propia formación. Desde luego que, orientados por los lineamientos de la compañía, pero con la capacidad de intervenir y generar los cambios

que se consideren en común acuerdo. “La pedagogía de la performatividad corporal, busca potenciar la autonomía corporal del sujeto. Se trata de pasar a ser el actor de su propia corporeidad, diseñándola como la finalidad de encarnar el cuerpo con libertad” (Planella, 2006).

“El docente debe ser un buen observador e intérprete para poder identificar las necesidades y expresiones de los niños” (Aparte Entrevista 16. Grupo de formadores acompañantes)

“En las clases los bailarines también aportamos a la creación no solo la maestra” (Entrevista 9. Bailarín Infantil)

“Nos sentíamos involucrados como niños”... “El docente observaba las necesidades y desde allí implementaba ejercicios específicos para atenderlas” (Entrevista 11. Bailarín Profesional)

Como otro punto de quiebre aparece el atributo que los actores de la experiencia le otorgan a la metodología y es denominado como *trascendental*, allí encontramos que la formación en danza que han recibido los bailarines no se queda solamente en el salón de ensayos ó en los escenarios, sino que llega a lo más profundo de su ser, define sus acciones cotidianas, llega a su vida. “Aparece una nueva figura, la del cuerpo - propio, mi cuerpo, en cuanto experimentando por la conciencia personal. El cuerpo - propio, el mío, la corporeidad de esta parte simbólica que trasciende por encima de mi cuerpo físico, yendo mucho más allá” (Planella, 2006).

Los bailarines afirman que su formación en danza transmite amor y compromiso por la misma, lo cual les hace tener una visión diferente de la vida, por lo que ellos mismos se consideran diferentes a los demás.

Durante la observación de las clases de la compañía, percibimos que se propende por la formación del bailarín desde la integralidad, dedicando esfuerzos no sólo en la educación del cuerpo, sino en la capacidad crítica del sujeto, en la autonomía, en la relación con el otro, en la

responsabilidad con el propio proceso. Podríamos decir que desde Danza Kapital se forman rasgos del sujeto en diferentes dimensiones: política, expresiva, deseante. No con el propósito de la normalización, sino como posibilidades de singularización, con el fin de buscar que cada bailarín sea único, diferente.

La metodología de Danza Kapital podría estar enmarcada desde una nueva formación en danza. “Es así como en la escuela nueva se privilegiarán pedagogías que muestran que cuerpo y alma están estrechamente ligados. Para "construir" la personalidad del niño, habrá que tener presente su dimensión biomecánica, fisiológica, motriz, psicológica, afectiva y social” (Planella, 2006).

En el mismo atributo, la metodología *trascendental* implementada en danza ha contribuido a cambiar las concepciones de cuerpo establecidas en la sociedad, de tal forma que al dedicar espacios a la concientización corporal, al cuidado sano del cuerpo y a la contemplación de la corporeidad de cada sujeto, se han ido generando visiones que rompen con los modelos estéticos impuestos por el comercio y la sociedad. Al respecto Planella (2006) plantea: “Educar el cuerpo vivido: el sujeto se condenaba a mantener un cuerpo con un estándar de belleza; para romper con esa imposición externa de los cánones estéticos, la pedagogía ha de favorecer la experiencia interna de la re apropiación del cuerpo”

Hasta el momento hemos hecho una comprensión de la percepción que los actores de la experiencia tienen de la metodología implementada en Danza Kapital para la formación de bailarines. Es el momento de describir el *Método* utilizado en este espacio, con el fin de conocer el proceso y comprender como se materializan los atributos anteriormente mencionados.

La formación en la compañía Danza Kapital parte de un diagnóstico que permite identificar las necesidades de cada niño o niña y las necesidades de la compañía, esto conlleva a realizar una planeación que orientará el trabajo a desarrollar, pero esta planeación no es rígida, sino flexible, abierta a posibles cambios.

Ya en la práctica diaria, los bailarines identifican tres tipos de clases diferentes, que describimos de la siguiente forma; una clase se dedica a la formación técnica de los bailarines; la segunda dedicada a la práctica de los montajes, es cuando se trabaja para la realización de una presentación o de una audición; y la tercera es una combinación de las dos anteriores, se dedica espacio para la formación y para la práctica.

“A veces se divide en calentamiento y práctica, o a veces solo práctica o solo calentamiento” (Entrevista 2. Bailarina Infantil)

Al inicio de las clases de danza en la compañía los bailarines y la maestra se ubican en círculo, momento que percibimos como especial ya que permite concentrar la energía y la organización circular es de por sí considerada como una organización que reconoce a todos los sujetos y que los hace partícipes e importantes en las decisiones a tratar. Luego de esta organización se realiza una explicación del trabajo a realizar con el fin de que los niños y niñas conozcan las actividades a desarrollar y el por qué de las mismas, de tal forma que si la clase va a dirigirse hacia la corrección y limpieza (término utilizado para mejorar la presentación de los montajes en cuanto a la forma y la armonía en la escena) de los montajes es porque se acerca una presentación o una audición. Ahora bien, si la clase se va a centrar en la formación técnica ó en un elemento en específico por ejemplo en la elasticidad, es porque se ha identificado la necesidad de trabajar en este aspecto para lograr mejor desempeño de los bailarines.

Existe un momento inicial de juego, como forma de preparar al bailarín para el trabajo físico, este momento responde al principio de Danza Kapital de centrar los esfuerzos de la formación de los bailarines en el reconocimiento del niño en la danza, contraria a la visión de otras clases de formación que centra sus esfuerzos en la formación del niño en función de su desempeño como futuro adulto.

“Nos enseñan la danza desde una manera lúdica” (Entrevista 7. Bailarín Infantil)

“Siempre nos decían que debíamos bailar como niños no representar a los adultos” (Entrevista 11. Bailarín Profesional)

Durante la práctica de los montajes la maestra realiza las correcciones que considera necesarias para mejorar el montaje, correcciones que son adaptadas y realizadas por los bailarines en una nueva ejecución de la coreografía.

“Se inicia con explicación de los que vamos a hacer, practicamos, si nos equivocamos la maestra para la música nos vuelve a explicar y al terminar aplaudimos y nos felicitamos”
(Entrevista 1. Bailarina Infantil)

Para los bailarines de la compañía Danza Kapital el momento final de las clases es el aplauso, todos al terminar el ensayo aplauden en señal de felicitación por el trabajo realizado y agradecimiento por el espacio compartido.

En los momentos dedicados a la formación en danza existen espacios considerados de quiebre porque se le da relevancia a todos los actores y no sólo a la maestra. Así, uno de estos espacios es el momento de creación diseñado para que los bailarines aporten a la construcción de los montajes. La directora da el tema sobre el cual es necesario crear y ofrece una contextualización, los bailarines se organizan en grupos o parejas e inician el proceso.

Con respecto a la creación dice Guatari (2005):

“Si considerásemos lo que efectivamente pasa en el campo de la creación artística y científica, jamás encontraríamos sistemas de centralización, instituciones que controlasen totalmente los procesos creativos. De algún modo, las producciones artísticas y científicas proceden de agenciamientos de enunciación que a la vez atraviesan no sólo las instituciones y las especialidades, sino además países y hasta épocas. Hay siempre una suerte de multacentrismo de los puntos de singularización en el campo de la creación. Por esencia, la creación es siempre disidente, transindividual, transcultural”.

En este proceso de creación los bailarines exploran formas y conceptos, expresan sus ideas a través de la socialización de sus creaciones. Cuando el momento de creación ha finalizado, todos los bailarines observan las propuestas creadas, manifestando su apreciación

hacia las mismas. La maestra selecciona los elementos creados por los bailarines y los organiza en la estructura coreográfica de los montajes.

“La maestra daba ejemplos para niños para que desde allí salieran los montajes, por ejemplo desde los animales o la creación de personajes” (Entrevista 15. Bailarina Profesional)

En cuanto a la técnica observamos que existe un punto de quiebre en la metodología de la compañía Danza Kapital debido a que los niños y niñas manifiestan aprender de forma diferente, ello porque se trabaja el aprendizaje de los elementos técnicos desde la ejemplificación con la vida cotidiana, con las actividades propias de los niños, con la utilización de referentes infantiles, partiendo de sus vivencias. Con la suma de todo lo anterior se logra estimular la imaginación de los bailarines infantiles y llevar la técnica hacia la diversión. Al respecto podría decirse que la compañía trabaja desde: “La pedagogía naturalista que es aquella que experimenta a través de las sensaciones corporales, la pedagogía vivenciada (y no inculcada desde el intelecto o el poder)” (Planella, 2006)

“Se trabajaba desde las vivencias para hacer montajes infantiles” (Entrevista 15. Bailarina Profesional)

“Es necesario partir de la diversión para hacer una formación técnica”... “Se busca la relación entre la cotidianidad de su mundo y la danza”... “Experiencias de los niños llevadas al ejercicio de la danza” (Apartes de la entrevista 16. Grupo de formadores acompañantes)

En las clases observadas, la maestra realizaba cambios musicales constantes, con ritmos que gustan a los niños y las niñas, con el fin de mantener la atención de los niños y de posibilitar un trabajo más eficaz, ya que le ofrece al niño desarrollar los requerimientos de la formación en danza en relación con sus gustos musicales. “El método de la doctora María Montessori se basaba en la actividad del niño a partir los intereses de éste, pero también en relación con la actividad sensorio- motriz” (Planella, 2006).

La Compañía Danza Kapital centra sus construcciones dancísticas bajo una creación dramática propia para la interpretación infantil, así pues, observamos que sus montajes dancísticos cuentan historias y los bailarines no sólo realizan una secuencia de pasos, sino que esos pasos y figuras vienen cargados de una interpretación dramática propia de cada personaje. Al respecto indica Piaget (citado por Planella, 2006) que: “la actividad motriz se encuentra en relación con la actividad psíquica global de oro del niño... la invitación permite el paso de la sensoriomotricidad al pensamiento representativo”

Al incluir una propuesta dramática en la danza, se da la posibilidad al bailarín infantil de que adapte y utilice la técnica dancística desarrollada, en función de su proceso creativo en cuanto a la interpretación de su personaje. Esta estrategia permite que los niños potencien su creatividad tanto en la construcción de ideas como en la expresión corporal de dichas construcciones.

Como cuarto atributo perteneciente a los puntos de quiebre en la compañía Danza Kapital, se encuentra la *técnica*, si bien es cierto que la técnica hace parte de los dispositivos de normalización, la manera cómo se enseña la técnica en Danza Kapital constituyen rasgos tendientes a la singularización. Entonces, encontramos como atributo el *descubrimiento de las prácticas de estiramiento*. Aunque más adelante desarrollaremos como la habilidad natural o adquirida en elasticidad y flexibilidad marcan la diferencia entre bailarines y puede considerarse como una técnica de dominación, lo interesante aquí es que los bailarines de la Compañía Danza Kapital, reconocen que la posibilidad de realizar ejercicios de contracción y extensión muscular y articular, así como lograr realizar figuras como: arco, Split, spagat, hace que sus cuerpos sean diferentes a los cuerpos que no danzan, por lo tanto los momentos dedicados al desarrollo de estas habilidades se constituyen como momentos que propician singularización en los cuerpos bailarines frente a los cuerpos de otras personas.

Podemos decir entonces que las prácticas corporales que se realizan en la danza van más allá de aprender movimientos y figuras. López (citado por Planella, 2006) afirma: " lo que no me pasa por el cuerpo, no lo aprendo" podemos entender parte de lo que puede significar la incorporación”

El quinto atributo que aparece en la metodología de la Compañía Danza Kapital y que se considera como un punto de quiebre, es el *aprendizaje entre compañeros*. Como plantea Planela (2006): “No se trata de partir del concepto de incorporización (interiorización de la vida social a través del cuerpo), este cuerpo aprende más allá de la conciencia y del lenguaje, a través de los sentidos y de la afectividad. La pedagogía de la subjetividad corporal parte de la idea que se puede aprender a través del cuerpo y de la interacción de nuestro cuerpo con los otros cuerpos”.

En concordancia con lo planteado por el autor, según las experiencias de los bailarines y las observaciones de nosotras como investigadoras, podemos decir que Danza Kapital realiza una apuesta por la formación de bailarines desde el encuentro con el otro. Así entonces, encontramos que se delegan tareas tutoriales de los bailarines con mayor experiencia, y que aunque esta labor no sea delegada por la directora de la compañía, ellos mismos toman la iniciativa de enseñar y apoyar en el proceso a los niños y niñas que posean dificultades a la hora de realizar alguna actividad.

Este momento metodológico es considerado como singular porque deja de lado la postura que dicta que sólo el maestro es el indicado para orientar el proceso de formación en danza, y porque este espacio de colaboración y aprendizaje entre pares genera rasgos particulares en la subjetividad de los bailarines. Lo anterior, nos lleva a deducir que al darse este proceso de aprendizaje entre compañeros, los bailarines pasan a incidir de forma más tangible en la construcción de subjetividad de los otros. Tal como lo plantea Planela (2006): “Una opción pasa por entendernos no como simples productos, sino como productores de subjetividad, y esta acción pasa necesariamente por repensar, revisar el espacio nuestros cuerpos en los espacios sociales”.

Como segunda subcategoría correspondiente a la categoría de singularización están las expresiones (ver página 12), en la metodología utilizada por danza Kapital para el proceso de formación de los bailarines infantiles, encontramos dos atributos. El primero de ellos denominado *códigos de comunicación*, La experiencia de la compañía Danza Kapital, y los procesos de interacción de los diferentes actores han permitido la creación de códigos propios de la compañía, que conocen y manejan los participantes de ella. En concordancia con lo anterior dice Le

Breton (2002): “Los sentimientos que experimentamos, la manera en que repercuten y se expresan físicamente nosotros, están arraigados en normas colectivas implícitas. No son espontáneos sino que están organizados ritualmente y significan para los demás”

Así pues, este atributo lo consideramos de singularización ya que existe una creación propia, que está fuera de los códigos que manejan otros contextos sociales (colegio, casa, barrio) y le permite al niño o niña expresarse de otra forma, diferente a la cotidiana.

En Danza Kapital encontramos que la expresión corporal es importante y muy utilizada por los bailarines en diferentes momentos, no siempre intencionales y planeados sino a veces espontáneos. Estos últimos los observamos en las clases, cuando el bailarín realizaba movimientos libres cargados de sentimiento, motivados por la música o por la emoción de la actividad mientras, la maestra daba la indicación o mientras esperaba su turno para realizar el ejercicio.

“En las presentaciones soy espontánea” (Entrevista 2. Bailarina Infantil)

Es entonces cuando aparece el segundo atributo de la subcategoría de expresión denominado *momentos de expresión*. En la metodología de Danza Kapital este es un elemento que pretende desarrollar la singularización debido a que se da el espacio para que los bailarines exploren, jueguen, sean creativos y realicen propuestas de composiciones dancísticas. Al respecto Guattari (2005) dice que: “Pienso que existen múltiples elementos de expresión que no pasan por el lenguaje tal como es fabricado por la escuela, por la universidad, por los medios de comunicación de masas y por todas las formaciones de poder. La expresión del cuerpo, la expresión de la gracia, la danza, el riesgo, la voluntad de transformar el mundo, de circular, de codificar las cosas de otro modo, son lenguajes que no se reducen a pulsiones cuantitativas, globales. Constituyen la diferencia”.

Al participar en un proceso de formación en danza, se inicia también un proceso de transformación de la subjetividad, aún más cuando en la Compañía Danza Kapital busca que cada bailarín sea diferente y que todo el tiempo este inmerso en espacios de fantasía, imaginación y

creación. “La danza se convierte en un movimiento contrario a la normativización, pues "permite al sujeto liberarse de las imágenes preconcebidas sobre los usos del cuerpo, para encontrar sus propias imágenes. Los cuerpos en movimiento experimentan los imaginarios, más allá de lo que previamente se podrán imaginar al empezar procesos formativos ligados con la danza y el cuerpo” (Planella, 2006)

Ahora bien, al hablar de la metodología de Danza Kapital, se hace necesario nombrar los actores del proceso, así entonces encontramos a los bailarines y la directora- maestra. Es este el momento en el que aparece la tercera subcategoría de la categoría de singularización, denominada: relaciones. Ésta fue analizada desde dos formas de relación presentes en la experiencia y un atributo reconocido por los actores.

Iniciaremos describiendo la relación entre la maestra y los bailarines. Esta relación fue descrita desde dos espacios diferentes, el primero denominado informal (fuera de los ensayos) en el cual los niños y niñas consideran a la maestra como una amiga, con la cual pueden hablar, reír y jugar, el segundo denominado el ensayo en el cual la maestra ejerce una autoridad sobre los bailarines, quienes sienten hacia ella en ese momento respeto, obediencia, y ella con ellos respeto, exigencia (aspectos que se desarrollaran en el capítulo más adelante). La maestra motiva a los bailarines para que sean creativos, libres y espontáneos. En términos generales describimos la relación entre bailarín y maestra como una relación tranquila y armónica.

