

EXPERIENCIA, VIDA Y DANZA

JUANA MARÍA LARA DE LA ROSA

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE

COMUNICADORA SOCIAL

CAMPO PROFESIONAL: PERIODISMO

DIRECTOR: JAIRO ANTONIO RODRÍGUEZ LEURO



PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

BOGOTÁ

2013

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por los alumnos en sus trabajos de grado, solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católicos y porque el trabajo no contenga ataques y polémicas puramente personales, antes bien, se vean en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Artículo 23 Reglamento Académico, Pontificia Universidad Javeriana

Agradecimientos

Más allá de asumir el presente apartado como una formalidad, este se plantea desde la oportunidad de reconocer las gratificaciones que tengo con la vida y con cada persona que ha contribuido a generar las dudas que se plantean en el trabajo. Por esto en primera medida agradezco a la vida por tener la fortuna de contar con las oportunidades que he tenido, entre ellas poder contar con una familia incondicional que me dio la posibilidad de cursar doble programa, de hacer danza, de plantearme y asumirme desde mis propias inquietudes.

Pero este trabajo no hubiera sido posible en la ausencia de varios factores. En primera instancia sin la danza y todo lo que ella ha movido y activado en mi cuerpo no hubiera podido sentir y hacer lo que acá se presenta. Pero más allá de las pasiones personales que despierta el tema, agradezco profundamente a los bailarines de la vida, a *Coque Salcedo, Natalia Orozco y Andrés Lagos*, por haberme permitido entrar a sus vidas, a su intimidad, a sus reflexiones y desde ellas darme la oportunidad, no solo de plantear reflexiones teóricas sino reflexiones de vida. Mil gracias por poner su voto de confianza en mí, por dejarme conocer las fortalezas y debilidades que nos aferran y en ocasiones nos desencantan de este mundo. Y sobre todas las cosas, mil gracias por permitir comunicar su pensamiento y sus formas de vida a quienes se interesen en verlas y sentirlas, pues se abre la posibilidad de reconocer que en efecto hay muchos mundos que aún están por conocer.

Le agradezco a *Jerónimo González Costa*, por su apoyo incondicional. Por estar atento desde sus aportes técnicos, por entablar discusiones prolongadas que me hacían reflexionar acerca del rumbo del trabajo, por las críticas fuertes que me quedaban retumbando en la mente y corazón. Gracias por la compañía en los momentos de duda. Gracias por querer este trabajo y ayudarlo a construir desde las nociones musicales, desde la construcción de vida y la pasión por el arte.

A mis padres *Jairo Lara Arango y Martha De La Rosa Rodríguez*, agradecimiento desde el corazón, desde la razón, desde la emoción de sentir que han estado y están en cada

momento, que han acompañado esta ruta de formación, que han apoyado y aportado en cada pregunta que me surge. Gracias por bailar junto a mi desde la cercanía, la distancia, la confrontación, desde los sueños, desde la conciencia. Gracias por dar todo: el espacio, el silencio, la voz, que despiertan la discusión frente a los actos y experiencias de la vida.

A mi hermana *Irene Lara De la Rosa*, por darme todo el apoyo, por aportar desde sus conocimientos conceptuales a la construcción de este proyecto. Gracias por incitarme a despertar desde la pregunta y la rebeldía, pero al mismo tiempo por guiarme en mi reflexión emocional e invitarme a poner los pies sobre la tierra.

Agradezco a mi compañía de *Danza Vendaval* y a todas las que integramos este grupo que le apostamos al movimiento y a la creación. Gracias por compartir esta realidad y este deseo por bailar, crear, enseñar y vivir. De igual forma agradezco la compañía y aportes de de amigos, amigas, profesores y profesora que incentivaron y acompañaron este proceso.

Agradezco al *Teatro Acto Latino*, por el apoyo logístico y profesional que me brindaron para la realización de este trabajo. Por la compañía y apoyo, por creer en proyectos que le apuestan al arte.

Agradezco a mis asesores de trabajo de grado. A *Jairo Antonio Rodríguez*, por asesorarme en la recta final de mi trabajo, desde el reconocimiento del trabajo, gracias por los aportes teóricos y conceptuales que terminaron por ser una guía muy importante en el proceso final. A si mismo, agradezco a *Ricardo Barrero*, por sus aportes desde la carrera de Sociología, gracias por compartir y creer en este proyecto desde el principio de su formulación y por apoyarme desde la apuesta conceptual y audiovisual.

Finalmente agradezco a todas las personas que de una u otra manera contribuyeron a que este trabajo se pudiera realizar y que ayudaron a que tuviera la oportunidad de presentar un trabajo audiovisual que conjugara las pasiones que me atan a la vida.

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. METODOLOGÍA: EN MOVIMIENTO CONSTANTE.....	10
2.1. LO AUDIOVISUAL: UNA ESTRATEGIA DE INVESTIGACIÓN Y COMUNICACIÓN EN CIENCIAS SOCIALES.	14
3. CONTEXTO: ESPACIOS DE RECONOCIMIENTO DE LA DANZA EN BOGOTÁ.....	21
4. MARCO CONCEPTUAL: MOVIMIENTO POLARIZADO.....	26
5. LOS PERSONAJES DE LA ESCENA	33
6. LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN	34
6.1 EL CUERPO: UNA SENSIBILIDAD COMUNICANTE	34
6.2. LA MEDIACIÓN EN LA EXPERIENCIA CORPORAL: VOLCAMIENTO HACIA EL INDIVIDUO.....	39
6.3 LA BÚSQUEDA DE LOS BAILARINES: EL CUERPO EN MOVIMIENTO.	53
7. CONCLUSIONES	65
7.1 INVESTIGACIÓN SOCIAL	65
7.1.1 <i>La danza como experiencia en tensión con el consumo y el mercado</i>	65
7.1.2 <i>La danza como experiencia estética-política</i>	70
7.2 DANZA COMO EXPERIENCIA COMUNICACIONAL	74
7.2.1 <i>Investigación comunicacional desde el lenguaje audiovisual</i>	75
8. DOCUMENTAL: “EXPERIENCIA, VIDA Y DANZA”	80
ANEXOS	81

1. Introducción

Aún cuando uno de los grandes protagonistas del acontecimiento social ha sido el individuo, en algunas de las grandes teorías sociales se le ha dado mayor importancia a la estructura social para darle explicación a cambios socioculturales, políticos y económicos. Pero ¿puede el individuo dejar de ser un objeto de estudio y pasar a hacer parte activa del mismo?

Ahora bien, ¿Qué sucede en la estructura social si existe un volcamiento hacia el mismo individuo, hacia su experiencia de vida, hacia su emocionalidad, hacia la persona que construye y de-construye realidades basadas en su entorno? ¿Qué pasaría si desde allí se trata de comprender y se genera un acercamiento a las dinámicas sociales que configuran el mundo? Pues bien el propósito de este trabajo de investigación el cual se justifica desde una puesta audiovisual, fue el de responder a la pregunta de cómo la experiencia de vida, la que se construye solo en el hacer constante, entra a mediar entre la estructura y el individuo, para poder entender como se asumen formas de vida y pensamiento desde la danza. Entonces la pregunta que se formula es ¿La danza, como un oficio que genera identidad, movimiento, pensamiento y acción, puede construir y comunicar unas formas de asumir la vida de una manera diferente a las que impone una sociedad de consumo?

Se planteó entonces, en primera instancia una investigación sobre la vida cotidiana de tres bailarines y la relación que construyen alrededor de la danza, ellos son Andrés Lagos, historiador de la universidad Nacional de Colombia; Natalia Orozco, filósofa de la Pontificia Universidad Javeriana; y Coque Salcedo, antropólogo de la universidad de los Andes.