“Veo a la maestra como una amiga y como una persona que hay que respetar y hacerle caso” (Entrevista 2. Bailarina Infantil)

“Veo a las maestras normal como maestras en el ensayo y fuera del ensayo como amigas” Entrevista 3. Bailarín Infantil)

“La maestra es exigente en sus enseñanzas” (Entrevista 5. Bailarina Infantil)”

La segunda forma de relación que se logró identificar en la sistematización de la experiencia es la relación entre bailarines, generalmente desarrollada entorno a lazos de amistad.

Como en todos los espacios de convivencia se presentan inconvenientes entre los bailarines, quienes manifiestan que en ocasiones las bailarinas con mayor experiencia son creídas y regañonas, estos conflictos generan sentimientos de tristeza, pero que las peleas son momentáneas y se superan con facilidad.

También, mencionan que los espacios de mayor esparcimiento son los momentos libres en los cuales aprovechan para compartir con los otros niños y niñas de forma diferente al ensayo. Surge la pregunta por ¿Cómo es la relación de los bailarines en los ensayos?, a la cual los bailarines nos manifiestan que los espacios de ensayo se caracterizan por el apoyo entre compañeros cuando se presenta dificultad en la interpretación de algún elemento de la danza, consejos cuando la maestra realiza un llamado de atención a algún bailarín por un error cometido en la coreografía.

“Con algunos soy amiga y tengo buenas relaciones. Pero con otras niñas no tanto porque son creídas o regañonas” (Entrevista 1. Bailarina Infantil)

“Conflictos con los compañeros me ponen triste y me siento atrapada” (Entrevista 2. Bailarina Infantil)

“Nos damos apoyo cuando nos regañan, para no sentirnos tan mal” (Entrevista 3. Bailarín Infantil)

Por último, el atributo que surge en esta subcategoría de relaciones correspondiente a la metodología es el *trabajo en equipo*, “La nueva mirada al cuerpo se traducirá como corporeidad y situará al sujeto en una posición relacional, pues su corporeidad no surgirá, sino a través de la entrada en contacto (de la socialización) con los otros cuerpos que son diferentes a él” (Planella, 2006). En la danza es indispensable trabajar con el otro, reconocer el cuerpo del otro y de los otros y desarrollar una percepción especial con respecto a la totalidad de los bailarines. Por ello, como estrategia metodológica se propician constantemente trabajos de creación colectiva, de comunicación con el otro, de contacto con el otro, tratando al máximo de hacer partícipe a cada bailarín en el hecho de propiciar encuentros y relaciones,

“Los métodos activos nos indican que el aprendizaje por parte del alumno también será activo y que éste abandonará su posición "de espectador" o receptor pasivo de los aprendizajes. La presencia corporal activa del sujeto pedagógico será necesaria para posibilitar los aprendizajes, pues éstos se ejecutarán a través de los sentidos” (Planella, 2006).

Danza Kapital parte del reconocimiento de la experiencia individual en tanto enriquecedora de la colectividad, por lo tanto en el trabajo en equipo se escuchan las voces de todos los participantes, por ello cada coreografía logra mayor apropiación de los bailarines, porque todos ayudaron a crearla. Así mismo, todos son partícipes de los logros alcanzados por cada bailarín, ya que la interacción entre ellos ha ayudado a que las destrezas y la concepción corporal llegue a la construcción que tiene. Tal como lo plantea Planella (2006): “Podemos aprender a vivir en nuestro cuerpo a lo largo de la vida, a través de todos los cambios que experimenta, pero también podemos aprender a lo largo de la vida cosas sobre todos los otros cuerpos, que también cambian y se transforman a través del tiempo”.

Hasta el momento hemos analizado los atributos considerados como singulares que subyacen en las prácticas de formación en danza de la Compañía Danza Kapital desde las subcategorías correspondientes: puntos de quiebre, expresiones y relaciones. Ahora pasaremos a comprender los rasgos de normalización que muestra la experiencia de formación en danza para niños y niñas. Recordemos que por normalización entendemos “la producción de individuos en masa, articulados unos con otros según sistemas jerárquicos, sistemas de valores, sistemas de sumisión disimulados. Sistemas que son «interiorizados» o «internalizados», es decir implica una idea de subjetividad como algo dispuesto para ser llenado” (Guattari, 2005)... Como se ha mencionado en capítulos anteriores esta categoría está compuesta por dos subcategorías denominadas como técnicas de dominación y juegos de poder.

Iniciaremos con la subcategoría técnicas de dominación (Ver página 12) aquí encontramos que en las prácticas de la Compañía Danza Kapital existe en la metodología implementada un rasgo que busca la normalización y es la existencia de una *participación jerárquica*, como plantea Guattari (2005):

“La discriminación es una función de la economía subjetiva capitalística directamente vinculada a la culpabilización. Ambas presuponen la identificación de cualquier proceso con cuadros de referencia imaginarios, lo que propicia toda suerte de manipulaciones. Es como si para mantenerse, el orden social tuviese que instaurar, incluso de las maneras más artificiales posibles, sistemas de jerarquía inconsciente, sistemas de escalas de valor y sistemas de disciplina”.

Esta participación jerárquica, realiza una discriminación de los actores de la experiencia, cada posición les otorga o les priva de poder y privilegios. A la cabeza de la compañía está la maestra y directora, le siguen los formadores acompañantes, luego vienen los bailarines con mayor experiencia y mayor nivel interpretativo denominados como bailarines antiguos, terminando con los bailarines de poca experiencia o que su nivel es bueno denominados como bailarines nuevos.

Estar en los lugares más altos garantiza tener mayores privilegios, por ejemplo las decisiones son tomadas por la maestra y en ocasiones son consultadas a los otros formadores ó a los bailarines. Así mismo, el lugar que ocupe cada bailarín según su nivel interpretativo varia, encontramos entonces que los bailarines buscan siempre ser los mejores, aumentado su nivel dancístico, mejorando su técnica, siendo exigentes consigo mismos, todo esto con el fin de obtener privilegios como lo es participar en las presentaciones de mayor importancia, ser escogidos para explicar a los otros elementos de danza que son complejos, ser destacados y reconocidos y ser el modelo a alcanzar.

Cuando hablamos de un modelo a alcanzar podemos darnos cuenta que existe un tendencia de serialización, se le pide a los bailarines que realicen acciones como las realiza otro, desconociendo en ese momento posibilidad de realización de la acción según la apropiación de cada bailarín.

Para subir en la escala jerárquica de la compañía es necesario tener un mayor nivel interpretativo, poseer más experiencia y esperar a que los bailarines antiguos no asistan a los ensayos o no puedan estar en las presentaciones y así tener la posibilidad de acceder a alguna de

las coreografías, mientras tanto deben practicar los pasos a un lado del salón mientras los bailarines antiguos realizan las coreografías.

“Entre porque un alumno de la maestra que era mi profesor me entreno, me dijo y me recomendó con la maestra” (Entrevista 5. Bailarina Infantil)

“Primero ingrese a la academia, luego observe la compañía y luego ingrese a los montajes” (Entrevista 3. Bailarín Infantil)

“Al inicio de la experiencia es necesario seguir modelos de interpretación dancística” (Aparte entrevista 16. Grupo de formadores acompañantes)

La maestra y directora, por estar a la cabeza de la Compañía emplea ciertas técnicas de dominación con los bailarines. Es hora de que nombremos el segundo rasgo denominado *regaños*. Es considerado como una técnica de dominación porque le permite a la maestra ejercer control sobre los bailarines, evitando que realicen acciones que no han sido pedidas. Ahora preguntamos a los actores ¿Por qué se presentan estos regaños? los bailarines manifiestan que estos regaños por parte de la maestra son dados por olvidar algún elemento del vestuario en la presentación, por molestar en los ensayos, por realizar repetidamente una equivocación en la coreografía o como forma de pedir silencio y concentración. Los bailarines justifican los regaños, porque consideran que estos hacen que mejoren su desempeño y a la vez los hace personas más responsables.

“A veces nos regañan: Cuando solo recochamos y no bailamos y cuando hacemos las cosas bien no nos regañan” (Entrevista 1. Bailarina Infantil)

En lo anterior, se ve claramente que la maestra ocupa un lugar privilegiado en el que detenta poder, reconocimiento jerárquico que no puede ser obviado, y que le permite tener respeto que merece. A continuación, presentamos un ejemplo desarrollado por Guattari (2005) al respecto: “La frase «¿Usted sabe con quién está hablando?» permite precisamente el pasaje del individuo a la persona, esto es, del terreno de la impersonalidad de las relaciones capitalistas al

sistema jerárquico y autoritario de las relaciones personales, al territorio del favor, de la consideración, del respeto, del prestigio, con sus figurones, sus personas importantes, sus padrinos, sus recomendaciones”.

Durante la observación de las clases se identifican ciertas acciones consideradas como estrategias para mejorar la formación en danza de los bailarines tales como: la presencia constante de la voz de la maestra para realizar correcciones, en ocasiones las correcciones son realizadas directamente en el cuerpo del bailarín sobre todo cuando se trata de la postura en la ejecución de algún ejercicio, exigencia constante de la maestra para mejorar el nivel técnico y el nivel interpretativo de los montajes.

Pero si bien es cierto que la maestra detenta poder, también es cierto que esta relación como afirman los bailarines es necesaria, lo que sí es importante es entrar a evaluar si los regaños son indispensables o se pueden ser cambiados por otras estrategias. En concordancia con lo anterior Planella (2006) expone: “La propuesta de Gore, a lo largo de su investigación no es hacer desaparecer el poder, si no estudiar sus mecanismos para comprenderlo mejor. Ya Foucault plantea la ausencia de poder como utopía o abstracción. El problema, por lo menos desde una perspectiva pedagógica, es que el ejercicio del poder a menudo se mantiene a nivel invisible y oculto. Ahora bien, el sólo hecho de conocer los mecanismos del poder pedagógico nos puede hacer entender si todos son necesarios y cuáles pueden ser eliminados o cambiados”.

Sin embargo, así como existen los regaños también aparece la contraparte, que es comprendida como el tercer rasgo de normalización en la metodología, las *felicitaciones*, aquí encontramos que a lo largo de la experiencia también se han desarrollado estrategias como esta, en la cual se reconoce públicamente los alcances y logros de los bailarines, a tal punto que en un momento de la experiencia se premiaba al mejor bailarín. Este rasgo es considerado de normalización porque establece para los bailarines un modelo a seguir, entrando a definir los rasgos que quieren verse en todos los bailarines.

“El individuo, a mi modo de ver, está en la encrucijada de múltiples componentes de subjetividad. Entre esos componentes algunos son inconscientes. Otros son más del

dominio del cuerpo, territorio en el cual nos sentimos bien. Otros son más del dominio de aquello que los sociólogos americanos llaman «grupos primarios» (el clan, el grupo, la banda). Otros, incluso, son del dominio de la producción de poder: se sitúan en relación con la ley, la policía e instancias de género” (Guattari, 2005).

Tal como lo afirma Guattari en el párrafo anterior, el sujeto se encuentra inmerso en una multiplicidad de espacios que llegan a configurar su subjetividad. Es así como podemos decir que la compañía Danza Kapital por ser un grupo social, genera unas reglas, normas, estrategias que le permitan de cierta forma normalizar las conductas de los participantes de la experiencia. Aquí encontramos el cuarto rasgo de normalización: las *estrategias de control*, diseñadas y ejercidas para alcanzar ciertos logros, para determinar ciertas conductas. Una experiencia muy significativa para los bailarines era la ausencia de la maestra en algunos ensayos, en los cuales ellos aprovechaban para realizar diversas travesuras y escapar un poco a la rutina de ensayo.

La maestra entonces diseñaba estrategias de control con el fin de controlar la conducta de los bailarines, como por ejemplo enviar otros muchachos a observar a los bailarines o llamar constantemente para estar pendiente del desarrollo del ensayo. Así mismo, se utilizan los retos, acuerdos colectivos y el compromiso para lograr que los bailarines mejoren su desempeño como bailarines y a la vez se sientan partícipes de los alcances de la Compañía en general. Las reacciones de los bailarines a estas estrategias de control serán desarrolladas más adelante en el capítulo cuando tratemos los juegos de poder.

En línea con lo anterior surge el quinto rasgo de normalización de la metodología integrado por dos componentes *la responsabilidad y el aprendizaje del error*. Aunque estos rasgos de normalización no son únicamente de la compañía Danza Kapital, es importante desarrollarlos porque reaparece constantemente en los relatos de los bailarines. La responsabilidad es entendida como un dispositivo de control, porque define la forma de actuar del sujeto, en este caso no sólo con sus ideales y sus deseos, sino con los compromisos adquiridos en la compañía, se generando un cuidado de los otros.

En lo que respecta *al aprendizaje del error*, encontramos que existe una culpabilización del bailarín por las acciones consideradas como incorrectas por los miembros de la compañía, al respecto Guattari (2005) desarrolla el siguiente postulado: “La culpabilización es una función de la subjetividad capitalística. La raíz de las tecnologías capitalísticas de culpabilización consiste en proponer siempre una imagen de referencia a partir de la cual se plantean cuestiones tales como: «¿Quién es usted?» «¿Se atreve a tener opinión, en nombre de qué habla?» «¿Qué vale usted en la escala de valores reconocidos en la sociedad? » «¿A qué corresponde su habla?» «¿Qué etiqueta podría clasificarlo?»” Así encontramos que cuando se comete una falta el bailarín se encuentra en una encrucijada y decide reconocer su error y enmendarlo, decisión que pasa a normalizarlo.

El séptimo rasgo de normalización encontrado en la metodología lo denominamos como *formación continua*, Para la Compañía Danza Kapital la formación en danza constituye su razón de ser, es contemplada como normalizadora porque existe un ideal de bailarín infantil a alcanzar, así hasta el momento de la sistematización no se hayan reconocido y fijado los parámetros, si existía y existe, “La máquina de producción de subjetividad capitalística se instaure desde la infancia, desde la entrada del niño en el mundo de las lenguas dominantes, con todos los modelos, ya sean imaginarios o técnicos, en los cuales debe insertarse” (Guattari, 2005)

Así entonces, en lo que respecta a la metodología empleada en la compañía, existe una forma determinada de formación que parte de un diagnóstico, del cual surge una planeación para superar las debilidades detectadas en los cuerpos de los niños y las niñas para que sean considerados como cuerpos bailarines.

Continuando con Guattari (2005) él nos presenta qué: “Ya en nuestras sociedades, las grandes fases de iniciación de la infancia a los flujos capitalísticos consisten, exactamente, en interiorizar la siguiente noción de cuerpo: «Usted tiene un cuerpo desnudo, un cuerpo vergonzoso, usted tiene un cuerpo que ha de inscribirse en cierto tipo de funcionamiento de economía doméstica, de la economía social». El cuerpo, el rostro, la manera de comportarse en cada detalle de los movimientos de inserción social es siempre algo que tiene que ver con el modo de inserción en la subjetividad dominante.

Aunque reconocemos que ésta no es la noción de cuerpo que subyace en las prácticas de la compañía Danza Kapital, si nos interesa el cierre que hace Guattari en este postulado y es el hecho de afirmar que la conducta corporal así como la concepción de cuerpo de cada niño y niña perteneciente a la compañía danza Kapital ha sido formado desde los rasgos ya sean de normalización o de singularización impartidos en la formación en danza. Por ello, fue necesario que comprendiéramos cuáles son los momentos y principios de la metodología en Danza Kapital que facilitan la inserción de estos rasgos en la subjetividad de los bailarines. “Para Faure, la incorporación es "la forma sensorio motriz y cognitiva de los movimientos y las posturas, de los lugares principales y de los valores estéticos surgidos de la historia de la danza" (citado por Planella, 2006)

Continuando con la descripción de la metodología utilizada por Danza Kapital, vemos que se trabaja en la formación del cuerpo de los bailarines, logrando que desarrollen movimientos que van de lo fácil a lo difícil, se inicia con la explicación de los pasos básicos, se continúan con las figuras, y se termina con el montaje de las coreografías. Comprendemos este tipo de formación como progresiva porque va aumentando el nivel de dificultad.

Así mismo, se dedica un espacio de trabajo para el desarrollo de actividades grupales que les permiten a los bailarines reconocer al otro, sentirlo, percibirlo, observar, adquirir confianza y trabajar juntos. Estos elementos son considerados como importantes para la ejecución de una puesta en escena. En relación con lo anterior Planella (2006) nos muestra que: "Cuando los niños son pequeños aprenden sobre todo a través del cuerpo, los otros cuerpos y las diferencias existentes entre su yo corporal y los otros yo corporales”

Existen también momentos dedicados al ensayo de los montajes coreográficos que buscan perfeccionar la interpretación de los bailarines. Un rasgo de dominación es que los montajes coreográficos en su mayoría son folklore colombiano y sólo en los últimos años se han desarrollado propuestas de folklore internacional. Es considerado como un rasgo de normalización en tanto el trabajo de este género dancístico forma una perspectiva y un cuerpo diferente al de los otros estilos de la danza, por lo tanto produce un tipo de bailarín específico.

Así mismo, de la formación continua en danza se desprende el octavo rasgo de normalización perteneciente a la categoría de técnicas de dominación. Este rasgo es la *técnica dancística*, encontramos que dentro de la metodología de la compañía Danza Kapital existen momentos dedicados al acondicionamiento físico, la acrobacia, la elasticidad y flexibilidad y el desarrollo de formas corporales establecidas para la danza, asimismo los ejercicios son nombrados desde un lenguaje técnico y se le pide al bailarín que le exija al máximo a su cuerpo para alcanzar un mayor desempeño.

Podemos decir que la técnica busca la formación de un cuerpo determinado, todos los anteriores elementos inciden en la contextura, forma y postura corporal de los bailarines, por lo tanto generan rasgos físicos que se detectan con facilidad. De igual forma, se busca que haya una unificación corporal, la técnica en danza siempre ha buscado alcanzar el modelo establecido de cuerpo bailarín. Retomando a Guattari (2005) quien plantea que: "La tendencia actual consiste en que todo se iguala a través de grandes categorías unificadoras y reductoras —tales como el capital, el trabajo, cierto tipo de salario, la cultura, la información— que impiden que se dé cuenta de los procesos de singularización". Por lo tanto, podemos decir que en el momento en que existe un ideal de cuerpo, una técnica que busca formar ese cuerpo ideal se cierra el espacio para la singularización.

“Aprendo técnica flexibilidad y elasticidad” (Entrevista 3. Bailarín Infantil”

Como última subcategoría de análisis se realiza una comprensión de los juegos de poder (Ver página 12), que encontramos en la metodología utilizada en Danza Kapital, de igual forma que en las técnicas de dominación existen unos rasgos tendientes a la normalización que impiden que el bailarín salga de las normas establecidas.

El primer rasgo es denominado *participación jerárquica*, en este rasgo, encontramos claramente que la maestra ejerce poder frente a las decisiones a tomar en la compañía, y su palabra cuenta más que la de los bailarines, aunque no en todas las ocasiones esto ocurre así, pero en el caso que se llegue a presentar conflictos de intereses, la maestra decide. También, encontramos que los bailarines de Danza Kapital manifiestan ser los mejores, y la concepción de

ser el mejor trae consigo privilegios que otorgan poder ya que existen unos otros que por no ser consideradas como los mejores están debajo de ellos.

“La maestra hace los pasos cuando no le gustan los borra y hace otros” (Entrevista 6. Bailarina Infantil”

“La profesora decidió cuando entraba a las coreografías” (Entrevista 2. Bailarina Infantil”

“A veces no decimos cuando no nos gusta algo en las coreografías porque nos da miedo y otras veces si le decimos y ella las cambia” (Entrevista 4. Bailarín Infantil)

Aparece el segundo rasgo tendiente a la normalización, denominado *experiencia*, en la recolección de la información existe una clara división entre los bailarines, clasificándolos como bailarines nuevos y bailarines antiguos, los bailarines antiguos poseen más tiempo de trabajo en la compañía por lo tanto conocen la dinámica, las experiencias vividas, la historia de la compañía. Entre más experiencia adquiera el bailarín mayor posición jerárquica ocupa, aumenta su empoderamiento y su participación en la toma de decisiones.

Como tercer rasgo tendiente a la normalización se encuentra el *reconocimiento*, no entendido como el reconocimiento dado a un bailarín por su nivel de interpretación dancística, sino el reconocimiento de la compañía Danza Kapital en general. El trabajo de la compañía Danza Kapital ha sido visibilizado en diferentes escenarios distritales, nacionales e internacionales, lo que le otorga a la compañía un reconocimiento por su labor artística, además de ello, como se presentó en la reseña histórica de la compañía se ha hecho ganadora de diferentes concursos y festivales organizados por reconocidas entidades artísticas y culturales. Esto ha logrado crear un rasgo en la compañía en tanto los bailarines siempre buscan tener el reconocimiento de su trabajo como el mejor. Por lo tanto la estrategia metodológica de presentaciones constantes e importantes va en función de seguir generando reconocimiento.

“Los ensayos son muy duros para que podamos ganar, así deben ser” (Entrevista 6. Bailarina Infantil)

“En las presentaciones uno se luce” (Entrevista 2. Bailarina Infantil)

El último rasgo de normalización que subyace en la metodología de la compañía Danza Kapital, recibe el nombre de *estrategias de control*, aquí este rasgo es tratado de forma diferente al referenciado en las técnicas de dominación, este rasgo habla más de las tensiones generadas entre el poder ejercido y las formas de escapar de él. Para iniciar traeremos a Guattari (2005) quien nos presenta el siguiente planteamiento: “La tentativa de control social, a través de la producción de subjetividad a escala planetaria, choca con factores de resistencia considerables, procesos de diferenciación permanente que yo llamaría «revolución molecular» aunque el nombre poco importa”. Aunque no podríamos definir las acciones desarrolladas por los bailarines para salir de las estrategias de control empleadas por la maestra como una revolución molecular, si las tomamos como un intento de escapar del poder.

Así, encontramos como una experiencia significativa de los bailarines, los momentos en los cuales la maestra no podía estar en el ensayo. En este momento encontramos claramente un juego de poder. La maestra decidía utilizar estrategias como llamar o enviar una persona para que informara si efectivamente estaban trabajando, mientras los bailarines creaban sus propias estrategias para simular el ensayo y hacían todo un despliegue de acciones para que pareciera que se encontraban cumpliendo con las indicaciones de la maestra.

Así mismo, encontramos que una estrategia de control presente en la compañía es la importancia otorgada a cada presentación, debido a que en la Compañía se encuentra el deseo de realizar una alta interpretación artística y por continuar con la imagen que hasta el momento ha construido, y ésta es la justificación para realizar ensayos fuertes, dedicar mayor tiempo al ensayo incluso sacrificando otros espacios que son importantes con el fin de cumplir con los requerimientos para hacer posible el objetivo común.

3.2.4 Técnica y Niñez en la compañía danza Kapital

Para continuar la comprensión de la experiencia y dando respuesta a las preguntas de investigación, abordaremos el análisis de la concepción de técnica y niñez que subyace en los bailarines y formadores de la Compañía- actores de la sistematización.

Anteriormente abordamos la metodología como componente orientador que atraviesa la experiencia, a continuación desarrollaremos la concepción de técnica y niñez que subyace en la compañía Danza Kapital, la cual se hace visible en el encuentro de tensiones que se dan en la configuración de subjetividades singulares y subjetividades normalizadas.

La relación entre técnica y niñez es concebida de diversas formas por los bailarines y los formadores de la compañía Danza Kapital, para acercarnos a su comprensión hemos establecido unas subcategorías puntos de quiebre, expresiones, relaciones, que han permitido identificar los atributos de singularización y los rasgos de normalización técnicas de dominación y juegos de poder dados en los procesos de subjetivación de los actores de la experiencia.

En la subcategoría de puntos de quiebre se identifica el primer atributo *La Entrega*, experimentada por los actores y expresada en una frase trascendental

“Los niños de danza Kapital Infantil amamos la danza” (Entrevista 2. Bailarina Infantil)

“De las mejores cosas que me pasó en las niñez”... “Siempre me divertí, jugué, hice travesuras...” (Entrevista 12. Bailarina Profesional)

“Éramos muy felices” (Entrevista 15. Bailarina Profesional)

Rousseau (citado por Planella, 2006), entendía que la educación debía promover el desarrollo espontáneo de la sensibilidad para que el ser humano pudiera experimentar por él mismo y no a través de las experimentaciones de los otros. En este atributo, los actores se refieren a la danza movidos por su emocionalidad, ubicándola en un plano superior y relevante para sus

vidas, señalándola a través de uno de los sentimientos más profundos para los seres humanos, el amor.

“La danza para niños debe ser alejarse de lo rígido, frío y calculador - acercarse a lo sensible y expresivo.” (Aparte Entrevista 16. Grupo de formadores acompañantes)

El segundo atributo, *Ser diferente*: ser niño en el campo de la danza se ha constituido para los actores, en una experiencia que los ha diferenciado de los demás niños bailarines de su generación “La obra de Wallon, girará alrededor de la idea de mostrar con qué importancia el movimiento contribuye al desarrollo del niño, hasta llegar a afirmar que el movimiento de la expresión de la vida psíquica del niño y configura toda su personalidad”. (Planella, 2006), mencionando como elementos para su distinción: la alegría que experimentan en el proceso de interpretación, la satisfacción personal al expresarse a través de la danza, la fuerza que como niños atribuyen a sus movimientos, dicha fuerza trascendía el umbral de los bailarines, impactando a los espectadores.

En la experiencia de danza Kapital, los niños y niñas logran recrearse, divertirse como niños bailarines, esto implica aprender a manejar su tiempo de manera especial, dado que deben organizarlo para el colegio, la compañía y la familia.

“El tiempo se debía manejar de manera diferente a los demás niños” (Entrevista 11. Bailarín Profesional)

Es interesante analizar como los actores de la experiencia se han empoderado de su proceso, allí niños y niñas logran construir su propia visión de bailarín y de danza, teniendo como elementos centrales la exploración y creación de movimientos propios de la niñez. En este punto es importante mencionar los caminos que a través de la historia, el arte danzado ha explorado “El arte marcará considerablemente la percepción y la concepción del cuerpo” (Planella, 2006).

Es de esta forma, como el surrealismo romperá con las formas de los cuerpos, porque su luz llana y formas estables preestablecidas, y a partir del arte ahora se pueden transformar y

modificar cómo se deseen” (Planella, 2006), Así mismo, la interpretación de historias creadas basadas en los pensamientos de los niños,

“Nosotros basamos nuestros montajes en los pensamientos de los niños” (Entrevista 7. Bailarín Profesional)

Innovación en la formas de interpretación, procesos de concientización en el proceso formativo, inclusión de juegos, proyección y técnica entendida como la creación de una forma de bailar con niños para niños “Para Freud se trata de representar el cuerpo tal y como es, sin ninguna predeterminación estética. El hecho de que escoja personajes "no estéticamente" ya es una apuesta clara por el ejercicio de constructivo de los estereotipos corporales. Esta deconstrucción de los estereotipos corporales hará posible el giro hacia la dimensión simbólica del cuerpo, leída desde una perspectiva culturalista” (Planella, 2006), el papel fundamental de lúdica punto de encuentro entre el aprendizaje y la diversión, alejándose de las estructuras convencionales, mientras se acerca a lo sensible y expresivo.

El atributo de *Ser Diferente* se encuentra en varios aspectos con el atributo de singularidad la *Danza posibilitadora de experiencias diferentes*, reafirmando la oportunidad para que los actores de la experiencia, construyan una conciencia corporal, evidenciada desde el auto reconocimiento que se da a través del juego en dialogo con los elementos técnicos “La danza como impulso y acción es un medio que permite experimentar de manera profunda la relación del hombre consigo mismo, con los otros y con la naturaleza; ésta se remite a profundos impulsos anímicos para cumplir necesidades que trascienden los límites que el marco significativo de los símbolos verbales nos permite” (Garrido, Sf).

La creación de figuras basadas en la lúdica y el movimiento infantil, haciendo uso de elementos y situaciones de la cotidianidad de la niñez. Aquí Danza Kapital reconoce que “Es importante durante la infancia diversificar las actividades para desarrollar las distintas capacidades motrices, fomentar las relaciones interpersonales, los estados afectivos y la capacidad de reaccionar físicamente frente a la música” (García, 1997).

La danza, además, se convirtió en un espacio en el que construyeron un círculo especial de amigos bailarines, en el cuál hacían resistencia a la presión social de aquellos niños y niñas, familiares y profesores que no eran parte de esta experiencia.

“Tuvimos que vivir con la presión de los demás niños por dedicar tanto tiempo a la danza y no poder estar con ellos” (Entrevista 12. Bailarina Profesional)

Entre los aspectos que mayor importancia y recordación presentan en su infancia se encuentran los viajes artísticos, el conocer personajes y lugares reconocidos del ámbito artístico.

“En los paseos compartíamos, nos divertíamos, discutíamos” (Entrevista 12. Bailarina profesional)

El siguiente atributo es la *Alegría y disfrute* que hemos desarrollado anteriormente en el concepción de danza (Ver página 121), apareciendo aquí ligado al quinto atributo la *Satisfacción personal*: en esta ocasión explicaremos simultáneamente los dos atributos. Los actores mencionan alcanzar el nivel interpretativo en el que desplazan la técnica a un lugar secundario, para pasar a un nivel de interpretación satisfactorio y trascendental en donde la emotividad fluye a través del cuerpo del bailarín singular.

Los montajes son designados por los bailarines como divertidos, dado que en ellos se recrean aspectos de la vida cotidiana de los niños y niñas tales como: peleas, bromas, saltos, cargadas entre otros, convirtiéndose en un espacio propio para cada ser y su propio cuerpo. Como expresión particular se observa que los niños aplauden al finalizar la clase.

“De niño no me gustaba jugar pero en la danza de adolescente aprendí a jugar”.
(Entrevista 14. Bailarín Profesional)

“La maestra daba espacios para la lúdica para algo más divertido” (Entrevista 15. Bailarina Profesional)

Allí, aparece el sexto atributo que hace referencia al Talento, en el cual se puede observar la singularidad emergente, “El cuerpo humano se transforma en función de los movimientos que habitualmente hace, tanto en las técnicas corporales cotidianas como en las extracotidianas. El virtuoso ha llegado a un punto en el que sus movimientos se realizan con idealizada perfección, se han roto linderos: el sentido inicial ha sido superado. La belleza es su función” (Garrido. Sf).

A continuación, abordaremos dos subcategorías paralelamente dado que coinciden en los atributos dados por los actores de la experiencia, estas son *Expresiones y Relaciones* para el constructo de Técnica y Niñez, en ellas encontramos cinco atributos: Satisfacción personal, Dificultades, Lazos afectivos, Creación y Expresión Corporal.

En el desarrollo de la experiencia los actores han encontrado la satisfacción personal en diferentes procesos, uno de ellos el estiramiento, aunque al inicio del proceso es uno de los elementos que mas causa dificultades y dolores físicos, en el avance del manejo corporal los actores se introducen en un disfrute al descubrir las capacidades que tiene su cuerpo y la libertad que les proporciona el estiramiento al danzar.

“No me gustaba la flexibilidad pero al ver que los niños que eran más avanzados, podía bailar mejor entonces uno empezaba a verle lo positivo” (Entrevista 12. Bailarina Profesional)

Otro elemento de gran importancia ha sido la capacidad de hacer sus deseos realidad, han podido satisfacer sus gustos mediante la danza,

“Desde mi individualidad voy creando mi visión de bailarín y de danza” (Entrevista 11. Bailarín Profesional)

Se sintieron plenos al descubrir la relajación como elemento que les permitía descifrar sus emociones y deseos “La relajación favorece un estado de conciencia que se caracteriza por un bajo tono muscular, por la disminución del ritmo cardíaco y respiratorio, por una mejor

concentración y por una mayor capacidad perceptiva interoceptiva, exteroceptiva y propioceptiva” (García, 1997).

“Con la relajación se pretende que el niño: llegue a un mejor conocimiento de su cuerpo y a un mayor control muscular y sea capaz de localizar tensiones en zonas específicas de su cuerpo, de percibir la noción de su peso, contacto, equilibrio, el estado emocional, etc.” (García, 1997). Así mismo encontraron la diversión jugando a danzar los montajes de los bailarines profesionales.

Anteriormente mencionamos que el estiramiento es un elemento que da amplias satisfacciones a los actores de la experiencia, sin embargo es de anotar que al inicio del proceso de formación en danza es un de los procesos que mas dificultades presenta por el dolor físico, por generar sentimientos de frustración al no alcanzar niveles más altos o al quedarse rezagado del grupo que va en avance.

*“Proyección y la técnica enriquece y caracteriza el trabajo con niños en danza Kapital”
(Aparte Entrevista 16, Grupo de formadores acompañantes)*

Es importante aclarar que para algunos actores, pese a su experiencia y niveles técnicos alcanzados, el estiramiento continúa siendo un elemento ambivalente, que en determinadas etapas de la vida de un bailarín puede traer consigo grandes satisfacciones y/o frustraciones. “Para la formación en danza deben ser desarrollados los siguientes elementos: el conocimiento del cuerpo, la cinestesia, la regulación tónica y ajuste postura, la relajación, la alineación corporal, los estiramientos, las acciones motoras básicas: locomotoras y no locomotoras. Es importante considerar que en la práctica todos estos elementos están relacionados entre sí” (García, 1997)

Los *Lazos Afectivos* es otro de los atributos a nombrar: para los actores de la experiencia son fundamentales las relaciones construidas a través de los años con los compañeros, pues son ellos quienes ha estado allí para los momentos mas felices y también para los más difíciles, estas relaciones se han dado para trabajar en la creación, para el crecimiento, como apoyo en la realización de sus sueños, a tal punto de llegar a considerarse una familia.