En segunda instancia, con el resultado de este ejercicio de indagación, se planteó la elaboración de dos narrativas científicas, la primera bajo el lenguaje escrito y la segunda mediante uno audiovisual que se presenta a manera de documental, para desde allí generar un análisis desde una perspectiva sociológica que parte de lo micro para poder generar un mayor entendimiento de lo macro, pues se suele considerar que lo dominante, la gran estructura que se genera desde el consumo, desde la nación, desde el Estado y el Capital, es lo que enmarca el comportamiento y las formas de vida de cada persona en su vida cotidiana.

Para Jesús Marín Barbero (2003), “de nada sirve leer los grandes procesos sociales si se es incapaz de comprender la vida de las personas: la forma en que viven, lucha y afrontan el mundo. Más que una simple perspectiva de análisis, que supone teorías y métodos particulares, la sociología del individuo es una sensibilidad. Intelectual y existencial”. Es así como parece determinante, en el presente trabajo, asumir singularidades que aún cuando no necesariamente van en contra de un sistema, sí es claro que tienen la necesidad de buscar otro tipo de caminos que no se enmarcan dentro de un estilo de vida convencional.

Es por lo anterior que el objeto central del presente trabajo de investigación ha sido el de preguntarse por las singularidades y el rol que la subjetividad juega en el mundo de hoy, y para desarrollar esto se buscó reconstruir experiencias personales de tres bailarines a través de un relato audiovisual que muestra las percepciones de su trayectoria en relación con las dinámicas del contexto social y cultural que permiten la producción del sentido que cada día le dan a sus luchas.

Un objetivo que nace desde el cuestionamiento como investigadora y como bailarina, en esta medida, con lo que se va a encontrar el lector y espectador a lo largo de este análisis y del trabajo documental, es con un planteamiento que se relaciona con la propia experiencia y que se enriquece y trabaja con esas mismas inquietudes y ese vínculo de vida. La experiencia previa hace que se creen lazos fuertes entre los entrevistados y posibilite abrir la observación no solo hacia el objeto de estudio sino hacia una planteamiento propio del oficio y de una formas de pensarse en la sociedad.

Desde ese contacto directo con la danza, y estando sumergida en el campo de las ciencias sociales, surgieron inquietudes personales, pero sobretodo la posibilidad de soñar con otros espacios de creación, de acción y de vida. En este sentido el trabajo audiovisual es la muestra de todo un proceso exploratorio, un proceso que es igual o incluso más valioso que el resultado final que se muestra.

Para reconstruirlo en pocas palabras, en primera instancia la pregunta inicial fue la de poder entender y aplicar la danza como una práctica que podía posibilitar cambios en las formas de concebir el mundo y la vida, y para llegar a concretar esta idea, el deseo inicial era gestionar un proyecto de danza para llevarlo a zonas rurales en Colombia. Evidentemente mi trabajo de grado no podía partir de una hipótesis resuelta, pues ni siquiera está escrito que la danza genera cambios en las formas de vida en todos ni que formulando un proyecto sin tener conocimiento de las necesidades de los individuos este podía tener éxito. Era una intuición muy inocente y me invadía la idea de hacer, de crear y de pensarse el arte como una forma de trabajar el conflicto de nuestro país. Entonces ¿Cómo trabajar con el individuo procesos artísticos si ni siquiera sabemos de quienes estamos hablando, cuáles son las condiciones en las que se encuentran ni cuál es su historia?

Precisamente, después de trabajar, de pensar y de encontrarme con diferentes discusiones propias y colectivas, fui llegando a la necesidad que hoy sustenta este trabajo audiovisual, la de remitirme a las posibles realidades pero desde la experiencia, desde lo más íntimo del ser humano y entender como desde él se genera pensamiento, que desde el hacer constante ya genera cambios en lo colectivo. Ese es el punto aquí importante, no hay que buscar en los grandes acontecimientos, en las grandes estructuras, no hay que generalizar ideales de vida, no hay que imaginar finales absolutos. La vida es un proceso continuo y en transformación constante, que se construye a partir de la exploración íntima y colectiva, pero no desde aquellos imaginarios colectivos (consumo, apariencia, riqueza, felicidad a costa de qué) que alejan al individuo de su propia experiencia de vida, de lo más propio a él, comenzando por su cuerpo.

Finalmente, vi la oportunidad de plantear la narración de tres relatos de vida de bailarines cuya experiencia se construye a partir de la relación entre sus carreras profesionales tituladas –historia, antropología, filosofía- y la elección de vida alrededor de la danza contemporánea. Bajo estas características comenzar a ver que construcciones de conocimiento se comienzan a construir, qué potencial hay desde la práctica de la danza -si existe- para generar formas diferentes de vivir, para ver en que medida y bajo que condiciones esto puede generar una conciencia corporal, social, cultural y política.

Después de pensar en escribir crónicas y acompañarlas de un análisis, tuve la oportunidad de pensar en plasmar estos relatos de vida desde un trabajo audiovisual donde vi la posibilidad de generar un acercamiento a todo lo que abarca esta profesión. Teniendo en cuenta que el potencial de un material audiovisual tiene unos alcances muy amplios si se logra conjugar de una manera responsable un buen contenido tanto intelectual como visual, se presenta en el presente trabajo, como herramienta de investigación y de análisis desde las ciencias sociales que a parte de registrar proporciona conocimientos de producción intelectual y de lectura de contexto que no son posibles percibir en un texto escrito, lo audiovisual permite salirse del concepto de plasmar en el texto lo que es propio de una narrativa viva, en este caso el movimiento es la misma escritura que traza el camino, se trata de leer un texto en imagen donde la imagen se escribe desde la voz, desde el movimiento corporal, desde la interacción de los bailarines.

Es así como para este trabajo se propone soportar el análisis desde el movimiento “vivo” de cada uno de los bailarines. Se considera entonces que serán las texturas de la imagen, las emociones y su contenido donde se encontrará un vínculo directo entre el emisor y receptor.

Al tener claro esto, me propuse plantear el criterio estético-comunicacional que se usaría en la proyección audiovisual. Este desde un principio lo pensé como una puesta visual exploratoria desde los conocimientos básicos de la técnica audiovisual, con esto se tenía presente que la narrativa la darían los mismos bailarines con sus historias y sus dinámicas cotidianas, por esto no hubo un libreto fijo que condicionara las historias. Sin embargo el acercamiento de investigación partió de un marco teórico y un trabajo

desde las técnicas etnográficas previo que permitió la construcción y la orientación de la narrativa audiovisual, lo que implicó partir necesariamente de unas entrevistas semi-estructuradas que guiaron las preguntas hacia el entrevistado a responder las preguntas que se hace la investigación.

A pesar de tener unos lineamientos claros desde la estructura de las entrevistas realizadas, inicialmente no se implementaría una estructura lineal ni en la construcción de diálogos ni en el montaje audiovisual. Sin embargo el uso de la cámara, los planos y la forma de acercarse a los personajes sí viene de un interés particular con intención. Fue así como tomé los diferentes recursos y conocimientos audiovisuales con los que contaba y que había adquirido en las últimas materias de periodismo audiovisual. Contaba con dos cámaras, una semi-profesional mini DV, que sabía que me daría una imagen más artesanal y con textura granulada, y en segundo lugar contaba con una cámara Sony HD, con ella tendría una imagen más estilizada que me permitiría jugar con tamaños y colores en el montaje final.

Ahora bien para el presente texto se condensaron tres grandes apartados como eje de análisis teórico que van acompañados por un marco conceptual, una ubicación de contexto frente a la danza contemporánea en Bogotá, la presentación de los bailarines y unas conclusiones. El primero de los apartados gruesos se llamó, *El Cuerpo: una sensibilidad comunicante*; el segundo, *La mediación en la experiencia corporal: Volcamiento hacia el individuo*; y el tercero, *La búsqueda de los bailarines: El cuerpo en movimiento*. Tres apartados que dialogan entre la experiencia y la indagación teórica que se propone en el presente trabajo y que responde justamente al interés de plantear un análisis desde el volcamiento hacia el individuo, la importancia de la individuación y de los estilos de vida¹ para acercarse a entender como la experiencia trastoca o por lo menos cuestiona las dinámicas contemporáneas.