“Se creó un lazo familiar con los compañeros que crecimos en danza Kapital” (Entrevista 11. Bailarín Profesional)

“En su formación el bailarín interactúa anímica y corporalmente consigo mismo y con los otros; reproduce (físicamente) ideas y conceptos alimentando un espacio sutil (atmósfera) atravesado por corrientes y circuitos que sólo en profunda comunión colectiva e individual es posible conseguir” (Garrido, Sf).

La capacidad de *Creación*, hace su aparición como una de los atributos en la experiencia, entendida como la capacidad de utilizar todos los elementos construidos y logrados en el proceso de formación,

“La técnica nutre la imaginación para el desarrollo creativo” (Aparte Entrevista 16 Grupo de formadores acompañantes)

es decir, emplear cada elemento en pro de la innovación y la producción dancística, cabe tratar aquí la aportación realizada por Guerber- Walsh, Leray y Maucouvert en 1991, “quienes estudian como factores del movimiento danzado desde la composición escénica: el cuerpo, peso, contacto, espacio, tiempo, intensidad e interacción. Considerando que estos factores son los materiales o determinantes creativos a partir de los cuales se elabora el movimiento significativo” (García, 1997).

Los niños y niñas de la Compañía Danza Kapital son consientes de sus capacidades creadoras, las cuales pone en interacción en el trabajo dancístico,

“El niño conoce y da razón de sus creaciones dancísticas” (Aparte Entrevista 16, Grupo de formadores acompañantes)

El trabajo colectivo es una de las estrategias mas reconocidas por los actores, quienes son consientes de la importancia que tiene el trabajar con los otros, escuchar sus ideas, ponerlas a discusión, transformarlas, nutrirlas ponerlas en interinfluencia con las propias en un contexto

determinado, del cual además toman diversos elementos que las trascienden, para luego aplicarlas en la creación dancística. “El mundo objetivo es accesible al hombre a través de la acción creativa: generando imágenes virtuales de las cosas, establecemos coordenadas de relación, desarrollando estructuras mentales que recogen, abstraen, sintetizan y recrean la información dada en nuestros sentidos” (Garrido. Sf).

Ahora, trataremos la *Expresión corporal*, como ese agenciamiento trabajado por los actores de la experiencia, “El cuerpo ha estado como expresión viva del hombre, inherente a él como sujeto y como objeto a la vez es, conminado a manifestarse, a moverse, a detenerse” (Herrera y Buitrago, 2004), la expresión corporal ha sido el elemento posibilitador para conectarse y/o comunicarse con el contexto y con los otros a través de su ser, es decir su corporalidad hecha expresión libre, “El movimiento y la danza deberá de capacitar no sólo para adquirir unas destrezas mímicas sino también para alcanzar esa necesidad de expresión y comunicación que toda educación estética de desarrolla”. (García, 1997).

Los actores de la experiencia hechos corporalidad, esencia compuesta por todos y cada uno de los elementos experienciales, es así como los actores hacen uso de capacidad expresiva para trascender en lo otros y con los otros, en aras de la transformación de las realidades normalizadas “Entender el cuerpo humano como un todo expresivo para el bailarín significa experimentar un acción integral. Es decir un tipo de movimiento que en su acción comprometa de manera manifiesta todas las partes y cualidades del cuerpo”. (Garrido, Sf).

Es allí, en donde logramos observar las expresiones de los niños movidos por su espontaneidad (hablan, ríen, gritan, discuten, difieren y pelean), se desligan de momentos rígidos de las clases para entrar en momentos de trance al incorporar las situaciones experimentadas, observándose allí movimientos particulares de cada corporalidad. “Proceso cinético: educación por el movimiento para desarrollar desde el lenguaje corporal cotidiano el lenguaje corporal expresivo. Proceso comunicativo: para desarrollar el propio potencial comunicacional y llegar al diálogo corporal. Proceso creativo: para desarrollar el propio lenguaje corporal expresivo su propio estilo de danzar” (Nora Ros, 2000).

Nuevamente la subcategoría *Relaciones* coincide con la de Técnicas de Dominación, pero en esta ocasión se presenta como rasgo de normalización, por tanto se presenta en este punto un carácter ambivalente en las relaciones bailarines- *Maestra, Bailarines – Padres de familia y la Danza como Posibilitadora de Experiencias Diferentes*.

Respecto a las *relaciones entre bailarines y maestra* se enuncian como expresiones de singularidad las manifestaciones de admiración frente a la labor profesional y el trabajo liderado en la experiencia de la Compañía Danza Kapital, por ello los bailarines expresan sus sentimientos de gratitud, y su anhelo de continuar compartiendo su experiencia, en términos generales se puede afirmar en este atributo que en las relaciones existe una comunicación clara respecto a la escucha recíproca. “Ser formador de artistas significa profesar de manera creativa una acción pedagógica” (Garrido, Sf)

“La comunicación es buena con la maestra porque ella nos habla y nos explica las cosas y nosotros entendemos. Ella nos escucha y nosotros la escuchamos a ella”.

(Entrevista 8. Bailarina Infantil)

A la vez, se presentan rasgos de normalización tales como: la concepción que los actores infantiles de la experiencia tienen respecto a la imagen de autoridad que representa la maestra, asumiendo que como autoridad ellos deben hacer caso y comunicar todo lo que sucede, pues en los diferentes momentos de la experiencia vivida siempre la autoridad lo conocerá todo y nada se quedará oculto.

“La relación con la maestra es como un comedia: a veces nos reímos con ella, nos divertimos, pero en momentos cercanos de presentación ella se pone seria y espera que nosotros respondamos” (Entrevista 5. Bailarina Infantil)

En cuanto a las relaciones entre los *bailarines- padres de familia*, los actores expresan como elemento importante el apoyo constante recibido para su elección en torno a la danza, argumentando que a muchos de ellos les gusta la danza desde su niñez y/o juventud, y al no tener la oportunidad de realizarse en el campo de la danza ahora apoyan a sus hijos, allí se encuentra un

elemento que nos llama la atención pues varios actores de la experiencia entraron por interés de sus padres, en este punto ubicamos el rasgo de normalización, aunque después de la vivencia en la experiencia los mismo actores hayan descubierto la genialidad de la danza.

El siguiente rasgo de normalización son los *Requerimientos* que son solicitados a los bailarines infantiles, se espera de los bailarines estén en un alto rendimiento físico, avancen constantemente en el trabajo técnico concretamente en el desarrollo de la elasticidad, flexibilidad, “Flexibilidad, como había del aparato motor, es calificada por ciertos autores como una cualidad maestra y por otros como secundaria. Algunos autores le conceden más importancia y coinciden en considerarla como una cualidad física básica y necesaria para asegurar el aprovechamiento óptimo de las demás cualidades físicas.

La flexibilidad puede definir como la capacidad que permite realizar movimientos de gran amplitud en una articulación o conjunto de articulaciones. Sus componentes fundamentales son tres: la movilidad articular, la elasticidad muscular y la fuerza” (García, 1997) alineación, “La alineación corporal es el efecto de hacer pasar determinados segmentos sobre un eje concreto. La buena alineación corporal es la base de la postura correcta y del movimiento armónico, equilibrado, fluido y eficaz. En la danza la postura incorrecta va siempre asociada a problemas motores que se vislumbra, sobre todo, en la falta de equilibrio y coordinación en el aprendizaje y la técnica” (García, 1997), motricidad, lateralidad y coordinación, resistencia física en los ensayos, en términos generales incorporar la disciplina de bailarín.

Frente a este disciplinamiento los niños y niñas actores de la experiencia, agenciaron estrategias consientes de fuga tales como: en la ausencia del maestro simular los entrenamientos y emplear el tiempo en juegos y travesuras.

“Cuando se tenía que ensayar se ensayaba, cuando se podía jugar, jugábamos, pero casi siempre fue la rigidez de hay que ensayar, hay que ensayar” (Entrevista 15. Bailarina profesional)

En la subcategoría *Juegos de Poder*, encontramos como rasgos de normalización *La Presión Social*, los actores de la experiencia en su niñez han sido expuestos a la presión social, celos de las personas que no pertenecían a la compañía por no tener la disponibilidad de tiempo para compartir espacios sociales y familiares, otra presión fuerte fue la no aceptación de algunos Padres (hombres) respecto a que sus hijos (hombres) dancen.

“Para mi papá fue difícil que yo como hombre bailara” (Entrevista 11. Bailarín profesional)

Respecto a este asunto traemos a continuación “La danza es un arte que aunque contenga datos físicos inmutables como la mecánica articular y el sentido del equilibrio, sus contenidos, métodos y sistemas deben ser permanentemente reenocados de acuerdo al cambiante ritmo del espíritu social. Y aún, la oral y la ética dancística tienen que disponerse al movimiento, aunque esto signifique muchas veces ubicarse de manera contraria a lo socialmente establecido” (Garrido, Sf).

Otro rasgo de normalización es el *Reconocimiento*; hacer parte de la Compañía Danza Kapital ha traído consigo un posicionamiento social, obtenido por las participaciones realizadas, los concursos ganados. Ese posicionamiento ha sido reconocido y expresado de diversas formas entre ellas se encuentran, el orgullo expresado por los padres de familia, la admiración del público, la admiración por danza Kapital por parte de otros bailarines, enunciando como características que hacen que los bailarines de la compañía se ubiquen en un nivel alto, el talento, la alegría, el carisma. “La dimensión artística de la danza se plantea como una forma de arte y debe cumplir para ser considerada como tal, los principios y las normas que orientan las actividades artísticas, concentrándose en obras coreográficas, autores, medios de producción, escenarios, público, etc” (García, 1997).

Al interior de la Compañía se puede observar como otro rasgo de normalización la Participación por Jerarquía, al ingresar como integrantes nuevos allí los actores han manifestado sus sentires y sus angustias entre ellos se encuentran, el miedo por no tener las habilidades necesarias para el rendimiento de la compañía, presión ejercida por los bailarines antiguos,

timidez al presentarse a los bailarines antiguos por su falta de experiencia y claridad en el manejo de elementos, en pocas palabras falta de credibilidad en sí mismos. Simultáneamente experimentan admiración por los niveles de interpretación de los bailarines más antiguos.

Los niños y niñas bailarines son conscientes del posicionamiento interno que van ganando a medida que sus niveles interpretativos aumentan, así mismo los niños argumentan que como niños poseen un cuerpo superior al de los adultos y que con él pueden lograr niveles que un adulto ya no alcanzaría. De igual forma reconocen que las características de sus corporalidades las han logrado con trabajo, constancia y talento, requerimientos que no todos los niños podrían alcanzar.

“No todos los niños podían estar en danza porque no tenían las habilidades o porque no eran responsables” (Entrevista 11. Bailarín Profesional)

“El lenguaje corporal debe insistir en un respetuoso conocimiento el orden jerárquico, la edad, el oficio y el sexo de las personas con las que se establecían relaciones- la calidad de los gestos y movimientos estaba determinada por el lugar que ocupaba socialmente esa persona a la que nos dirigíamos”- (Herrera y Buitrago, 2004)

Para finalizar con este capítulo correspondiente a la fase de interpretación crítica, mostramos a continuación un acercamiento hacia el imaginario de bailarín infantil que subyace en las voces y acciones de los actores de la experiencia. Inicialmente se hacen visibles en las categorías de estudio “expresiones de singularidad” y “rasgos de normalización” que describiremos a continuación.

El bailarín infantil de Danza Kapital muestra como expresiones de singularidad las siguientes características en su interpretación: Fuerza, acrobacia, energía, alegría, expresión libre, proyección y disfrute en escena. Emergen en la experiencia danzada particularidades del movimiento infantil tales como: matices propios del movimiento, carisma, swing, talento, reconocimiento y comprensión de las características biológicas.

Como expresión singular relevante los actores de la experiencia manifiestan la satisfacción personal entendida como: el empeño, la actitud positiva, el gusto por la danza y la diversión que encuentran en ella, la felicidad experimentada en la práctica dancística, la materialización de sus anhelos, dedicación y superación en proceso formativo, la correspondencia a sus sentires y necesidades desde la voluntad del niño. Todo lo anterior, constituye la danza como esencia de su vida.

En esta experiencia, se reconoce al niño como un ser en desarrollo físico, cognitivo, social, y emocional. Entendiendo así el desarrollo humano desde la danza como potenciadora de la capacidad reflexiva, crítica y argumentativa para la acción singularizada.

Se muestra como expresión singular de la experiencia la exploración descrita como: la posibilidad de recrear, aprender cosas nuevas, crear y expresar desde su corporeidad a partir de una motivación particular. De esta forma, emergen expresiones singulares caracterizadas por la libertad expresiva, la espontaneidad y la proyección de habilidades. En todo este proceso el bailarín infantil de la Compañía danza Kapital reconoce la importancia del trabajo en equipo como base para el desarrollo de todo el proceso artístico danzario.

Paralelamente a las expresiones de singularidad, encontramos rasgos de normalización que son aceptados e incorporados por los actores de la experiencia constituyéndose como modelos ha alcanzar, estos son:

Requerimientos técnicos tales como: calidad interpretativa, memoria corporal, elasticidad, flexibilidad, manejo de la acrobacia, capacidad de salto, segmentación, ritmo, coordinación y disociación.

Requerimientos disciplinarios: esfuerzo, responsabilidad, concentración y compromiso.

Requerimientos físicos: contextura delgada, condiciones innatas.

A sí mismo, encontramos tensiones entre los actores que se hacen visibles a través de los juegos de poder dados en la experiencia dancística, que mencionamos a continuación:

Participación jerárquica: ser el mejor, tener las capacidades, ser un niño o niña profesional de la danza y ser inteligente conlleva a que a mayor nivel en la ejecución técnica y expresiva, mayor representatividad jerárquica, por tanto mayor empoderamiento en la toma de decisiones y obtención de beneficios.

Talento: asunto relacionado con las condiciones innatas, aquellas condiciones con las que se nace, acercándose cada vez más al virtuosismo.

Reconocimiento: obtener el aplauso, la aprobación y admiración por el desempeño artístico.

Capítulo IV

Y ASÍ NUESTRA VIDA DANZA

4.1. Conclusiones

- En el proceso de sistematización de la compañía Danza Kapital podemos observar que respecto a los tipos de subjetividad que se configuran, coexisten rasgos de singularidad y rasgos de normalización, estos se dan como parte del proceso formativo en danza infantil, evidenciando tensiones entre la posibilidad de generar nuevas comprensiones en torno a la danza infantil y los requerimientos del ámbito de la danza. Es importante aclarar, que, con la sistematización no podemos afirmar que en los actores subyacen con la misma relevancia rasgos normalizados o singulares, mejor podemos decir que esto varía según cada bailarín, notando que en algunos predomina la normalización y en otros emerge la singularización. Lo anterior, dado evidentemente por los juegos de poder que se dan de forma interna y por las relaciones de jerarquía que se encuentra en la compañía, jerarquía que no es del todo establecida ni impuesta, pero que si es posible percibirla en el empoderamiento de los actores y en la participación de los mismos en los montajes.

- Encontramos también en la voz de los actores de la experiencia que existen cualidades corporales constituidas en la formación en danza que marcan la diferencia con los cuerpos de las otras personas, estas diferencias son dadas desde dos puntos: el primero, concepción trascendental del cuerpo, allí se puede observar una amplia comprensión frente a la conciencia corpórea, el cuidado de sí, lo que conlleva a que sus cuerpos, ahora asumidos como corporalidad sean concebidos como diferentes. Es decir, corporalidades conformadas por entendimientos y habilidades desarrolladas tales como: capacidad de creación, expresividad singularizada, y particulares niveles de interpretación dancística.

- La experiencia de los actores durante su infancia en la Compañía Danza Kapital, amplió el panorama de posibilidades para la construcción de su ser social, trascendiendo sus

- existencias, convirtiendo la danza en espacio posibilitador de la singularización. En la experiencia de vida de los actores de la Compañía podemos notar que la formación en danza marcó de manera significativa sus horizontes profesionales, en algunas ocasiones emancipándose de las exigencias sociales y familiares. En otros casos, los sujetos que no han logrado salir de la dominación, mantienen su vínculo con la danza como línea de fuga para escapar a estas exigencias.
- El reconocimiento es considerado como elemento social fundamental, que brinda un posicionamiento interno y externo en el ámbito de la danza. Se concibe como una de las etapas del proceso danzado, que permite la retroalimentación con miras hacia la reflexión de la experiencia y la acción futura. A este elemento también se le otorga la capacidad de contribuir a la configuración de la personalidad del sujeto, puesto que genera confianza frente a la admiración recibida o desestabiliza frente a la no aceptación. Por tanto encontramos que el reconocimiento se ubica en la construcción de subjetividades con posibilidades de singularización, ya que posibilita la reafirmación del niño y la niña en la interacción con los otros.
- La compañía Danza Kapital a lo largo de su experiencia ha buscado construir una forma de danzar desde la infancia, en la que se privilegia la condición del niño y la niña desde sus posibilidades, biológicas, expresivas, vivenciales, tomando además como elemento importante las capacidades particulares de cada uno. Es decir, el proceso de formación se orienta desde principios que buscan explorar al máximo la voz de los niños y niñas, sus sentires e intereses, tomándolos como sujetos activos, con posibilidades de influir y transformar la experiencia danzada, mediante actitudes críticas, reflexivas y propositivas.
- El trabajo colectivo se observa como estrategia reconocida por los actores para el proceso artístico, es así como el material de trabajo escénico, y las obras dancísticas son el resultado de la interacción, creación y consolidación de todos los actores del proceso. Es importante anotar aquí, que los niños y niñas tienen la misma posibilidad de incidencia en este proceso, dado que sus construcciones y comprensiones son tomados como elementos constitutivos para la creación.

- Al contemplar las relaciones dadas entre los actores de la compañía, se evidencian fuertes lazos afectivos, tejidos a lo largo de los años. La experiencia en danza Kapital fue el espacio para crecer juntos, compartiendo anhelos, tristezas, alegrías y recuerdos, lo que conlleva a los actores identificarse como parte de una familia cuya conexión es dada por la experiencia danzada.
- Se observa una relación ambivalente entre los bailarines y la maestra directora de la compañía. En un plano, se puede identificar en la voz de los actores una relación marcada por el ejercicio del poder desde la normalización, el cual genera tensiones, en las que cada uno de los individuos tiene una posición desde el rol que ocupa. Paralelamente se identifica en la voz de los actores una relación dada desde la afectividad, allí se pueden observar expresiones de admiración mutua, agradecimiento, solidaridad y confianza.
- En la sistematización de la experiencia de la compañía Danza Kapital se lee en la voz de los actores, la danza como el espacio posibilitador de experiencias liberadoras y trascendentales, que los acercan a la felicidad. Entendiéndola como la oportunidad para hacer lo que les gusta, expresarse sin represión, agenciar la consecución de sus anhelos más profundos.

BIBLIOGRAFÍA

Baremblytt, G. (2009). Tres imágenes del deseo. Recuperado de <http://www.psicologiagrupal.cl/documentos/articulos/imagen.html>

Barroso, M. (2006). Inmanencia, virtualidad y devenir en Gilles Deleuze. México: Tesis doctoral universidad de la laguna.

Berger M. (2008). Notas biopolíticas. Potencia y bloqueo de la acción. Revista Nómadas # 28. Colombia: Universidad central

Briu, N. (2007). La construcción de la subjetividad. El impacto de las políticas sociales. HAOL, Núm. 13, 81-88. Argentina: Universidad Católica de Cuyo.

Capador L y Correa L (2010), Ensayo subjetividad y política, experiencia o cuidado de sí y la creación de otros mundos. Documento sin editar: CINDE-UPN, Bogotá.

Capador, L (2009), Configuración de subjetividades políticas a través del lenguaje como creador del ser humano cohabitante del mundo. Documento sin editar: CINDE-UPN, Bogotá. Noviembre de 2009

Capador, L y Correa, L (2009). Protocolo Dimensión expresiva de la Subjetividad, Construcciones Línea de Investigación Cuerpo Poder y Subjetividad UPN22. Documento sin editar: CINDE-UPN, Bogotá. Noviembre de 2009.

CINDE - UPN. (2006). Módulo: Guía descripción del programa. Bogotá- Colombia: Maestría en Desarrollo Social y Educativo.

Cubides, H. (2007). Política y subjetividad, experiencia o cuidado de sí y la creación de otros mundos, en: subjetividad política. Bogotá- Colombia: Universidad Central, Revista de ciencias humana.

Deleuze y Guattari. ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos? Fragmento (2009). Recuperado de: <http://paboni.obolog.com/hacerse-cuerpo-organos-gilles-deleuze-felix-guattari-205727>

Deleuze, G; Guattari, F. (1985). El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia. Barcelona: Paidós.

Díaz, E. (1999). Gilles Deleuze: Poscapitalismo y deseo. Buenos Aires: Conferencia Alianza Francesa.

Echeverría L. (2006). Presentación Línea Cuerpo, poder y subjetividades. Módulo Introductorio. Bogotá: UPN-CINDE.

Gallo L, Castañeda G (2009). La experiencia de la danza en la constitución de subjetividad. Argentina: Revista Digital- Buenos Aires- Año 13- No 130- Marzo de 2009. Recuperado de: <http://www.efdeportes.com/efd130/la-experiencia-de-la-danza-en-la-constitucion-de-subjetividad.htm>

García H, (1997). La Danza en la Escuela. Barcelona – España: Publicaciones Inde

Garrido A, (Sf). Hacia una danza de incesantes contrarios. México: Proyecto Coyote

Gomez D, (2008). Cuerpo legítimo y cuerpo alienado de Pierre Bourdieu. Recuperado de: <http://www.topia.com.ar/articulos/cuerpo-leg%C3%ADtimo-y-cuerpo-alienado-de-pierre-bourdieu>.

González, F. (2000). Investigación cualitativa en psicología. Rumbos y desafíos. México: Thomson.

Guattari F y Rolnik S, (2005). Micropolíticas, Cartografías del deseo. Traficante de sueños

Hernández, O. (2008). Revista colombiana de psicología n°17 2008 issn 0121-5469. Bogotá Colombia.

Herrera C y Buitrago B. (2004), Cuerpo y silencio en la escuela. Revista Pedagogía y Saberes. p. 69 – 80. Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Educación. Bogotá- Colombia

Iriarte F. (2002). Historia de la danza. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega.

Key E. (1900). Barnets arhundrade, I-II [El siglo del niño]. Estocolmo

Le Breton, D. (2002). La sociología del cuerpo, Buenos Aires: Nueva Visión

Mora A, (2009). Cuerpo, sujeto y subjetividad en la danza Clásica. Argentina: Universidad Nacional de La Plata / CONICET

Najmanovich, D. (2001). Pensar la subjetividad. Complejidad, vínculos y emergencia. Revista Utopía y Praxis Latinoamericana, septiembre de 2001, año/vol. 6, número 014. pp. 106-111. Universidad del Zulia. Venezuela.

Nieves A, Rojas J. (2010). Ensayo Notas biopolíticas. Potencia y bloqueo de la acción. Documento sin editar: CINDE-UPN, Bogotá

Planella J. (2006). Cuerpo, Cultura y Educación. Editorial Descleé de Brouwer, S.A.

Rodríguez J. (2010). Ensayo Más allá del cuidado de sí creación de otros mundos. Documento sin editar: CINDE-UPN, Bogotá

Rodríguez, A. (2007). Deseo, voluntad de potencia y vida. Cali- Colombia: Trabajo académico Universidad del Valle.

Ros N, (2000). Expresión corporal en educación, Aportes para la formación docente. Argentina: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Salgado P, (2010). Cuerpo sin órganos, sobre Bacón, Deleuze y Guattari. Documento preparatorio Línea de Investigación Cuerpo Poder y Subjetividad UPN22. Documento sin editar: CINDE-UPN, Bogotá. Noviembre de 2009

Salgado P. (2010). Ensayo Política indiferente en la subjetividad colombiana. Documento sin editar: CINDE-UPN, Bogotá

Vanegas, G. (2002). La Institución Educativa en la actualidad. Un análisis del papel de las tecnologías en los procesos de subjetivación. pp. 127 – 138. Tesis Doctoral. Universidad autónoma de Barcelona. Departamento de Psicología de la Salud y de Psicología Social. Barcelona.

Zemelman, H (2006). El conocimiento como desafío posible. pp. 46 – 71. Instituto Politécnico Nacional. México

Zemelman, H. (2009). Desafíos desde el presente potencial en Colombia y América Latina. En: Perspectivas del Pensamiento Social Latinoamericano. pp. 15 – 31. Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD, Vicerrectoría de Desarrollo Regional y Proyección Comunitaria, Cátedra Latinoamericana Orlando Fals Borda. Bogotá- Colombia

ANEXOS

ANEXO 1: Protocolo Grupos de discusión

Fecha: _____

Hora de inicio: _____

Hora de finalización: _____

Nombre de los participantes: _____

Objetivo de la sesión: Escuchar a los bailarines en cuanto a su experiencia en la compañía danza Kapital, sus vivencias, sentires, anécdotas, alegrías, tristezas, que puedan mostrar cómo fue (Grupo 2) y/o cómo es (Grupo 1) su proceso formación en danza infantil.

Protocolo a seguir:

1. Disponer el espacio para la realización de la sesión con los elementos necesarios (Televisor, DVD, Videos, fotografías, Videgrabadora y grabadora).
2. Recibir de manera cordial a los participantes de la sesión
3. Realizar un saludo general cuando se encuentren todos los asistentes
4. Agradecer por acceder a participar de la discusión de grupo y por la información que van a brindar, reconociendo la importancia de su experiencia en el proceso de sistematización de la compañía Danza Kapital.
5. Solicitar permiso para realizar el registro audio y video de la sesión. Encender la videgrabadora y la grabadora.
6. Iniciar la sesión explicando el objetivo de la misma
7. Solicitarle a los participantes hablar de su experiencia de formación en danza desde niños, motivarlos a contar sus sentires, vivencias, sueños, frustraciones, alegrías, triunfos, tristezas, etc.
8. Orientar la discusión en el momento que los actores desvíen la conversación

9. Procurar lograr que todos los participantes intervengan en la conversación, recordándoles que su experiencia es importante.
10. Para finalizar el grupo de discusión, se agradece por el espacio compartido, por la información brindada. Se le informa a los participantes el paso a seguir para el manejo de la información en el proceso de sistematización.
11. Se realiza la invitación a los participantes para disfrutar de unos bocadillos y tener un momento de compartir.

ANEXO 2: Guion entrevista semiestructurada G1

Fecha: _____

Entrevista # _____

Nombre del entrevistador: _____

Nombre del entrevistado: _____

Objetivo de la entrevista: Indagar por la experiencia del bailarín en la compañía danza Kapital haciendo énfasis en la concepción de cuerpo, la concepción de danza, el proceso de formación, las formas de relaciones en la compañía Danza Kapital, la concepción ideal de bailarín y las formas de ser niño en danza.

Instrucciones de aplicación:

1. Recibir cordialmente al entrevistado, saludándolo y realizándole preguntas sobre temas como el clima, el ensayo de danza, las presentaciones, con el fin de liberar la tensión propia de la entrevista.
2. Agradecer al entrevistado por acceder a compartir este espacio y por la información que va a brindar a la sistematización, aclarando que esta es de gran importancia.
3. Pedir la autorización para realizar la grabación de la entrevista
4. Encender la grabadora e iniciar preguntándole el nombre y a qué grupo de la compañía Danza Kapital pertenece
5. Comentarle al entrevistado el objetivo de la entrevista

6. Realizar las siguientes preguntas, procurando solicitar ampliación o aclaración en los momentos que la respuesta lo amerite, y recordarle siempre al entrevistado que hable desde su experiencia como bailarín infantil en la compañía Danza Kapital.

El orden de las preguntas puede ser modificado según la dinámica de la entrevista.

Pregunta 1: En la experiencia como bailarín infantil de la Compañía Danza Kapital:

Pregunta 2: ¿Qué puedes hacer con tu cuerpo?¿Cómo te sientes en danza Kapital?

Pregunta 3: ¿Para qué te ha servido la danza?

Pregunta 4: Cuéntame ¿cómo aprendes a bailar en Danza Kapital?

Pregunta 5: ¿Cuáles son las diferencias que encuentras entre danza Kapital infantil y Danza Kapital Profesional?

Pregunta 6: Al frente de cada nombre de tus compañeros escribe una habilidad o cualidad que lo caracterice como bailarín.

7. Si se tiene alguna pregunta adicional es el momento de realizarla

8. Agradecer al entrevistado por la disposición, el momento y la información compartida.

9. Cerrar la entrevista. Despedida

ANEXO 3: Guión entrevista semiestructurada G2

Fecha: _____

Entrevista # _____

Nombre del entrevistador: _____

Nombre del entrevistado: _____

Objetivo de la entrevista: Indagar por la experiencia del bailarín en la compañía danza Kapital haciendo énfasis en la concepción de cuerpo, la concepción de danza, el proceso de formación, las formas de relaciones en la compañía Danza Kapital, la concepción ideal de bailarín y las formas de ser niño en danza.

Instrucciones de aplicación:

1. Recibir cordialmente al entrevistado, saludándolo y realizándole preguntas sobre temas como el clima, el ensayo de danza, las presentaciones, con el fin de liberar la tensión propia de la entrevista.
2. Agradecer al entrevistado por acceder a compartir este espacio y por la información que va a brindar a la sistematización, aclarando que esta es de gran importancia.
3. Pedir la autorización para realizar la grabación de la entrevista
4. Encender la grabadora e iniciar preguntándole el nombre y a qué grupo de la compañía Danza Kapital pertenece
5. Comentarle al entrevistado el objetivo de la entrevista
6. Realizar las siguientes preguntas, procurando solicitar ampliación o aclaración en los momentos que la respuesta lo amerite, y recordarle siempre al entrevistado que hable desde su experiencia como bailarín infantil en la compañía Danza Kapital.

El orden de las preguntas puede ser modificado según la dinámica de la entrevista.

Pregunta 1: En la experiencia como bailarín infantil de la Compañía Danza Kapital:

Pregunta 2: ¿Cómo bailarín como concibes el cuerpo?

Pregunta 3: ¿Cómo defines la danza?

Pregunta 4: ¿Cuáles son los elementos empleados para la formación en danza infantil dentro de la compañía?

Pregunta 5: ¿Cómo eran las relaciones interpersonales que se daban en la compañía Danza Kapital?

Pregunta 6: ¿Cómo fue la relación entre tu condición de niño y la formación en danza dentro de la Compañía Danza Kapital?

Pregunta 7: Describe el perfil anhelado para un bailarín infantil en la Compañía Danza Kapital

7. Si se tiene alguna pregunta adicional es el momento de realizarla

8. Agradecer al entrevistado por la disposición, el momento y la información compartida.
9. Cerrar la entrevista. Despedida

ANEXO 4: Guión entrevista semiestructurada G3

Fecha: _____

Entrevista # _____

Nombre del entrevistador 1: _____

Nombre del entrevistador 2: _____

Nombre del entrevistado 1: _____

Nombre del entrevistado 2: _____

Nombre del entrevistado 3: _____

Nombre del entrevistado 4: _____

Objetivo de la entrevista: Indagar por la experiencia del formador acompañante de la compañía danza Kapital haciendo énfasis en la concepción de cuerpo, la concepción de danza, el proceso de formación, las formas de relaciones en la compañía Danza Kapital, la concepción ideal de bailarín y las formas de ser niño en danza.

Instrucciones de aplicación:

1. Recibir cordialmente a los entrevistados, saludándolos y realizándoles preguntas sobre temas como el clima, el transporte para llegar a la entrevista, las presentaciones próximas, con el fin de liberar la tensión propia de la entrevista.
2. Agradecer a los entrevistados por acceder a compartir este espacio y por la información que va a brindar a la sistematización, aclarando que esta es de gran importancia.
3. Pedir la autorización para realizar la grabación (audio y video) de la entrevista
4. Encender la grabadora y la videograbadora e iniciar preguntándoles el nombre y solicitándoles comentar cómo ha sido su participación en la compañía Danza Kapital
5. Comentarles a los entrevistados el objetivo de la entrevista

6. Realizar las siguientes preguntas, procurando solicitar ampliación o aclaración en los momentos que la respuesta lo amerite, y recordarle siempre al entrevistado que hable desde su experiencia como formador acompañante en la compañía Danza Kapital.

El orden de las preguntas puede ser modificado según la dinámica de la entrevista.

Pregunta 1: ¿Cuál es la concepción de corporeidad que tienes como formador en danza para niños?

Pregunta 2: ¿Cuál es la concepción de Danza que tienes como formador en danza para niños?

Pregunta 3: ¿Cuál es la metodología empleada en la formación en danza infantil dentro de la compañía?

Pregunta 4: ¿De que forma relaciona la formación disciplinar dancística y el desarrollo de las habilidades creativas- expresiva del niño?

Pregunta 5: Describe el perfil anhelado para un bailarín infantil en la Compañía Danza Kapital

7. Si se tiene alguna pregunta adicional es el momento de realizarla
8. Agradecer al entrevistado por la disposición, el momento y la información compartida.
9. Cerrar la entrevista. Despedida

ANEXO 5. Instrucciones sesión de relatos

Fecha: _____

Hora de inicio: _____

Hora de finalización: _____

Nombre de los participantes: _____

Objetivo: Recolectar la experiencia de cada bailarín infantil de la compañía Danza Kapital, para conocer cómo fue, cómo es y cómo será su proceso de formación en danza infantil.