¹ Se entenderá por estilos de vida todos los elementos de la vida cotidiana que un individuo adopta como forma de vida. Y la vida cotidiana según Agnes Heller (1985) " es la vida de todo hombre. La que vive cada cual, sin excepción alguna, cualquiera que sea el lugar que le asigne la división del trabajo intelectual y físico", podemos inferir que la vida cotidiana es inherente a la vida social y que se extiende a cualquier tipo de actividad de los individuos, sin importar su clase social, y por lo tanto, su actividad económica. Y en el trabajo audiovisual es claro que todo lo que plasma como imágenes de apoyo construyen una narración visual, son esas imágenes las que realmente está hablando de lo que son y hacen los bailarines.

De manera que el lector se encontrará con la propuesta teórica conceptual que aborda principalmente la lectura de Danilo Martuccelli, Francois Dubet y Jesús Martín Barbero. Autores que contribuyen a la apuesta epistemológica del presente escrito, y nutre el discurso que se quiere posesionar desde el individuo, su disyuntiva con una estructura dominante y finalmente una tercera que surge de esta tensión que es: la mediación del individuo entre su subjetividad y la estructura, donde aparece su estilo de vida y la experiencia que lo ha llevado a cuestionarse y “revelarse” ante las formas de vida impuestas por el sistema occidental dominante.

Seguido a esta primera fase se arroja el análisis y resultados. Primero con un acercamiento a la noción de cuerpo el cual es fundamental para entender desde donde hablan los bailarines, pero sobretodo para dar a entender que la sensibilidad que abarca al individuo no proviene desde unas condiciones externas que lo determinan incondicionalmente, sino que precisamente es desde el cuerpo, ese territorio del que no se es muy consciente, desde donde nacen las liberaciones o ataduras sociales. El cuerpo es el que comunica, pero no es un cuerpo vacío, es un cuerpo que pesa, que está cargado de significado y emoción.

Después de entender esta relación, el lector se encontrará con el análisis de la experiencia de los bailarines, allí se presenta un diálogo que se permea tanto de los momentos importantes, como de las personas que rodearon a los bailarines, las decisiones que fueron tomando y que determinaron su estar en el mundo. En este apartado de la mediación en la experiencia, se da cuenta de los diferentes escenarios que se presentan y como el individuo entra a habitarlos y a cuestionarlos, es un capítulo que comienza a dar cuenta de la necesidad de establecer una mediación entre los supuestos impuestos por la sociedad y las necesidades particulares.

Y en consecuencia a lo anterior, surge un apartado, “Las búsquedas de los bailarines”, donde se asienta el discurso de los bailarines, ese que hoy le da coherencia a su habitar. Este apartado se concentra en discutir sus formas de concebir el mundo para percibir las condensaciones de pensamiento que dialogan entre la estructura y su subjetividad. Esto para finalmente terminar con unas conclusiones que no presumen un

cierre concluso, sino que por el contrario, abre aún más las preguntas, pues se propone una reflexión acerca de las maneras que existen para pensar el mundo, el individuo, su cuerpo y las formas como responder a un sistema que pretende concebir todo desde la homogenización de la sociedad.

2. Metodología: En movimiento Constante

¿La danza, como un oficio que genera identidad, movimiento, pensamiento y acción, puede construir y comunicar unas formas de asumir la vida de una manera diferente a las que impone una sociedad de consumo?

Para resolver esta pregunta y buscar responder al objeto de la presente investigación, se utilizó una metodología que corresponde a un enfoque cualitativo el cual admite las herramientas metodológicas como la etnografía, la observación participante y la construcción de historias de vida. Este enfoque “engloba los conocimientos y prácticas del ser humano en diferentes esferas de la actividad económica, política, social, cultural, técnica y científica y que por medio de estrategias específicas busca evidenciar una visión coherente de la totalidad de lo que compone a los seres humanos e indagar por los sistemas de valores, actitudes y formas de conducta donde vivimos” (Cifuentes, 2011).

A través de un registro audiovisual, con una puesta en cámara, se narró y reconstruyó la historia de vida de los tres bailarines soportado en un trabajo periodístico que logró dar cuenta no solo de un relato a manera de autorretrato, sino que logre transmitir al público esa otra lógica de vida, compartiendo su cotidianidad como personas, bailarines, profesores, directores y sobre todo, desde su mismo ejercicio artístico, mostrar su trabajo en escena. Para acompañar este trabajo audiovisual, se presenta el presente escrito con el fin de brindar un análisis que evidencie y soporte la experiencia personal, como el eje determinante en la toma de decisiones y en la forma como se asume un proyecto de vida personal, profesional.

El proceso del trabajo se constituyó en la selección de los 3 bailarines de danza contemporánea, los cuales se escogieron con un filtro específico: son bailarines de tiempo completo, graduados profesionalmente de carreras como historia, antropología y

filosofía, lo cual para el objetivo del presente, propone una ruptura entre lo convencional y la necesidad de comenzar unas búsquedas que no se enmarcan en ese lugar. Lo convencional como ese lugar estático que deja de reconocer las luchas constantes de parte, en este caso, de los bailarines, personas que replantear permanentemente su forma de vida en tanto esta se encuentra atada a un deseo de vivir desde el arte, la danza y el movimiento, lo que al mismo tiempo replantea su habitar en el mundo en la medida en que son oficios que no son reconocidos como un área de trabajo de la que se deba y pueda vivir. Pero a parte de la concepción mental que pueda existir en el marco del sistema socio-cultural, efectivamente en la práctica y más puntualmente el campo económico es muy reducido pues se suele pensar que el arte es un mero entretenimiento más no una profesión que admita y demande unas condiciones de vida estable. A pesar de este, este trabajo parte del convencimiento de que el arte va más allá del acto de entretención construyendo unos paradigmas emocionales, racionales, intelectuales y unas expectativas de vida que se construyen a su alrededor.

Así pues lo convencional se asume como ese no-lugar donde se da la lucha constante para los bailarines, donde se busca subvertir el orden establecido y plantear un mundo posible desde el arte y la danza. Y es precisamente esta cualidad del quehacer de los bailarines lo que le da lugar a la individuación, percibida desde un individualismo “consiente” lo cual en vez de negar el sistema social y de consumo al que pertenece, lo hace estar más presente desde su acción autónoma y reflexiva y así poder determinar el rol que juego en la sociedad desde su hacer. “El individuo es solicitado –y producido- de una manera particular por un conjunto de instituciones sociales que lo obligan a desarrollar una biografía personal bajo la imprenta de prescripción institucional... procesos que han conducido a responsabilizar cada vez más a los individuos respecto a sus propios cuerpos.” (Martuccelli y Singly, 2012).

Son procesos que aún cuando le dan una cierta autonomía al individuo, responden a la ruptura entre comunidad y sociedad moderna, donde el individuo tiene que velar por su sobrevivencia y a la vez por distinguirse entre la masa, pues debe abogar por una respuesta autónoma a la estructura que le ha sido planteada. Es así como se pone en contexto esa misma tensión que existe entre la estructura social dominante y el individuo, un punto donde se departen las tensiones entre lo emocional, lo racional, lo

económico, y donde finalmente se logra caracterizar a los bailarines en tanto se evidencia que las decisiones que han tomado en el camino han requerido tomar decisiones, asumir unas implicaciones y vivir con unas tranquilidades e incertidumbre.

Ahora bien, para buscar resolver la investigación, se propuso un trabajo etnográfico, el cual es un método investigativo que reconoce el contexto como un puente para acercarse al conocimiento de la realidad. Así bien, la “investigación etnográfica se trata de captar la estructura dinámica interna de una cultura, se requiere un abordaje cualitativo estructural. La estructura no es sólo determinada configuración física de elementos; también es la organización de esos elementos con su dinámica y significado” (Martínez, M. 1997). La etnografía propone un acercamiento a esa cultura y a ese contexto específico mediante la observación participante, la cual propone descentralizar la información, hacer que el investigador se ponga en el lugar del otro para acompañar a los bailarines, entrar en su intimidad y para así acercarse a la producción de sentido de los bailarines; lo que hace que el investigador deba estar relacionado con ese contexto, y deberá entrar a descifrarlo no como un ente ajeno a su realidad sino como un observador que comprende y vive aquello que observa.