Instrucciones de aplicación:

1. Disponer el espacio para la realización de la sesión con los elementos necesarios (Hojas, bolígrafos, lápices, colores, equipo de sonido, música)

2. Recibir cordialmente a los participantes infantiles saludándolos
3. Agradecer a los niños y niñas por acceder a compartir este espacio y por el relato que van a elaborar. Recordándoles la importancia de su experiencia para el proceso de sistematización.
4. Comentarles a los participantes el objetivo de la sesión de relatos
5. Solicitarle a los participantes que por medio de dibujos o de un escrito describan cómo ingresaron a danza Kapital, cómo aprender en danza Kapital y piensan continuar con su formación en danza.
6. Acompañar a los participantes en la elaboración del relato, solucionando sus inquietudes y motivando a la realización del relato
7. Solicitar la entrega de los relatos
8. Agradecerle a los participantes por el momento compartido y por el relato elaborado. Comentarles el manejo a dar a esta información, según la sistematización.
9. Brindar el refrigerio. Cierre de la sesión

Anexo 6: Matriz 1. Información Relatos / Grupo 1

MATRIZ 1: Información Relatos / Grupo 1					
	Sentimientos al ingresar	Motivos de permanencia	Componente social	Aprendizajes	Presentaciones
Relato 1	Sueño de bailar. Alegría		Amabilidad en el grupo	Aprender sobre Danza	
Relato 2	Alegría. Inicio de una nueva etapa. Nervios, ansiedad y expectativas	Me gusta y me apasiona la danza		Aprendizaje del error (dejo el vestuario en el teatro)	Falta de experiencia y claridad en el manejo de los elementos
Relato 3	Posibilidad de hacer cosas diferentes	Me gusta bailar	Compartir con amigos después de clase. Representar a Colombia.	Conocer otro país	Le gustan las presentaciones
Relato 4	Falta de credibilidad en si misma	Divierte. Estiramiento	Admiración del publico		Ritmo de presentaciones progresivo
Relato 5	Deseo de bailar con sarao infantil. Nervios y alegría		Integración con los niños más experimentados		Mucha Alegría. Ganar o perder lo importante es lo chévere que la pasábamos
Relato 6	Gusto por la danza en especial en ballet. Reto	Reto. Diversión	Al iniciar sentía una actitud negativa del grupo hacia ella. Compartir con los compañeros		
Relato 7	Cuestionamiento sobre: bailaré?, es fácil?, por qué mi mamá me metió?		Amigas		

Relato 8	Expectativa frente a la maestra, los compañeros y el baile	Alegría	Compartir con la maestra. Apoyo de los compañeros. Tristeza por disgusto con los compañeros. Gratitud con los compañeros y las maestras		Presentaciones exitosas. Tristeza cuando no salen bien las presentaciones.
Relato 9	Alegría y pena por no conocer a nadie	Gusto por el baile			Presentaciones en varios lugares
Relato 10	Nervios		Apoyo del papá para afrontar el ingreso. Amistad. Celos de las compañeras del colegio que no pertenecían a la compañía. Gratitud con amiga		
Relato 11	Falta de credibilidad en sus habilidades	Diversión. Felicidad	Espacios para compartir con los amigos	Mejorar en danza. Los viajes son el resultado del compromiso y la unión con la danza	Mantener la alegría a través de chistes

Relato 12	Gusto por la danza desde los dos años. Talento	Felicidad	Admiración por el grupo Danza Kapital. Se sentía en el nivel interpretativo de los bailarines con más experiencia. Tristeza porque la hermana no se destacaba. Socialización con niños y jóvenes. Amor por un compañero.		Muchas presentaciones
Relato 13	Indecisión -Determinación. Descubre la genialidad de la danza	Diversión. Felicidad. Soy un niño feliz con lo que hago			Nervios en la primera presentación. Diversión en las siguientes presentaciones sin importar aciertos y desaciertos
Relato 14		Gusto por ser bailarina. Alegría. Gusto por ver bailar a los demás. Variedad de actividades en el grupo. El lugar donde se siente mejor es Danza Kapital	Amistad		Gusto por las presentaciones
Relato 15	Gusto. Familiaridad con la danza. Talento desde pequeño				
Relato 16		Gusto por el baile	Compartir con mis compañeros		

MATRIZ 1: Información Relatos / Grupo 1							
	Relación estudiante maestro	Cuerpo	Formación	Elementos de control	Respuesta al control	Experiencia significativa	Deseos
Relato 1							Ser un bailarín famoso
Relato 2		Reacciones del cuerpo Cuando bailo siento cosquilleo en el estómago y adrenalina	Responsabilidad	Regaño de la mamá por el vestuario	Aceptación	Primera presentación, olvido de vestuario	
Relato 3	Admiración por el docente					Impacto por el cambio del docente en el colegio, tristeza porque el grupo Sarao no continuó funcionando como antes, se fue acabando. Viaje a Perú	Bailar otras cosas. Bailar por más tiempo
Relato 4		Estiramiento positivo	Fortalecimiento de sus habilidades	Ingreso a pre-infantil por proceso	Resignación		
Relato 5			Los bailarines de más experiencia enseñan a los nuevos			La mayoría de los antiguos le dijeron a la maestra que no querían bailar y fue la oportunidad para que los nuevos tuvieran sus puestos	Entrar a juvenil

Relato 6			Consejo de bailarín con más experiencia	Regaños	Pensó en abandonar el grupo	Cambio de Sarao a Danza Kapital	
Relato 7		Dolor y llanto por los estiramientos	Admiración por niveles de interpretación de los bailarines como más experiencia	Ingreso por decisión de la mamá. Regaños	Resignación. Aceptación por superación		
Relato 8		Golpes al realizar ejercicios					Futuro bueno
Relato 9	Cambio de docente motivo de retiro del grupo			Ingreso a pre-infantil por proceso		Cambio de preinfantil a infantil por nivel de interpretación. Frustración por no poder salir del país (documentos legales). Entrar a Danza Kapital. Viaje a Perú. Conocer el mar	
Relato 10	Gratitud con la maestra			Regaños. Felicitaciones		Paseo final de año. Viaje a Perú	
Relato 11			Dar todo de mi			Viajes	
Relato 12	Admiración por la docente					Viajes	
Relato 13	Admiración por la maestra	Dolor y llanto por el estiramiento	Ingreso por recomendación de un amigo. Regaños por no realizar los			Clase intensa de estiramiento. Cambio del docente lo cual lleva al retiro	

			ejercicios correctamente			del grupo sarao porque perdió la magia. Ingreso a Danza kapital	
Relato 14	Admiración por la maestra. Afectividad por la maestra					No me gusta ensayar bajo el sol	
Relato 15							
Relato 16							

Anexo 7: Matriz 2. Información Grupo de discusión / Grupo 1

MATRIZ 2: Información Grupo de discusión / Grupo 1					
	Sentimientos al ingresar	Motivos de permanencia	Componente social	Aprendizajes	Presentaciones
Discusión grupo 1	<ol style="list-style-type: none"> 1. Gusto por el baile 2. Talento referido por los adultos. 3. Deseo de la madre. 4. Las presentaciones. 5. Miedo por no tener las habilidades necesarias para estar allí. 6. Miedo por no saber si los compañeros lo iban a aceptar. 7. Por progresar cada día para ser mejor bailarín. 8. Por ser el orgullo de mis papas. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. El gusto por bailar. 2. El gusto por estar en un escenario. 3. Le gusta sobresalir individualmente en ensayo y en presentación. 4. Les gusta el reconocimiento del espectador a la vez le da pena. 5. Por ser diferente a los demás. 6. Por los compañeros. 7. porque aprende cosas nuevas. 8. Espacio que le brinda experiencias diferentes. 9. Por las oportunidades que se pueden presentar. 10. Rompería el sueño de ser bailarín. 11. Por los viajes. 12. Por continuar la formación. 13. Expresar cosas con el cuerpo. 14. Los compañeros han pasado a ser como de la familia 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Los bailarines se destacan del resto de las personas. 2. El regaño en público. 3. Se experimentan pena ante la burla de los compañeros. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Estiramiento como elemento nuevo. 2. Comprensión del estiramiento como elemento de preparación corporal para evitar lesiones y mejorar nivel interpretativo. 3. Al principio hay rechazo por falta de dominio del elemento, luego se vuelve fácil porque se aprende a manejar. 4. El error como oportunidad de mejorar 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Al incorporar pasos y figuras técnicas que requieren niveles de elasticidad y flexibilidad del bailarín le da vida a las danzas. 2. Estar en el escenario produce alegría y emoción 3. Estar frente al publico produce nervios

MATRIZ 2: Información Grupo de discusión / Grupo 1								
	Relación estudiante maestro	Cuerpo	Formación	Elementos de control	Respuesta al control	Experiencia significativa	Deseos	Montajes
Discusión grupo 1		<p>1. Gusto por los ejercicios de estiramiento.</p> <p>2. Descubre el cuerpo como elemento que le permite realizar actividades diferentes como bailar.</p> <p>3. Agotamiento físico al terminar los ensayos.</p> <p>4. Se experimentan sensaciones corporales con el miedo.</p>	<p>1. El bailarín que exige cada vez más porque le gusta hacerlo.</p>	<p>1. Regaño por olvidar los elementos de la presentación.</p> <p>2. Regaño por dificultad-felicitación por logro.</p>	<p>1. Miedo y optan por no decir el olvido.</p> <p>2. Apoyo entre compañeros ante el regaño.</p>	<p>1. Llanto por el dolor físico causado por estiramiento.</p> <p>2. Primera presentación en la cual bailaba en primer plano y tuvo un incidente con el vestuario.</p> <p>3. Viaje a Neiva.</p> <p>4. El regaño en público.</p> <p>5. Observan de manera jocosa los errores de los compañeros.</p> <p>6. Conocer lugares diferentes: Viaje a Perú.</p>	<p>1. Bailar pasamanos.</p> <p>2. Bailar bailadores.</p> <p>3. Sueño de ser bailarín</p>	<p>1. Pasamanos como danza alegre.</p> <p>2. Vueltas Antioqueñas desde que vio al hermano mayor bailar.</p> <p>3. Zancarron porque allí se ve reflejado lo que realmente son como niños, en sus juegos, relaciones entre niñas y niños.</p> <p>4. Bailadores porque en un baile que tiene historia y mucho juego, se ve que los niños se divierten.</p> <p>5. Redova porque era una fiesta después de terminada la historia.</p> <p>6. El muñeco porque es de elegancia y mucho movimiento.</p> <p>7. Tarantella porque es Internacional y porque se salta y le gusta saltar.</p> <p>8. Pasamanos porque es alegre y muestra los dotes de bailarín.</p>

MATRIZ 2: Información Grupo de discusión / Grupo 2					
	Sentimientos al ingresar	Motivos de permanencia	Componente social	Aprendizajes	Presentaciones
Discusión grupo 2	1. Pena por presentarse frente a los bailarines antiguos quienes contaban con la experiencia	1. Gusto, satisfacción y aprecio por la danza.	1. Presión de grupo dirigida hacia los nuevos integrantes de danza 2. El nivel técnico corporal genera status 3. Reconocimiento y privilegios. 4. Crecimos juntos hay una relación energética muy fuerte. 5. Existía un ambiente fraterno y de igualdad en el grupo 6. Presión social por pertenecer al grupo de danza 7. Su círculo de amigos eran niños bailarines de otras compañías.	1. Empoderamiento en la toma de decisiones sobre el ingreso de nuevos bailarines al grupo 2. El cuerpo como elemento de expresión. 3. Formas de dirigir la vida. 4. La danza es vista con respeto, amor y compromiso	1. Las presentaciones dan la posibilidad de conocer diferentes teatros. 2. El grupo se distinguía por la alegría y el disfrute en la interpretación 3. La alegría y el disfrute hacia olvidar los requerimientos técnicos

MATRIZ 2: Información Grupo de discusión / Grupo 2								
	Relación estudiante maestro	Cuerpo	Formación	Elementos de control	Respuesta al control	Experiencia significativa	Deseos	Montajes
Discusión grupo 2	1. Exigencia del maestro hacia el bailarín para mejorar su condición técnica 2. Admiración profesional por la maestra 3. Se transmite el amor y el compromiso por la danza	1. Dolor por la realización de ejercicios de estiramiento. 2. Frustración por el estiramiento a los que se les dificultan los ejercicios y gusto a los que por condiciones naturales se les facilita 3. Exigencia para aumentar el nivel	1. El pertenecer a danza definió la elección profesional 2. la experiencia en danza ha contribuido a ser las personas que son hoy en día 3. se adquieren más responsabilidades	1. "Si tal puede todos pueden" 2. Regaño 3. Estrategias de control de los bailarines en los ensayos sin la maestra (llamadas, visitas sorpresa)	4. Simulación de ensayo	1. Relajaciones después de los ensayos 2. Momentos en ausencia del maestro (Juegos y travesuras) 3. El apoyo de las familias en las presentaciones.	1. Pertenecer al grupo base de danza 2. haber iniciado la formación en danza desde más pequeña	1. Bolita y fandango con los cuales ganaron premios y se presentaron en televisión 2. El ciempies por la exigencia física y la caracterización colectiva de la danza que requería un acople corporal exacto.

	técnico 4. Se descubre el manejo de la respiración para mejorar su desempeño físico 5. El cuerpo como herramienta de expresión 6. La danza permito descubrir múltiples formas de expresión a través del cuerpo	que ayudan en la formación como persona		4. El apoyo de los compañeros en las presentaciones 5. Retos, acuerdos y trabajo colectivo para alcanzarlos 6. se fue niño en el campo de la danza (diferentes a los demás) 7. Viaje a México	3. El grupo se distinguía por la alegría y el disfrute en la interpretación 4. El juego de niños como inspiración para la creación de montajes 5. Los montajes tienen un sello particular (Danza para niños) 6. El proceso de montaje era colectivo
--	---	---	--	--	--

Anexo 8. Matriz 3: Cruce información matriz 1 y 2 ubicadas en las categorías de investigación

MATRIZ 3: Cruce información matriz 1 y 2 ubicadas en las categorías de investigación						
	Normalización		Singularización			Grupo Discusión 1
	Técnicas de dominación	Juegos de Poder	Emergencias	Expresiones	Relaciones	
Relatos G1	Aprendizaje del error: +	Falta de experiencia y claridad en el manejo de los elementos.	Ser un bailarín famoso ++	Alegría : + + + +	Amabilidad en el grupo	
	Responsabilidad		Posibilidad de hacer y aprender cosas diferentes: + + + + + + + +	Inicio de una nueva etapa. Nervios, ansiedad y expectativas: + +	Compartir con amigos : + + + + +	
	Regaño de la mamá por el vestuario	Viajes para representar a Colombia + + + +	Mantener la alegría a través de chistes mientras se baila	Le gustan las presentaciones: +	Admiración por el docente: + + + +	
	Aumento de presentaciones de acuerdo a los niveles de interpretación.	Admiración del público: +	Talento	Divierte: + + + + +	Al iniciar sentía una actitud negativa del grupo hacia ella.	

Ingreso a un nivel superior por proceso: + +	Integración con los niños más experimentados	Descubre la genialidad de la danza	Expectativas	Compartir con la maestra.
Retos- Por progresar cada día para ser mejor bailarín: +	Los bailarines de más experiencia enseñan a los nuevos: +	El lugar donde se siente mejor es Danza Kapital	Felicidad: + +	Apoyo de los compañeros: ++
Regaños: + + + + + + +	La mayoría de los antiguos le dijeron a la maestra que no querían bailar y fue la oportunidad para que los nuevos tuvieran sus puestos.	Sobresalir en el ensayo y en las presentaciones	Nervios en la primera presentación.	Cambio de docente negativo: +
Ingreso por decisión de la mamá: +	Admiración por niveles de interpretación de los bailarines como más experiencia,	Ser diferente a los demás: +	Gusto por el baile: +	Apoyo del papá para afrontar el ingreso. Amistad.
Celos de las compañeras del colegio que no pertenecían a la compañía.	Presentaciones exitosas: + +	Estiramiento como elemento nuevo.	Expresar con el cuerpo	Amor por un compañero.
Felicitaciones +	Admiración por el grupo Danza Kapital.	Al incorporar pasos y figuras técnicas que requieren niveles de elasticidad y flexibilidad del bailarín le da vida a las danzas.	Estar en el escenario produce alegría y emoción	Los compañeros han pasado a ser como de la familia
Doy todo de mi	Talento referido por los adultos.	Descubre el cuerpo como elemento que le permite realizar actividades diferentes como bailar.	Estar frente al público produce nervios	Se experimentan pena ante la burla de los compañeros: +
Miedo por no tener las habilidades necesarias para estar allí	Al principio hay rechazo por falta de dominio del elemento, luego se vuelve fácil porque se aprende a manejar.	Diferentes sensaciones corporales	Gusto por los ejercicios de estiramiento.	Pena por no conocer a nadie

	Por ser el orgullo de mis papas.	Al ingresar falta de credibilidad en sí misma: +		Llanto por el dolor físico causado por estiramiento.	Tristeza por disgusto con los compañeros.
	Comprensión del estiramiento como elemento de preparación corporal para evitar lesiones y mejorar nivel interpretativo.	Frustración por no poder salir del país (documentos legales)		Deseo de bailar las danzas en las que no están	Gratitud con los compañeros y las maestras: ++
	Como resultado Miedo y optan por no decir el olvido.	Se sentía en el nivel interpretativo de los bailarines con más experiencia.		Gusto, satisfacción y aprecio por la danza.	
	Continuar la formación				
Discusión grupo 2	Pena por presentarse frente a los bailarines antiguos quienes contaban con la experiencia.	Presión de grupo dirigida hacia los nuevos integrantes de danza	Su círculo de amigos eran niños bailarines de otras compañías.	Dolor por la realización de ejercicios de estiramiento.	Crecimos juntos hay una relación energética muy fuerte.
	Empoderamiento en la toma de decisiones sobre el ingreso de nuevos bailarines al grupo	El nivel técnico corporal genera status	El cuerpo como elemento de expresión: ++	Frustración por el estiramiento a los que se les dificultan los ejercicios y gusto a los que por condiciones naturales se les facilita	Existía un ambiente fraterno y de igualdad en el grupo
	Exigencia del maestro hacia el bailarín para mejorar su condición técnica	Reconocimiento y privilegios.	La Danza contribuye a la constitución como personas diferentes: ++	Gusto por relajaciones después de los ensayos	Admiración profesional por la maestra
	Se transmite el amor y el compromiso por la danza	Presión social por pertenecer al grupo de danza	La danza es vista con respeto, amor y compromiso		El apoyo de las familias en las presentaciones.
	Exigencia para aumentar el nivel técnico	Retos, acuerdos y trabajo colectivo para alcanzarlos	Las presentaciones dan la posibilidad de conocer diferentes teatros.		El apoyo de los compañeros en las presentaciones

"Si tal puede todos pueden"	Viajes	El grupo se distinguía por la alegría y el disfrute en la interpretación		
Regaño	Pertenecer al grupo base de danza	La alegría y el disfrute hacia olvidar los requerimientos técnicos		
Estrategias de control de los bailarines en los ensayos sin la maestra	Simulación de ensayo	Se descubre el manejo de la respiración para mejorar su desempeño físico		
haber iniciado la formación en danza desde más pequeña	Momentos en ausencia del maestro (Juegos y travesuras)	El pertenecer a danza definió la elección profesional		
		se fue niño en el campo de la danza (diferentes a los demás)		

Anexo 9. Matriz 4. Cruce de información de los instrumentos aplicados a los tres grupos

MATRIZ 4: Cruce de información de los instrumentos aplicados a los tres grupos					
CONCEPCIÓN DE CUERPO	CRUCE: GRUPO DE DISCUSIÓN 1 RELATO	GRUPO DE DISCUSIÓN No 2	ENTREVISTA GRUPO 1	ENTREVISTA GRUPO 2	ENTREVISTA GRUPO 3
Puntos de quiebre	Descubre el cuerpo como elemento que le permite realizar actividades diferentes como bailar.	El cuerpo como elemento de expresión: ++	Debo cuidarlo para no lesionarme y bailar mejor.	Es un templo que se construye constantemente.	Exploración de cuerpo como niño
	Diferentes sensaciones corporales	Se descubre el manejo de la respiración para mejorar su desempeño físico	Lo visto, lo limpio, lo cuidado.	Cuando se es niño el cuerpo se ve de manera general, pero al entrar a danza Kapital se va tomando conciencia de cada parte.	Formación de Ideal de bailarín infantil

		A veces el cuerpo se mueve solo fluye.	Instrumento de trabajo que se debe respetar, valorar, formar: + +	Concepto que se transforma
		La energía no se agota.	Lo que tienes en la mente en tu vida es lo que el cuerpo expresa.	Un cuerpo que rompe paradigmas
		Sentir	El cuerpo va adquiriendo una conciencia propia.	Cuerpo natural: necesidades, gustos, capacidades propias de los niños: +
		Puedo conocer mi cuerpo, explorarlo, experimentar.	Se toma conciencia y comprensión de los movimientos.	Cuerpo libre
		Expresar con el cuerpo lo que no quiero decir con las palabras.	El cuerpo toma formas particulares cuando hacemos danza.	Cambio de concepción de que los niños hacen cosas fáciles.
		Bailar- progresar	Herramienta de creación	Cuerpo saludable: (peso talla, índice de masa corporal) de acuerdo a la edad.
		Es necesario	Elemento para mostrar en la escena	Cuerpo del niño es receptivo, mas dispuesto a la transformación
		Descubrí que mi cuerpo puede hacer muchas cosas.	La formación del cuerpo es un proceso.	El cuerpo del niño es superior al del adulto.
		Bailar	La esencia caracteriza el cuerpo en danza kapital.	Conocimiento de si mismo: (propiocepción)
		Es muy diferente lo que un niño bailarín siente por el cuerpo, porque para nosotros el cuerpo es lo más importante.	Sensible: +	Convertir el cuerpo normal en un cuerpo fantástico en el escenario.

			Puedo moverlo con mucha fuerza, rápido y muy ágil.	Alimentarlo, fortalecerlo, llenarlo de conocimientos en la danza	Alimentarlo, fortalecerlo, llenarlo de conocimientos en la danza
				Un tesoro con talento que alimentar	Un tesoro con talento que alimentar
Expresiones (Desarrollo creativo)	CRUCE: GRUPO DE DISCUSIÓN 1 RELATO	GRUPO DE DISCUSIÓN No 2	ENTREVISTA GRUPO 1	ENTREVISTA GRUPO 2	ENTREVISTA GRUPO 3
	Expresar con el cuerpo		Expresarme con la cara y con el cuerpo.	El cuerpo del bailarín es más expresivo que el del resto de la personas	Exploración de cuerpo como niño
			Me puedo expresar a través de señas, con mi cuerpo expreso todo lo que siento.	El cuerpo irradia lo que uno siente.	Expresión libre y espontanea:
			A través del cuerpo expreso como quiero a alguien, como quiero la danza.		Los niños se expresan como niños a través del cuerpo: +
			Expresar lo que siento		Sensibilidad a flor de piel
			Represento personajes		
Relaciones	CRUCE: GRUPOS DE DISCUSIÓN 1 RELATO	GRUPO DE DISCUSIÓN No 2	ENTREVISTA GRUPO 1	ENTREVISTA GRUPO 2	ENTREVISTA GRUPO 3
				Los cuerpos en pareja se sienten	Cuerpo frágil
				El aroma y la energía se irradian a través del cuerpo.	El cuerpo del niño absorbe todo lo de su entorno.
					Como se relaciona el cuerpo propio con los otros cuerpos
Técnicas de Dominación	CRUCE: GRUPOS DE DISCUSIÓN 1 RELATO	GRUPO DE DISCUSIÓN No 2	ENTREVISTA GRUPO 1	ENTREVISTA GRUPO 2	ENTREVISTA GRUPO 3

			Hago Spagat	Bailare hasta que mi cuerpo lo permita.	Estilización del cuerpo.
			Puedo estirarlo, doblarlo, a veces lastimarlo.	Debe tener línea	Modelo Europeo Integral (sano-habilidades técnicas)
			Gimnasia: +++	Formarse desde pequeño.	Retos
			Deporte	Algo que hay que explotar	Cuerpo : Desarrollo motor (flexible, fuerte, resistente, coordinación, capacidad de salto) +
			Puedo arreglarlo y ser un poco más flaca.	Alimentarlo para crecer como bailarina	Técnica
			Técnica	De niña veía el cuerpo como algo para mostrar y divertir, al crecer lo veo más en la disciplina y el control corporal	Cuerpo moldeable
			Físicamente puedo hacer muchos movimientos como estiramientos.	El cuerpo necesitaba de entrenamiento porque no tenía las condiciones físicas que otros sí, pero había que igual yo tenía otras cosas que otros no tenían	Joya preciosa
					Pre concepciones de los hogares cuerpo: Tabú y cuerpo libre: +
Juegos de Poder	CRUCE: GRUPOS DE DISCUSIÓN 1 Y 2 RELATOS	GRUPO DE DISCUSIÓN No 2	ENTREVISTA GRUPO 1	ENTREVISTA GRUPO 2	ENTREVISTA GRUPO 3
			Me gusta mover el cuerpo con excelencia para que se luzca.	Las personas que no practican la danza no tienen conciencia de su cuerpo.	En los cuerpo de los niños es más fácil implementar lo que el docente quiere: +

			Puedo hacer figuras que casi nadie puede hacer bien	Mi cuerpo de niño hacia cosas que otros niños no podían por falta de formación y conciencia.	
				Veía el cuerpo en relación con serla mejor frente a las demás	

Anexo 10. Matriz 5. Observaciones de las investigadoras/ Clases y montajes

MATRIZ 5: Observaciones de las investigadoras/ Clases y montajes					
	TENDENCIAS (Ideas, construcciones conceptuales)	Expresiones (Desarrollo creativo)	Relaciones	Técnicas de Dominación	Juegos de Poder
Concepción de Cuerpo	Conciencia y cuidado del cuerpo:+	Momentos de expresión corporal espontáneos libres.	Existe seguridad en el contacto con los otros y lo otro: +	uso de prendas deportivas de acuerdo al gusto posibilidades de los niños	
	Logran mayor grado de expresividad a través del contacto corporal		Se observa confianza en el propio y el de los compañeros.	Cabello recogido para las niñas	
	Conciencia del cuerpo y concentración para soportar el dolor del estiramiento			Trabajo de segmentación corporal	
	Se observa confianza el contacto corporal:+			Cardio	
	Hay exploración de la parte posterior del cuerpo como posibilidad dancística:+			Salto, Fuerza, resistencia, fortalecimiento.	
	Se observa frenesí al bailar inducido por los tambores.			Acrobacia	
				Ejercitación elasticidad y flexibilidad	
			Segmentación corporal		
Concepción de Danza	TENDENCIAS (Ideas, construcciones conceptuales)	Expresiones (Desarrollo creativo)	Relaciones	Técnicas de Dominación	Juegos de Poder

Manejo libre del espacio: +	Algunos de los niños se expresan a través de pasos que utilizan en diferentes momentos.	relación de pareja hombre- mujer : +	Momento ubicación colectiva en centro: +	Manejo individual de elementos:+
Ubicación libre en el espacio: +	Se observan movimientos amplios y fuertes al bailar.	Se sigue el movimiento de la punta	Práctica de pasos	Se observa el manejo virtuoso de elementos técnicos:++
Es importante la creación de los niños	Se observa gusto por la danza.	Relación de pareja el danzar:++	Técnica: +	La competencia como elemento de composición coreográfica.
Exploración individual del movimiento en colectivo.	Relación expresiva con el público:+	El aplauso y gritos constante del público, muestra aceptación y gusto:++	Manejo de figuras convencionales en la danza tradicional:++	El rol que cumplen los bailarines de más experiencia es diferente al de los más nuevos.
Exploración de niveles	Se observa gusto y disfrute por los interpretes:++	Momentos coreografías de subgrupos:+	Agrupación por género:++	
Se observa el desempeño individual:++			Se trabajan propuestas de danza internacional.	
Representación teatral:++				
El juego infantil como elemento de composición coreográfica:++				
Utilización de tiempos estáticos:++				
Exploración de niveles espaciales.:++				
Manejo de dinámicas espaciales abiertas, cerradas, medias:++				
Composición de figuras con diferentes número de interpretes:++				
Interpretación de matices del movimiento diferentes a los convencionales:++				

	Uso frecuente de saltos:+				
	Ideas creativas y diferentes:++				
	Exploración de movimiento en relación con el elemento.				
	Uso de la acrobacia en las coreografías.				
	Formación de figuras colectivas a diferentes niveles: ++				
	El desarrollo planimétrico permite momentos de asimetría espacial y coreográfica: +				
	Se trabaja innovación desde la música y el movimiento.				
	Se incluyen otros géneros de danza en el montaje.				
Metodología	TENDENCIAS (Ideas, construcciones conceptuales)	Expresiones (Desarrollo creativo)	Relaciones	Técnicas de Dominación	Juegos de Poder
	Inicia la clase con calentamiento , juego		Existe respeto por la maestra.	Uso de lenguaje técnico.	competencia, retos: +
	Música de la actualidad., cambios de ritmo constante.		Existe respeto hacia los niños.	La voz de la maestra acompaña continuamente los ejercicios (correcciones): +	
	La maestra motiva la creación y la libertad.		En términos generales se observa una relación tranquila entre maestra-bailarín.	Ejemplificación corporal del ejercicio: +	
	Manejo circular del espacio: +			Momento de recuperación corporal:+	
	Juego integrado con baile			Ejercitación de posturas y posiciones técnicas : +	
	El maestro incentiva la búsqueda de manejo espacial individual			La maestra realiza correcciones en el cuerpo individualmente: +	

La maestra aprovecha los gustos e intereses de los niños para crear			Explicación de las normas del juego: +	
Momentos dedicados a la creación de los niños			Diagonales	
Observación de las creaciones colectivas			silencio, atención:+	
Se ejemplifica con situaciones y elementos cotidianos			La maestra explica el trabajo a realizar al iniciar la clase	
			La complejidad aumenta	
			Exigencia de la maestra para mejorar el nivel técnico	
			Existe un modelo técnico a alcanzar dentro del grupo	
			La maestra induce el estiramiento haciendo que cada niño llegue al máximo.	
			Momento de ensayo de repertorio	
			Los niños que no se encuentran en las coreografías practican los pasos a los lados del salón	
			El maestro observa los montajes y realiza correcciones	
			Exigencia en la calidad interpretativa en el ensayo de montajes	
			Se ejemplifican los errores	
			Al finalizar se recuerda la información dada el inicio	

Técnica- Niñez	TENDENCIAS (Ideas, construcciones conceptuales)	Expresiones (Desarrollo creativo)	Relaciones	Técnicas de Dominación	Juegos de Poder
	Diversión: +	La expresión de los niños es espontanea (hablan, ríen, gritan, pelean):+	En el calentamiento existe independencia en cada uno de los niños.		Estrategias para ganar
	Existe conciencia corporal, se evidencia en auto reconocimiento	Comparten el juego con la maestra, celebran	Se relacionen niños y niñas sin distinción: +		Simulación de ejercicios que generan dolor
	A través del juego se trabajan elementos técnicos.	Manifiestan verbalmente no querer realizar ejercicios de estiramiento:+	Apoyo entre compañeros para la creación.		
	Creación de figuras basadas en la lúdica y el movimiento infantil:++	En la expresión corporal se observa cansancio al finalizar ensayo	Los niños de más experiencia lideran el proceso de creación		
	Uso de las bromas y equivocaciones intencionales en la coreografías	Durante el estiramiento los niños se distraen con la música y realizan movimientos expresivos propios	Apoyo y aplausos entre compañeros por el trabajo de creación		
	Se ponen en escena personajes propios de la niñez como muñecos	Los niños aplauden al finalizar la clase.	En el trabajo colectivo se escuchan las ideas y las aplican.		
	Cada niño trabaja su estiramiento de manera individual.				
		Frente al aplauso del público los bailarines sonrén y bailan con mayor fuerza.			
		Frente a la equivocación individual, corrigen rápidamente y sonrén.			