“La corriente etno-metodológica lleva el razonamiento aún más lejos al considerar que la vida social es una construcción continua en la que los “miembros” consensúan permanentemente la definición de las situaciones” (Garfinkel, 1967)

Es así como la técnica metodológica que se privilegia entre todas las que propone la etnografía es la observación participante la cual junto con el diálogo que se establece con el contexto que se investiga “posibilitan desentrañar las narrativas de diversos actores, para avanzar en la construcción de sentidos en torno al objeto de estudio” (Martínez, 1997). Es un instrumento que da lugar a la interacción con el conocimiento, con el contexto de los bailarines, con sus experiencias. No busca cerrar los procesos de investigación, ni definir por cualidad el comportamiento de los seres humanos; posibilita tener una noción más cercana a la realidad.

La observación participativa, exige entrar en los mundos particulares, hacer un seguimiento, pero sobretodo un acompañamiento al personaje. Necesariamente se

debe crear ese vínculo afectivo, un compromiso con las situaciones que se afronten, esto no solo para conseguir el objetivo final del trabajo, que para este caso sería conseguir las historias de estas personas, sino también para hacer un trabajo que responda a la vida real de los bailarines, que se vincula y respeta su intimidad. “La aplicación de esta técnica, o mejor dicho, conceptualizar actividades tan disímiles como “una técnica” para obtener información supone que la presencia (la percepción y experiencia directas) ante los hechos de la vida cotidiana de la población garantiza la confiabilidad de los datos recogidos y el aprendizaje de los sentidos que subyacen a dichas actividades” (Guber, 2001).

Ahora bien, al iniciar el proceso de aplicación de de las herramientas la primera necesidad metodológica fue la de establecer un esquema de preguntas semi-estructuradas², que se aplicó a los tres bailarines en espacios de su intimidad y posteriormente se realizó el trabajo de campo con encuentros previamente establecidos con cada uno de los bailarines³, de donde se soporta tanto el producto audiovisual como el análisis. Para este paso lo más importante fue generar un acercamiento con cada uno de los personajes, para lo que fue imprescindible involucrarse desde las emociones, los argumentos y en general con la temática de la danza, pues fue desde la experiencia como bailarina donde comenzaron a plantearse algunas de las inquietudes que a lo largo de este trabajo se desarrollarán. Es por lo anterior que la observación no responde a una mirada externa y ajena a la de los entrevistados, responde a las preguntas y a las vivencias que he podido experimentar al estar directamente relacionada con el área artística.

La importancia de implementar estos métodos de investigación radica en que posibilitaron un trabajo de campo exhaustivo que pudo integrar herramientas rigurosas de recolección de información, y que para este caso provocaron una cercanía con los bailarines de donde surgieron conversaciones que fueron más allá de una pregunta y respuesta cerrada, para solidificar un ejercicio de reflexión tanto de los bailarines como de la investigadora, que condujo a ir dejando grandes huellas que consolidaban poco a poco lo que sería el material audiovisual hoy logrado.

² Ver anexo 3

³ Ver anexo 1

A continuación se presenta como este método se relaciona directamente con las estrategias de comunicación en el trabajo audiovisual.

2.1. Lo audiovisual: una estrategia de investigación y comunicación en ciencias sociales.

La imagen, se impone como texto y narración, el contenido es lo que la soporta y la hace relevante ante la variedad que se presenta en el mundo. Para el presente trabajo se tomó la imagen como el medio para comunicar lo que pertenece a la instancia del movimiento vivo, al arte, y así transportar el análisis investigativo de las ciencias sociales, normalmente plasmado en el texto escrito al documental.

Con esto lo que se quiso mostrar fue la importancia de los diferentes lenguajes, pues se considera vital que la variedad de lenguajes se puedan transportar a todos los campos de conocimiento y cómo, sobretodo, pueden aportar a la construcción de lenguajes heterogéneos que construyen redes de acción.

Para este caso resulta aún más relevante pensar la función de la imagen en procesos investigativos académicos, lo que incluso invita a cuestionar las formas como se están investigando los procesos artísticos de la sociedad, aquellos que en la mayoría de los casos no se pueden medir por estadística ni sistematizar. Para este caso la danza y la experiencia artística en general, son experiencias de vida que más allá de las palabras que se puedan escribir tratando de entenderlas, son fundamentalmente movimiento, y para el caso de esta investigación resulta difícil hablar de movimiento y reducirlo exclusivamente a un texto escrito en tanto se piensa que la experiencia se aislaría del sujeto y su contexto y por consiguiente no sería posible poder transmitir todo lo que se ve y se escucha en palabras. Es en consecuencia a esta necesidad de llevar la investigación a la imagen que se plantea la construcción de un lenguaje audiovisual desde una lectura desde las ciencias sociales, donde el contenido que delimita la diferencia entre cualquier otra imagen es que se busca transmitir un concepto, en este caso, un concepto alrededor de la noción de vida.

Por lo anterior la ruta metodológica que se planteó desde la etnografía, se quiso llevar a cabo con la realización de un registro audiovisual que tuvo el objetivo de permear los lugares de la experiencia de cada uno de los bailarines para abrirle al espectador una ventana más íntima para percibir dicha experiencia de vida en todas sus dimensiones: en la cotidianidad y en la vida, sin ningún tipo de intervención o preparación de escenarios ficticios. Fue así como a lo largo del procesos creativo del bailarín, el rol del investigador y el realizador audiovisual fue el de ser, como ya se adujo en la introducción, parte de esa rutina de vida.

De esta manera el fundamento del manejo audiovisual fue el de tratar –por lo menos a lo que refiere a las tomas de sus rutinas cotidianas-, que los bailarines no sintieran la necesidad de responder a necesidades diferente más que a las de ellos mismos y así no tuvieran que adaptarse a la cámara sino que por el contrario la cámara era la que debía adaptase a ellos para así conseguir con planos, luces y audio una estética en lo posible “natural”. Se jugó entonces con el movimiento de los personajes y el de la cámara, por esto la cámara no comunica una única estética pasmada, es una cámara que explora el desequilibrio, la quietud, el movimiento tanto del individuo como de su entorno.

Ahora bien, el recurso narrativo es el que estructura el trabajo audiovisual y para su construcción se propone el diálogo de los personajes entre sí, contando su cotidianidad, sus anécdotas, su creación; esto se llevó a la realización como la posibilidad de que los mismos personajes se acercaran en escena y el espectador tuviera la oportunidad de encontrarse con su intercambio de experiencias en la vida como bailarines. La herramienta visual se plantea como una investigación cambiante pero desde la claridad y la orientación que da contar con una pregunta y con el marco conceptual, de ahí a que se vean las propias posibilidades de la propuesta etnografía, la que permite reorientar los caminos que se usan para responder al objetivo. Este es un factor que se debe tener muy en cuenta en la medida en que la realidad social es un tejido simbólico denso que se configura y reconfigura permanentemente y genera por naturaleza cambios, la esencia de este trabajo es permitir esos cambios, es decir, estar abierto pero sin perder el rumbo del objetivo. Incluso lo que permitió esta posibilidad fue que el

mismo bailarín pudo ir aportando en re-direccionar el camino que consideraba más significativo para hablar de su vida.