Anexo 11. Matriz 6. Cruce de información

MATRIZ 6: Cruce de información/ Concepción de cuerpo compañía Danza Kapital						
EXPRESIONES SINGULARES		DESCRIPTORES	PALABRAS CLAVES (Voz de los actores)	AUTORES	INVESTIGADORAS	
	Puntos de Quiebre	de	El cuerpo como posibilitador de experiencias diferentes	Actividades Sensaciones, conocer, experimentar, creación, niño, transformación, rompe paradigmas, niños complejidad	Planella (2006) Le Breton (2002) Gallo y Castañeda (2009)	
			El cuerpo expresivo	Elemento, la vida, mente	Le Breton (2002) Planella (2006)	
			Conciencia corporal	Manejo de la respiración, partes, niño, conciencia propia, movimiento.	Gallo y Castañeda (2009) Planella (2006)	1. Conciencia y cuidado del cuerpo 2. Conciencia del cuerpo y concentración para soportar el dolor del estiramiento
			Cuidado físico del cuerpo	Lesiones, higiene, formar, gustos, capacidades, niños, talla, peso, superior al adulto.	Le Breton (2002) Planella (2006)	
			Cuerpo trascendental	Fluye solo, la energía, templo, construcción, respeta, valorar, esencia de danza kapital, talento, libertad, fantástico	Planella (2006)	
			Cuerpo que baila	bailar, progresar, es importante, niño		
			Cuerpo técnico	Ágil, rapidez, forma particulares, mostrar, formación, proceso, bailarín infantil ideal,	Planella (2006)	
	Expresiones (Desarrollo creativo)		Expresión corporal y gestual	Cuerpo expresivo, el cuerpo del bailarín es más expresivo, los que siento, irradia sentimientos, quiero la danza o alguien.	Guattari (2005) Le Breton (2002) Planella (2006)	1. Logran mayor grado de expresividad a través del contacto corporal. 2. Hay exploración de la parte posterior del cuerpo como posibilidad dancística
			Exploración del niño	Los niños sensibilidad a flor de piel.	Planella (2006)	
		Libertad y espontaneidad				

RASGOS DE NORMALIZACIÓN	Relaciones	Contacto corporal	Pareja, otros cuerpos	Planella (2006)	1. Se observa confianza el contacto corporal 2. Existe seguridad en el contacto con los otros y lo otro
		Cuerpo frágil	Niño		
		Cuerpo comunicador	Niño, receptivo, irradia energía y aroma.		
	Técnicas de Dominación	Cuerpo Técnico	Spagat, estiramiento, lesiones, gimnasia, deporte, línea.	Le Breton (2002) Planella (2006) Mora (2009)	
		Modelo físico	Arreglar, ser flaca, estilización,	Le Breton (2002) Planella (2006)	1. uso de prendas deportivas de acuerdo al gusto posibilidades de los niños 2. Cabello recogido para las niñas
		Formación corporal	Temprana, crecer, entrenamiento, moldear, retos, joya preciosa, disciplina y control.	Le Breton (2002) Gómez (2008) Mora (2009)	1. Trabajo de segmentación corporal 2. Cardio 3. Salto, Fuerza, resistencia, fortalecimiento 4. Acrobacia 5. Ejercitación elasticidad y flexibilidad
		Exploración corporal			
		Modelo integral:	sano, técnico		
		Cuerpo como herramienta:	vida útil, mostrar y divertir,	Le Breton (2002) Planella (2006)	
		Juegos de Poder	Cuerpo como herramienta	Excelencia para lucir, ser la mejor	
	El cuerpo de bailarín		Hacer figuras que otros no, falta conciencia corporal	Le Breton (2002) Gómez (2008) Mora (2009)	
	Cuerpo moldeable		Implementar lo que el docente quiere		
	MATRIZ 6: Concepción de Danza /Compañía Danza Kapital				

		DESCRIPTORES	PALABRAS CLAVES (Voz de los actores)	AUTORES	INVESTIGADORAS
EXPRESIONES SINGULARES	Puntos de Quiebre	Danza trascendental	Genialidad, amor, respeto, compromiso, pasión, se vuelve la vida misma, importante, te da y te quita, te llena, te gusta, se me hace olvidar todo, me ha enseñado a vivir, la forma de se de cada uno, liberarme de todo y renovarme, es lo mío, forma de vivir, proyecto que me fascina	Iriarte (2000)	
		Danza posibilitadora de experiencias diferentes	Construye personas diferentes, escenario, hacer cosas inimaginables, satisface necesidades, estrés cotidiano.	Iriarte (2000)	
		Danza Expresiva	Libre, sentir, pensar, historias, lenguaje corporal, sensibles,	Le Breton (2002) Iriarte (2000)	1. Representación teatral 2. Interpretación de matices del movimiento diferentes a los convencionales
		Danza Infantil	Movimientos diferentes a la de los adultos, juego, diversión, alegría, lúdica en los montajes, niño no representa-expresa, sentirnos niños,	Iriarte (2000)	1. Manejo libre del espacio 2. El juego infantil como elemento de composición coreográfica 3. Uso frecuente de saltos
		Danza formadora	aprendizaje, deseo, cognitivo, social, afectivo, sana, público, no miedo, sonreír, valorar el cuerpo, construye persona, culturiza, aprendizaje de la experiencia	Planella (2006)	
		Reconocimiento público	Ser famoso	Iriarte (2000)	
		Danza Técnica	Vida a la danza, proyección, posturas, folclor, buen estado físico,	Iriarte (2000)	1. Exploración de niveles 2. Utilización de tiempos estáticos 3. Manejo de dinámicas espaciales abiertas, cerradas, medias 4. Composición de figuras con diferentes número de interpretes 5. Exploración de movimiento en relación con el elemento 6. Uso de la acrobacia en las coreografías

					7. Formación de figuras colectivas a diferentes niveles 8. Se incluyen otros géneros de danza el montajes
	Expresiones (Desarrollo creativo)	Alegría y disfrute	En las coreografías gozamos, diversión, gusto, felicidad	Iriarte (2000)	1. Algunos de los niños se expresan a través de pasos que utilizan en diferentes momentos 2. Se observa gusto por la danza
		Expresión dancística	de mi depende la intención de la expresión, lo que siente, no tabús, ni represión, libertad, medio, sentimientos, experiencias, pensamientos,	Iriarte (2000)	1. Se observa frenesí al bailar inducido por los tambores 2. Exploración individual del movimiento en colectivo. 3. Relación expresiva con el público
		Creación	Súper creativos, experiencia descubre técnicas,	Guattari (2005) Iriarte (2000)	1. Es importante la creación de los niños 2. Ideas creativas y diferentes 3. El desarrollo planimétrico permite momentos de asimetría espacial y coreográfica 4. Se trabaja innovación desde la música y el movimiento 5. Momentos de expresión corporal espontáneos libres
	Relaciones	Danza posibilitadora de experiencias diferentes	ballet, contemporáneo, salsa, tango, experimentamos	Le Breton (2002)	
		Relación entre bailarines	aprendido a ser buena compañera, trabajo en equipo, confianza, tengo amigos	Le Breton (2002) Iriarte (2000)	1. Relación de pareja hombre- mujer 2. Agrupación por genero
		Relaciones con personas externas	Padres apoyo, público percibe la vibra expresiva del niño, enseñar a los demás	Iriarte (2000)	El aplauso y gritos constante del público, muestra aceptación y gusto
RASGOS DE NORMALIZACIÓN	Técnicas de Dominación	Formación	Temprana, educa como persona, constancia, responsabilidad, disciplina, aprendizaje del error, inocencia del niño, requerimientos, sonreír, cuerpo útil, evolución de técnica, compromiso, atención, responsabilidad	Iriarte (2000)	1. Manejo de figuras convencionales en la danza tradicional 2. Se trabajan propuestas de danza internacional
		Aprobación social	Refugio, distrae de cosas malas, pasatiempo, problemas familiares	Iriarte (2000)	

		Danza Técnica	Folclor, pasos, figuras	Iriarte (2000)	
Juegos de Poder		Técnica	Genera status	Le Breton (2000) Gómez (2008) Iriarte (2000)	1. Manejo individual de elementos 2. Se observa el manejo virtuoso de elementos técnicos
		Reconocimiento	Privilegios, se buen bailarín	Le Breton (2000) Guattari (2005)	
		Ser bailarín	Hacer cosas que otros no pueden, solo nosotros podemos, sentirme más, ser el mejor, sacrificio, conocer sitios importantes	Le Breton (2000)	

MATRIZ 6: Cruce de información / Metodología de la compañía Danza Kapital

		DESCRIPTORES	PALABRAS CLAVES (Voz de los actores)	AUTORES	INVESTIGADORAS
EXPRESIONES SINGULARES	Puntos de Quiebre	Principios	Lúdica para niños, Bailar como niños no adultos, nos sentíamos involucrados como niños, teatralidad en los montajes, vivencias infantiles, acertar en los intereses de los niños, búsqueda del estilo propio, compartir un objetivo común.	Planella (2006)	1. Se observa el desempeño individual 2. Juego integrado con baile 3. La maestra aprovecha los gustos e intereses de los niños para crear 4. Momentos dedicados a la creación de los niños
		Trascendental	Transmite amor, compromiso, aprendo chévere, los niños son diferentes.	Planella (2006)	
		Método	Explicación, practica, corrección, aplauso, felicitaciones, observación de otros, ejemplos de la cotidianidad, tareas divertidas, creación de bailarines, diagnóstico y mejoramiento, proceso individual, diversión hacia la técnica, flexibilidad en la planeación, referentes infantiles, docente se involucra a los juegos,	Guattari (2005) Planella (2006)	1. Momento ubicación colectiva en centro 2. Inicia la clase con calentamiento, juego 3. Música de la actualidad, cambios de ritmo constante. 4. Observación de las creaciones colectivas 5. Se ejemplifica con situaciones y elementos cotidianos 6. Ejemplificación corporal del ejercicio 7. La maestra explica el trabajo a realizar al iniciar la clase
		Técnica	Descubre el estiramiento	Planella (2006)	

		Aprendizaje entre compañeros	Más pequeños	Planella (2006)	
	Expresiones	Códigos de comunicación	Construcción de códigos en la experiencia	Le Breton (2002)	
		Momentos de expresión	Presentaciones espontaneidad, juegos, creación, observación de videos.	Guattari (2005) Planella (2006)	
	Relaciones	Maestra-bailarines	Amistad (informales), autoridad (ensayo), respeto, obediencia, exigencia, consejos, regaños.	Planella (2006)	1. La maestra motiva la creación y la libertad. 2. Existe respeto por la maestra 3. Existe respeto hacia los niños 4. En términos generales se observa una relación tranquila entre maestra-bailarín.
		Entre bailarines	Amistad, enemistad (creídas, regañonas), momentos libres, conflictos tristeza, apoyo frente a los regaños, consejos,		
		Trabajo en equipo	La experiencia individual enriquece el colectivo, trascender en el otro, construcción del ser social.	Planella (2006)	
RASGOS DE NORMALIZACIÓN	Técnicas de Dominación	Participación jerárquica	Aumento de nivel según proceso, presentaciones importantes, retos, técnica, exigencia, modelos superiores, integración con niños más experiencia, antiguos enseñan a los nuevos, los nuevos bailan cuando no hay antiguos, recomendación y preparación para ingresar.	Guattari (2005)	1. El rol que cumplen los bailarines de más experiencia es diferente al de los más nuevos. 2. Existe un modelo técnico a alcanzar dentro del grupo 3. Los niños que no se encuentran en las coreografías practican los pasos a los lados del salón
		Regaños	Olvidos, molestar, obviar el regaño, obediencia,	Guattari (2005) Planella (2006)	
		Felicitaciones	Premiación mejor bailarín		
		Estrategias de control	Ausencia del maestro, retos y acuerdos colectivos, dialogo, ensayos fuertes antes de presentación.	Guattari (2005)	1. La voz de la maestra acompaña continuamente los ejercicios (correcciones)

				<ul style="list-style-type: none"> 2. La maestra realiza correcciones en el cuerpo individualmente 3. Explicación de las normas del juego 4. Silencio, atención 5. Exigencia de la maestra para mejorar el nivel técnico 6. El maestro observa los montajes y realiza correcciones 7. Exigencia en la calidad interpretativa en el ensayo de montajes 8. Se ejemplifican los errores
	Aprendizaje del error	Responsabilidad	Guattari (2005)	
	Formación continua	De lo fácil a lo difícil, pasos, figuras, coreografías, técnica, ensayos, folclor, pulir, perfeccionar, sentido rítmico y espacial, coordinación, partes del cuerpo, temprana	Guattari (2005) Planella (2006)	<ul style="list-style-type: none"> 1. Práctica de pasos 2. La complejidad aumenta 3. Momento de ensayo de repertorio
	Técnica	Acondicionamiento físico: acrobacia, elasticidad, flexibilidad, organizar el cuerpo	Le Breton (2002) Guattari (2005)	<ul style="list-style-type: none"> 1. Práctica de pasos 2. Uso de lenguaje técnico. 3. Ejercitación de posturas y posiciones técnicas 4. La maestra induce el estiramiento haciendo que cada niño llegue al máximo.
	Diagnóstico	Planeación, debilidades		
Juegos de Poder	Participación Jerárquica	La maestra toma decisiones, concursos de baile, a veces decimos lo que no nos gusta y se cambia y a veces no porque nos da miedo, los bailarines manifiestan ser mejores.		
	Experiencia	Otorga Poder, empoderamiento en toma de decisiones, nos aburre repetir.	Guattari (2005)	

		Reconocimiento	Viajes al exterior, presentaciones exitosas, uno se luce		
		Estrategias de control	Simulación de ensayo, retos, referentes, ensayos fuertes para poder ganar.		
MATRIZ 6: Cruce de información / Técnica y niñez Compañía Danza Kapital					
		DESCRIPTORES	PALABRAS CLAVES (Voz de los actores)	AUTORES	INVESTIGADORAS
EXPRESIONES SINGULARES	Puntos de Quiebre	Ser diferente	Ser niño en el campo de la danza, el grupo se distinguía por alegría, disfrute en la interpretación, fuerza de los niños, recrearse ser mas niño, yo mismo creo visión de bailarín y danza, manejo del tiempo, aptos, historias, innovación, juegos, basados en los pensamientos de los niños, con niños para niños, lúdica bailar como niños, colectivos, alejarse de lo rígido y frio, más sensible y expresivo, proyección y técnica, conciencia de creaciones.	Planella (2006) Garcia (1997)	
		Entrega	Los niños amamos la danza	Planella (2006) Garrido (Sf) Estrada y Mariño (2006)	
		Danza posibilitadora de experiencias diferentes	Círculo de amigos bailarines, presión social, paseos, conocer muchas personas, divertí, jugué, travesuras, conciencia de no está solo, ser abierto, de niño no me gustaba jugar pero en la danza de adolescente jugué.	Garcia (1997) Garrido (Sf) Planella (2006) Estrada y Mariño (2006)	1. Existe conciencia corporal, se evidencia en auto reconocimiento 2. A través del juego se trabajan elementos técnicos. 3. Creación de figuras basadas en la lúdica y el movimiento infantil 4. Se ponen en escena personajes propios de la niñez como muñecos
		Alegría y disfrute	olvidar lo técnico, montajes divertidos, peleas, bromas, espacios para la lúdica	Planella (2006) Herrera y Buitrago (2004) Garrido (Sf) Estrada y Mariño (2006)	1. Uso de las bromas y equivocaciones intencionales en la coreografías

GOS DE NOR MALI ZACI		Satisfacción personal	Gusto, tarantella, alzaban, espacio propio yo y mi cuerpo, mejores cosas que me paso en la niñez, encantaba el stretching, investigación de técnicas, danzas jugando, costa	Planella (2006)	
		Talento	Reconocimiento de los padres y apoyo, tenemos una chispita,	Garrido (Sf)	
	Expresiones	Satisfacción personal	Estiramiento, deseo de bailar lo que no bailan, gusto relajaciones, jugaban a bailar los montajes de los grandes,	García (1997)	1. Diversión
		Dificultades	Dolor estiramiento, frustración estiramiento, llanto, no gusto expresión facial,		
		Lazos afectivos	Compañeros, pena por no conocer, tristeza cuando disgustábamos, gratitud compañeros, amabilidad, compartir con amigos, apoyo de los compañeros, amor, ser familia, amigos especiales, apoyo en las presentaciones, fraternidad, igualdad, crecimos juntos, relación energética, quiero a los compañeros, acompañado, protegido, discusiones, buenas relaciones, comunicación.	Garrido (Sf) Planella (2006)	
		Creación	tradición motivación, técnica nutre	García (1997) Garrido (Sf)	1. En el trabajo colectivo se escuchan las ideas y las aplican.
		Expresión corporal	Durante el estiramiento los niños se distraen con la música y realizan movimientos expresivos propios, Los niños aplauden al finalizar la clase.	García (1997) Herrera y Buitrago (2004) Ros (2000) Garrido (Sf)	1. La expresión de los niños es espontanea (hablan, ríen, gritan, pelean) 2. Durante el estiramiento los niños se distraen con la música y realizan movimientos expresivos propios 3. Los niños aplauden al finalizar la clase.
		Relaciones	Relación bailarín-maestra	Admiración, gratitud, compartir, comedia, buena comunicación escucha y escuchamos, Actitud negativa hacia los nuevos,	Herrera y Buitrago (2004) Garrido (Sf)
	Relación bailarín-padres		Apoyo, gusto, acompañamiento, reconocimiento, interés.		
	Técnicas de	Relación bailarín-padres	ingreso por la mamá, inculcado el arte desde pequeños		

Dominación	Relación bailarín-maestra	Como somos niños no hacemos caso, la maestra sabe todo y uno le cuenta todo.	Garrido (Sf)	
	Requerimientos	sudor, cansancio, estiramiento para bailar mejor, Flexibilidad, elasticidad, motricidad, lateralidad, coordinación., querer ser como los artistas del solei, hay que ensayar, disciplina de bailarín,	Garcia (1997) Herrera y Buitrago (2004) Garrido (Sf)	1. Cada niño trabaja su estiramiento de manera individual 2. En la expresión corporal se observa cansancio al finalizar ensayo
	Estrategias de fuga	Reunirse en el parque, Ausencia del maestro, juegos travesuras,		1. Frente a la equivocación individual, corrigen rápidamente y sonríen.
	Aprobación social	Ocupar el tiempo	García (1997)	
Juegos de Poder:	Presión social	Celos de la que no pertenecían, pena ante la burla, papá no acepta que un hombre baile,	Garrido (Sf)	
	Reconocimiento	Pertenecer al grupo ganador de concursos, ser el orgullo de los papas, admiración del público, admiración por danza Kapital, talento referido por los adultos, sobresalir, los niños somos más alegres, el publico reconoce el carisma no la técnica, centro de atención, social, televisión, los mejores teatros	Garcia (1997)	
	Participación por Jerarquía	Miedo por no tener habilidades, presión hacia los nuevos, pena de presentarse a los antiguos, falta de experiencia y claridad en el manejo de elementos, admiración niveles de interpretación, al iniciar falta de credibilidad en si misma, nivel interpretativo alto experiencia, los niños hacemos cosas que los grandes no pueden, no todos los niños podían estar, intentan bailar los montajes de los grandes	Herrera y Buitrago (2004)	1. Los niños de más experiencia lideran el proceso de creación 2. Estrategias para ganar