Esa espontaneidad o libertad se permite dado dos factores: el ejercicio etnográfico está sustentado desde la posibilidad de lo impredecible apelando aquí a la posibilidad del cambio, de la diversidad y de la necesidad de no dar por sentadas cosas que difícilmente son estáticas. Como dice la docente Rosa María Cifuentes, “el propósito de una investigación etnográfica no es la de mapear el todo, de hecho el marco conceptual desde donde se asume este trabajo, es desde la investigación de las pequeñas cosas que acontecen, pero desde donde se están determinando grandes acontecimientos sociales, se trata de explorar las experiencias del individuo, los detalles y no tomar lo grande como lo determinante”. “Es necesario sorprenderse de las cosas; la extrañeza, no dar situaciones como hecho sabido, reflexionar y observar lo observado” (Cifuentes, 2011).

El segundo factor lo da inminentemente la cámara, es una herramienta versátil, dispuesta a capturar lo que ve, a absorber el movimiento, el color, la emoción que se vive en la vida. En este sentido no se limita a recolectar información, la cámara hace parte activa de la investigación, reconstruye las realidades y permite que se hagan múltiples lecturas de la misma. El trabajo audiovisual, abre las puertas para que la imagen no se quede en la perspectiva clásica estética, donde se plasma una obra y más allá de ella no hay nada, en esta medida la imagen permite salirse de los esquemas convencionales tanto de lectura como de escritura y trasciende los límites conocidos hasta transportarse a otras dimensiones, “hacia su incontrolable polisemia que la convierte en lo contrario del escrito, ese texto controlado desde dentro por la sintaxis y desde fuera por la identificación de la claridad con la univocidad” (Barbero y Rey. 1999), y así su concepto busca salirse de la mera ilustración.

En consecuencia se puede decir que la imagen y como tal el trabajo audiovisual como parte fundamental del presente trabajo de investigación se desliga del uso comercial y propone un abordaje crítico a la producción audiovisual que predomina hoy tanto en los grandes medios de comunicación como de información, los cuales masifican y naturalizan la esencia del ser humano y los procesos culturales y sociales que se llevan

a cabo. La imagen se busca reafirmar desde su potencial para percibir, capturar, analizar, entender y comunicar los procesos sociales, sus transformaciones y las reafirmaciones que surgen constantemente. La imagen tiene la posibilidad, como dice la docente Mónica Eliana García Gil, “de reconocer las posibilidades frente a la creación de visiones del mundo y de transmisión de imaginarios de las comunidades que se ubican por fuera del circuito de los grandes medios, evidenciando nuevas formas de narrar, descubrir y acercarse a la realidad, a la vida propia y a la de los otros, a través del uso del video con ritmos, estéticas, músicas y formatos que no necesariamente reflejan lo global —masivo—, sino que privilegian lo local —particular—”⁴.

Se plantea que la riqueza de la historia, las particularidades que se logran capturar en la vida de los bailarines, plantean la posibilidad de vincular de múltiples maneras en el mensaje audiovisual las particularidades de la sociedad, eso que acontece pero que no tiene mayor visibilidad en el mundo. Como dice García Canclini (1979), “el énfasis en la forma del mensaje o del proceso comunicacional ha llevado a algunos semiólogos a descuidar el contenido iconográfico y las variaciones del sentido que pueda ocurrir en contextos sociales distintos”. Por esto es importante tener en cuenta que el lenguaje, no se puede absolutizar o neutralizar de una única manera así como se suele hacer en los análisis estructuralistas, según Canclini, en tanto que perdería su carácter autónomo, el lenguaje audiovisual, por el contrario se reafirma en su carácter “arriesgado” al dejarse permear y correlacionar con la estructura. De esta manera el lenguaje audiovisual, artístico no solo coincide con una estrategia narrativa intertextual, sino que se exterioriza y se argumenta desde planteamiento de la subjetividad y es allí cómo se rescata todo tipo de expresiones sociales y culturales.

Aplicar la tecnología audiovisual en la investigación social aporta una visión nueva de la realidad y en consecuencia del trabajo sociológico y antropológico (Pinto, 1998). La imagen es la que prevalece, pero en efecto se constituye como un lenguaje, un

⁴ García, M. (2008) en “El vídeo como herramienta de investigación. Una propuesta metodológica para la formación de profesionales en Comunicación”. p. 4.

vocabulario abierto a todo tipo de expresiones y manifestaciones; es una escritura en imagen y movimiento como lo es la danza contemporánea, un arte que se escribe a través de trazos con el cuerpo y que busca transmitir mensajes, emociones, historias. “El lenguaje audiovisual es una forma de construir "escritura en imágenes" significativas pero resulta además un medio prodigioso de análisis del movimiento y de registro del tiempo” (Pinto, 1998).

Teniendo en cuenta el material con el que se trabajaría y lo que quería transmitir con el producto final, trabajé con un formato de imagen 720 por 480 dejando a un lado la imagen total proporcionada por HD, esto con el fin de vincular de la mejor manera los dos formatos de cámara que se habían usado. Lo más importante que se quería lograr, era construir un juego visual con el objetivo de generar una atmosfera íntima y que esto pudiera generar una cercanía con cada uno de los espacios que habitan los bailarines. Para conseguir lo anterior se propuso un juego que buscó caracterizar a los personajes y en general al documental, donde se involucrarían cortes, animaciones y colores matizados que trastocarían la imagen. Para el caso de los bailarines cada uno se trabajó con una textura de color diferente, esta se escogió con el fin de establecer un contraste con su ambiente natural y su discurso logrando que coincidiera y reflejara su identidad. Se consideró que al tratarse de historias de vida llenas de movimiento y colores, el documental podía jugar con este elemento con el fin de generar una dinámica entre los mismos bailarines y su quehacer.

Y finalmente, otro de los elementos que contribuyó para la producción del documental, fue la música, entendida como todo lo sonoro –los sonidos de la calle, las conversaciones en clases, los sonidos producidos en los ensayos, la música que fue creada para las obras de los bailarines-. Es un elemento que hace parte fundamental e integral de la narrativa, así pues tanto la puesta en escena, como la imagen de una obra, como lo auditivo hacen parte integral del trabajo, y más aún si se toma en cuenta que todo lo que se ve y se escucha en el trabajo es proporcionado por el trabajo de los mismos artistas.

Y de allí se sustenta el grosor de este trabajo, lo importante de visibilizar tres lenguajes que se expresan desde su naturaleza: el lenguaje visual, el lenguaje auditivo, el

lenguaje corporal y el lenguaje escrito gramatical. Los dos primeros, que corresponden al material que se presenta audiovisual, son lenguajes que cuentan con una gramática riquísima y que no discrimina entre audiencias, es un lenguaje universal, que juega con los ritmos, con los colores, con las texturas, con las emociones. En este sentido la herramienta audiovisual no se reduce a comunicar un mensaje, sino todo un contenido y un significado a partir de las posibilidades que brinda, de ahí a que se muestre como los bailarines comunican, escriben, y trastocan desde un lenguaje corporal, el lugar desde donde han logrado comunicar sus maneras de entender y ver el mundo.

En lo que respecta a la puesta en escena de los personajes, hubo dos momentos planteados, el primero estaba enfocado en la entrevista, donde los planos visuales se manejaron en la mayoría de los casos con planos abiertos y a dos cámara, con unos mínimos acercamientos, esto con el objetivo de no perder de foco la expresión integral de los bailarines en el momento de hablar. Fueron entrevistas que se dieron en locaciones íntimas de los bailarines para ubicar al espectador en el contexto y sobretodo para no sacar del suyo a los bailarines, como se explicó en párrafos anteriores.

El segundo momento corresponde al seguimiento constante de los bailarines para poder capturar sus rutinas, de donde se extraen las imágenes de apoyo, que son las encargadas de narrar y darle al espectador una idea acerca de la vida de los bailarines. El objetivo que se persiguió al hacer estas imágenes fue el de impregnarlas de todo el movimiento de los artistas, la cámara en esta etapa buscó ser invisible, busco ser cómplice absoluta del bailarín para lograr retratar una realidad sin maquillaje, sino como tal cual se presenta en la vida cotidiana.

De esta manera, después de tener aproximadamente seis horas de grabación de entrevistas⁵ con cada uno de los bailarines y transcribirlas⁶, se construyó un libreto grueso⁷ donde se extrajo el contenido más relevante que lograra dar cuenta de la

⁵ Ver anexo 5

⁶ Ver anexo 2

⁷ Ver anexo 4

esencia y de la complejidad conceptual que identifica a Coque, Natalia y Andrés⁸, el cual dejó como resultado final, después de tener múltiples ediciones, el tiempo de duración de treinta y nueve minutos. Material con el que se fue armando una estructura narrativa que propiciara el dialogo de los tres bailarines en un mismo espacio. Fue así como a nivel de la narrativa audiovisual se fueron estableciendo caminos de condensación de la información para hacer más clara la perspectiva, los cuales se trasladaron al texto de una manera aún más concreta. Se habla entonces de los capítulos.

En el trabajo audiovisual se manejaron cinco capítulos, que dan cuenta progresivamente del concepto de vida de los artistas, y como eje transversal siempre se encuentra implícita la narración de experiencia de vida. Con el fin de buscar transmitir la información con más claridad, cada capítulo fue renombrado con un subtítulo que buscara ubicar al espectador con la temática a tratar y así él se pudiera ir guiando en la lectura del audiovisual. Finalmente las estrategias de montaje que se fueron encontrando respondieron a la necesidad de acercar al máximo al espectador a entender el mensaje que se pretendía comunicar, por esto resulta necesario reconocer que debido a la metodología de investigación y a las técnicas implementadas desde lo audiovisual que se logró transmitir un mensaje claro que logra identificar a cada personaje desde su esencia y su discurso.

⁸ Es importante aclarar las 6 horas corresponden al tiempo aproximados que se extendieron las entrevistas con cada uno de los personajes. Igualmente se quiere aclarar que hay información que podría aportar inmensamente a este trabajo, pero por cuestiones de tiempo, para conseguir un ritmo en la producción audiovisual, fue necesario prescindir de ella. Por esto se considera la idea de realizar a futuro un trabajo que logra abarcar aún más el discurso de cada bailarín e incluso involucrar a otros bailarines en el proyecto para ver la totalidad de las transcripciones ver anexo 2.

3. Contexto: Espacios de reconocimiento de la danza en Bogotá

¿Por qué la necesidad de ubicarse en un tiempo y *espacio*?

La existencia o no de una cultura dancística no se reduce a la cuestión si existían o no bailarines bien entrenados; implica también aspectos de las valoraciones sociales en relación a la formación del ser humano, el cuerpo, la estética y el lenguaje, el público, la crítica, la ética. Así, hablar de estilos de vida y de una cultura de la danza en Bogotá también significa entrar en las relaciones con la ciudad y la comunidad, y las transformaciones que se han dado en ellas.

Los relatos de vida que protagonizan el trabajo audiovisual transcurren en Bogotá, un escenario que no es ajeno a la experiencia de vida de cada uno de los bailarines. Los tres son ambulantes de los teatros, de las salas de creación y de las escuelas que se han formado, entre ellas la Academia de Artes Guerrero, Espacio Danza Común, la ASAB (Academia Superior de Artes de Bogotá), y las universidades como la Pontificia Universidad Javeriana, la Universidad Nacional de Colombia, La Jorge Tadeo Lozano, entre otras que ha abierto espacios importantes de creación de danza.

En este sentido es importante ubicar el territorio de acción no como algo delimitado sino como ese escenario que se construye a partir de las diferentes expresiones individuales y colectivas, pues la relación entre los bailarines y el espacio que habitan cotidianamente no se sustenta en una relación superficial, hay lazos que hilan unos fuertes vínculos afectivos, laborales e imaginativos.

Bogotá se ha convertido en una gran habitación llena de complejidades donde fluye permanentemente todo tipo de información, se construyen y de-construyen identidades permanentemente; precisamente esta complejidad es lo que ha dado cabida a que entren a jugar diferentes lenguajes, diferentes formas de vida particulares y colectivas, en donde la danza contemporánea ha entrado a ser una de esas corrientes que expresan la estética comunicante.

La ciudad no solo como un espacio material sino como espacio simbólico y funcional, donde cabe la experiencia sensorial y “por lo tanto es un espacio susceptible de análisis y elaboraciones subjetivas” (Congote, 2013) es ahí donde se ubica la experiencia, la historia del cuerpo y la danza. Hablar de ciudad es hablar de un espacio que guarda en esos –no- lugares las vivencias y transformaciones corporales, pues *“lo físico produce efectos en lo simbólico: sus escrituras y representaciones”* (Silva, 2011).

Bogotá se presta como un escenario donde se pueden estudiar las transformaciones que coincide con una sociedad que comenzaba a inquietarse por la danza y las influencias que venían del exterior con técnicas y conceptos del ballet y la danza contemporánea. Se trata, si se quiere, de transformaciones sociales que desde hace aproximadamente treinta años, despiertan el interés y la necesidad por acercarse a esa corriente artística “novedosa” en nuestro país, permitiendo la gestación de una cultura de la danza en Bogotá, tanto de la moderna como la de ballet clásico. Aquí en Colombia, este recorrido comienza desde ceros y sin ningún apoyo institucional ni público, pero el cual poco a poco se ha ido abriendo espacios en universidades, en actividades y becas promovidas por el Distrito y por nuevos recursos que se han ido reservando para el desarrollo y la promoción de la danza en talleres, festivales y temporadas de presentaciones. “hubo un tiempo donde aquí –en Bogotá- bailar era como ingresar a la casta de los desarraigados: bailar no era visto como un carrera... no existían las condiciones de formación, ni de espacios oficiales para proyectar creaciones ni espectáculos, ni público, ni movimientos universitarios...” (Castillo, 2005).

Se comenzaron a abrir academias privadas que traían conocimientos de personas que venían del exterior o que se habían ido a estudiar en países extranjeros a causa de la carencia de oportunidades en Colombia, momento en el que aún no existía la ASAB, ni otros espacios. Ese tipo de experiencias en el exterior comenzaron a revertirse en los años ochentas en el medio bogotano, asegura Leyla Castillo -bailarina y maestra bogotana-, con nuevas creaciones artísticas que traían técnicas como: jazz, Graham, *release*, biodanza, danza moderna, ballet. En este grupo de personas se destaca la presencia de dos mujeres, Irina Brecher y Cuca Taburelli, que según Leyla Castillo, fueron ellas quienes inicialmente lideraron espacios en Bogotá donde se comenzaron a

dar clases de danza contemporánea y a formar bailarines que más tarde, tras haberse iniciado en el campo, viajarían a terminar sus estudios formales al exterior (por ejemplo, los colombianos como Carlos Jaramillo y Peter Palacios), para venir luego a Colombia a ser maestros y a formar sus propias academias, experiencias que fueron ampliando y fortaleciendo el movimiento artístico.

El primer gran evento de danza contemporánea en Bogotá, fue el Festival Nacional de Danza Contemporánea, organizado por la contraloría General de la Nación a finales de los ochentas⁹, a partir de donde surgieron una serie de encuentros y talleres que fueron fomentando las búsquedas por el nuevo lenguaje y cultura en la ciudad.

Otro de los espacios que comenzaron a jugar un papel importante en la formación y difusión de la cultura dancística en Bogotá, fueron las universidades del distrito capital – tanto las públicas como las privadas-, quienes abrieron cursos interdisciplinarios de formación dancística que no contaban con ningún tipo de discriminación a la hora de recibir participantes, un oportunidad que se caracterizaba por su heterogeneidad; *“el trabajo de la danza debe pensarse para convocar intereses de gente diversa y para generar un movimiento que vindique la lucidas y la expresión del cuerpo”*¹⁰, era un trabajo que fomentaba la aceptación de los cuerpos y su valoración tanto para apropiarse de lo que le pertenece al individuo, como para reconocer las diferencias entre los géneros, culturas y clases sociales que se integran en la espacialidad universitaria. Danza Común, formado en el año 2001 por un grupo de graduados en diferentes carreras de la Universidad Nacional de Colombia; es un espacio que se ha interesado en fomentar el encuentro de bailarines y no bailarines interesados en entrenarse, aprender e investigar alrededor de la danza.

El Festival Fragmentos (1999), fue uno de los grandes encuentros que marcan el crecimiento de la danza contemporánea en la ciudad. Fue un proyecto que proponía la participación multicultural e integral tanto en el público como en los participantes de las muestras (hombres y mujeres en igualdad de condiciones). Igualmente, se fundó la

⁹ Alcaldía Mayor de Bogotá y el Instituto Distrital de Cultura y Turismo –Observatorio de Cultura Urbana (2006). “Estado del arte del área de danza en Bogotá D.C.” p. 25.

¹⁰ Castillo, (2005) “Fragmentos de danza contemporánea”. p. 196.

universidad la ASAB (1993), el Festival de Danza Contemporánea Universitario (1996), y la Gerencia de Danza Contemporánea del IDCT, dirigido por Instituto Distrital De Las Artes (1996), entidad que “apunta a la reflexión de los actores de la danza sobre su hacer, así como a la recolección de información histórica y de impacto que soporte el desarrollo de sus objetivos en cada una de sus actividades, festivales, becas y concursos. También, a partir de la publicación de títulos, esta institución aporta a la circulación y apropiación de la danza en Bogotá desde su reflexión y conceptualización”¹¹.

Adicionalmente en el 2010 se realizó el plan nacional de Danza, este es un documento que se ha encargado de visibilizar los procesos dentro de los cuales han participado artistas y gestores. El plan tiene como objetivo el fomento, desarrollo y difusión de la investigación de la danza en todo el territorio nacional con programas de estímulos tales como becas, premios y proyectos de investigación que nutran y consoliden un campo discursivo de la danza en el país.

Por otro lado también se encuentran revistas y publicaciones acerca de la danza en Colombia, entre ellas las revistas impresas y virtuales como el CuerpoSpín y Danzapura (2007). Las últimas recopilaciones del ministerio de Cultura: Cierta época de la Danza, escrito por Juliana Posada y el “Programa de mano: Coreografías colombianas que hicieron historia” escrito y recopilado por la asociación Alambique –dirigida por Natalia Orozco- e IDARTES y el Ministerio de Cultura de Colombia.

Lo anterior son algunas de las manifestaciones más claras que se han ido consolidando para fortalecer y engrandecer el sector de la danza contemporánea. Escenarios que han sido necesarios para que hoy muchos de los artistas dedicados a este arte cuenten con una plataforma que les permita trabajar y gestionar proyectos de creación y divulgación de la danza, que indiscutiblemente generan escenarios de confrontación y re direccionamiento ya que los bailarines tienen la posibilidad de cuestionarse los caminos por donde quieren llevar su carrera y su vida.

Sin embargo, en la actualidad, la plataforma que se ha abierto frente a la danza aún se manifiesta con timidez. Es decir, aunque hay buenas perspectivas en la medida en que

¹¹ Alcaldía Mayor de Bogotá y el Instituto Distrital de Cultura y Turismo –Observatorio de Cultura Urbana (2006) “Estado del arte del área de danza en Bogotá D.C.” p. 25.

se pueden generar proyectos que vinculan el arte como una proyección en la educación y en el fomento de la actividad cultural de la ciudad, esta profesión aún no es reconocida en el campo de producción de conocimiento que puede generar cambios en la sociedad.

“La danza conquista su estatus en el terreno de la formación del ser humano, se instala como valor fundamental en la construcción de individuos conscientes de sí mismos y de su entorno cultural, capaces de expresar con su cuerpo y su obra valores e identidad”.

(Castillo, 2005)

4. Marco conceptual: Movimiento Polarizado.

Para desarrollar el grueso de la presente investigación, se presenta el marco conceptual que acompaña el proceso y soporta el análisis que se hace en el presente trabajo. De esta manera, a lo largo del análisis se hablará desde una sociología del individuo y desde las mediaciones que se han generado para asumir caminos de vida que pueden estar siendo marginados por las configuraciones convencionales de la sociedad. Entonces se dice que no se asumirá la agrupación de individuos anónimos para guiar una explicación de las transformaciones sociales, no se toma el todo como definición de particularidades sociales. “Ya no se trata del “ser humano universal” en cada ser particular, sino del carácter único e incompatible en calidad”, (Simmel, 1989). Pero ese contexto, ese entorno social inevitablemente dará cuenta de esas decisiones, y esas experiencias del individuo. “El individualismo de la propia vida y de sus creaciones... es siempre alimentado del interior. Pero este interior debe, al mismo tiempo, implicar algo universal o, si se quiere, un elemento visto a través de esta interioridad” (Simmel, 1989).

Entonces se toman dos perspectivas de análisis, una que corresponde a la posibilidad de recurrir a la experiencia del individuo para sustentar los cambios sociales; y la segunda responde a la necesidad de comprender estos procesos sociales -dentro de la formalización de las ciencias sociales-, que han llevado a que esta misma “disciplina” sienta la necesidad de entender que los movimientos sociales, dados desde la modernidad¹², no dan otro punto de partida más que el de remitirse a la pluralidad del pueblo la que da forma desde su configuración popular, a las “nuevas” dinámicas sociales. Lugar donde entran a jugar un papel importante Danilo Martuccelli, Francois Dubet y Jesús Martín Barbero. El último de estos autores nos permite ubicarnos en los

¹² “ser moderno significa estar en medio de una multitud de experiencias, temporalidades y espacios deferentes, de promesas y peligros constantes. La modernidad es el autodesarrollo de las potencialidades humanas; una experiencia vital, única, que permite sentirse cómodo en medio del torbellino de la existencia. (Berman, 1982. En Las sociologías del Individuo, por Danilo Martuccelli y Francois de Singly, (2012) p. 9.

procesos de mediación, conciliación y reflexión. Para Barbero, la mediación abre la pregunta por el individuo, sus intereses y su influencia ante el sistema. “...la teoría conservadora sobre la sociedad-masas no es más que la otra cara de una sola y misma teoría, la que hace del individuo el sujeto y motor de la historia” (Barbero, 2003).

Barbero cita a Shils (1976) tomando como referencia su texto, “La Sociedad de Masas y Cultura”, allí Shils ratifica que la sociedad de masas ha intensificado la individualidad, lo que para él es la oportunidad de apertura para la experiencia, el florecimiento de sensaciones y emociones, la apertura hacia los otros¹³. Entender la sociedad desde el individuo, es la posibilidad de divorciarse del sentido de comunidad homogénea; la modernidad, para no ahondar sobre el tema específico, genera una ruptura, donde ahora el individuo debe velar por si mismo y su núcleo familiar. Pero para romper ese esquema clásico y absoluto de la Institución familiar, en el presente trabajo, se entiende como la oportunidad para que además de lidera con sus preocupaciones, afloren los deseos particulares y se construyan caminos que permanentemente se permean de nueva información que nutre y cuestionan la experiencia.

Lo que se quiere poner en discusión a través de las historias de vida, es que los procesos actuales de la sociedad son una experiencia particular, que pone en cuestionamiento el pensamiento del individuo y que en esta medida se le relaciona y se le da la potestad de generar cambios desde su propia existencia, y ya no es el mundo “dirigido por una mano invisible” poderosa la que puede cambiar al individuo sin que este se percate. Aparece, entonces, más clara la conciencia humana, ligada a un razonamiento, pero que no se puede desprender de su sensibilidad.

Es así como las tres historias de vida que se toman para argumentar, testificar y analizar el presente trabajo –por medio del trabajo audiovisual- se seleccionan por su vigencia en este contexto contemporáneo en Bogotá, que al mismo tiempo de proporcionar determinados escenarios de acción, los invisibiliza al no estar en el lugar de lo convencional que responde a las dinámicas de consumo y del sistema que homogeniza tanto las necesidades como construcciones del individuo. Es así como la

¹³ Shils, (1976) “La sociedad de masas y su cultura”, en *Industria cultural y sociedad de masas*, p. 158.

modernidad desde una perspectiva muy general, muestra como la sociedad está inmersa en dinámicas que se cualifican desde la relación inmediata con un entorno, un pensamiento singular y unas relaciones sociales. Entonces al referirse al concepto de masa usado por Jesús Martín Barbero, se hace referencia a la reflexión acerca del lugar que realmente se le ha dado al individuo, que muy distintamente a una exclusión, el concepto masa ha llevado a preguntarse por las particularidades que están allí inmersas, y entender que, “lo que sucede en la masa quizá no sea algo tan radicalmente diferente de lo que sucede en el individuo. Pues lo que estalla en la masa está en el individuo pero reprimido”. (Barbero, 2003)¹⁴.

El remitirse exactamente a estas reflexiones que realiza Barbero, sugiere privilegiar y percatarse en las partículas muchas veces anónimas del individuo, pues es observando el cambio en su configuración inmediata donde se puede percibir lo que sucede en el mundo social, económico, cultural y político. Esto permite, ya no hablar de cambios desde una perspectiva exclusivamente política, donde todo responde a unas necesidades burocráticas, sino más bien de un cambio cultural donde incluso tiene cabido lo político. “Es todo el proceso de socialización el que está transformándose de raíz al cambiar el lugar desde donde se mudan los estilos de vida”. (Barbero, 2003). Para Barbero precisamente ya no se trata de una crítica política, sino de una crítica cultural. “Aquella que es capaz de plantearse un análisis que va más allá de las clases sociales, pues los verdaderos problemas se sitúan ahora en los desniveles culturales como indicadores de la organización y circulación de las nuevas riquezas, esto es de la variedad de las experiencias culturales” (Barbero, 2003)

Desde luego el aporte de las ciencias sociales se refleja claramente desde la comprensión de estos procesos sociales, en tanto se han conducido hacia un espectro teórico y empírico que se ha interesado por entender las posibilidades de relacionar al individuo y la sociedad con la estructura, para que con una visión más objetiva se puede explicar por qué hasta hoy aún cuesta trabajo involucrar las particularidades del conocimiento en una estructura de cambio permanente. Para esto se plantea el encuentro que permanece vigente entre una estructura dominante y la presencia del

¹⁴ Barbero cita a Le Bon. Una lectura que hace del texto de S. Freud, llamado “Psicología de las masas y análisis del yo”. p. 34

individuo como agente directo y activo de construcción de sociedad. Lo que interesa en este trabajo es poner en primer plano la subjetividad que emerge en esta relación, el carácter propio e irrefutable del sujeto que va marcando unas construcciones propias de pensamiento y acción en el mundo y que en definitiva van generando transformaciones tanto en sus estilos de vida como en el entorno.

Para el caso que acá compete, la experiencia de los bailarines, como se evidenciará en el desarrollo del análisis, se confronta permanentemente a unas estructuras claras como lo son su familia, la academia, el trabajo, donde han construido unas formas de pensamiento que los lleva a la individuación de pensamiento y acción, individuación como “la desintegración de las certezas de la sociedad industrial y de la compulsión de encontrar y buscar nuevas certezas para uno mismo y para quienes carecen de ellas – son las- nuevas interdependencias, incluso interdependencias globales. La individuación, es la forma históricamente específica que asume la construcción de la individualidad como principio axial de las sociedades de riesgo en el capitalismo periférico, caracterizado por la masificación y generalización de la exclusión” (Salgado, F. 2005).

Un proceso que desde la práctica de la danza y la conciencia corporal han permitido cuestionarse las formas de concebir el mundo y brindarle a las personas que los rodean –entre ellos los estudiantes, la familia- la opción de cuestionarse desde su subjetividad y establecer una conciencia que permite pensar el mundo dado. Entonces al avanzar en el análisis se irá haciendo cada vez más claro que las disyuntiva o el conflicto inicial entre estructura e individuo, no arrojará el resultado de que existe una única estructura ni que individuo se puede leer desde sí mismo, sino que se plantea una tercera opción resultante: la mediación, la cual surge en el encuentro entre los desfases¹⁵ culturales, políticos y sociales, en ese no-lugar donde ocurre la asociación y la confrontación de pensamiento.

¹⁵ Desfase haciendo una interpretación desde Dubet (2011) y Barbero (2003) quien se refiere más a los desniveles culturales, como la claridad de que cada vez los individuos son más singularidades y al mismo tiempo son más multiplicidades, contrario a ser una sola cosa unificada y determinada por la estructura; la estructura social ya no posee un centro, un mecanismo organizador múltiple. Y es teniendo en cuenta esto que comienzan a denotarse los desacuerdo en cuanto a pensamiento y el trabajo particular que cada sujeto puede empezar a hacer desde su singularidad, que plantea niveles diferentes de pensamiento y acción. El desfase es ese, ya no hay una única manera de concebir las cosas, ya se presenta una variedad de contra-argumentos que pone en desequilibrio la autoridad única y en constante movimiento al sujeto.

Ahora. para el propósito de este trabajo, se tomó la sociología del individuo como el campo que se abre para indagar estas particularidades, pues es desde esta corriente donde la singularidad de las experiencias personales, como las que se narran desde los relatos de vida en el presente trabajo audiovisual, se hacen “indisolubles de una historia y cultura nacionales que son mucho más que algo meramente secundario” (Martuccelli y Singly, 2012). Estas historias de vida como dicen Martuccelli y Singly (2012), “constituyen el problema y modos de análisis recurrente en cada tradición”. Las mediaciones y la comprensión de los procesos es fundamental, pero se pueden comprender desde la misma experiencia que se liga inminentemente con su historia personal.

Por consiguiente, hay dos consideraciones que se deben hacer para entender las perspectivas desde donde se quiere abordar la pregunta del análisis, para esto se debe entender los procesos de construcción del individuo y su relación con la estructura. En primera instancia se considera que es necesario “recurrir a la escala del individuo para construir la inteligibilidad de los fenómenos sociales... El interés sociológico por el individuo es interpretado como una consecuencia directa de un cambio histórico en la manera de hacer sociedad” (Martuccelli y Singly, 2012). Es así que se entiende que el individuo pasa por procesos de individuación, el cual se da en medio de la división de trabajo y la diversidad de campos que surgen para que el sujeto se comience a identificar con su propio yo y con el colectivo, un lugar donde se rompe la homogeneidad del quehacer de la sociedad pero donde surgen otros problemas relacionados con la identidad.

Por lo anterior aquí interesa ese individuo que desde las relaciones que va haciendo en medio de esas rupturas, se va haciendo desde un individualismo que igualmente implica ese algo universal histórico. De cualquier forma la misma estructura, al igual que la construcción del individuo, no puede pensarse sin los agentes que reproducen sus dinámicas de construcción de vida. “La estructura no ejerce una determinación omnipotente, no puede ser analizada ella sola, sincrónicamente, sino en el proceso histórico, a través de los cambios producidos por los agentes que integran el sistema”

(Canclini, 1979). Y es en este sentido que se comienza a leer que las dinámicas cotidianas de pensamiento de los individuos hacen parte de esa mediación que al mismo tiempo que está proponiendo y creando conciencias colectivas que interfieren a pequeña escala la estructura, generan todo un trabajo reflexivo desde su individuación.

Ahora bien, así es como se llega a concluir que al entender las dimensiones entre el individuo y estructura lo que realmente está allí ejerciendo una acción directa en el encuentro de las dimensiones de la experiencia como tal, ya no es solo la historia como algo dado, sino las construcciones y asociaciones que se hacen. Por esto se busca, en la medida en que se hace un acercamiento tan íntimo con los bailarines, remitirse a la experiencia más inmediata del individuo -a su pensamiento a su sentir y actuar- y de allí ver que es lo que a su alrededor sucede, ver lo que construyen con su personalidad y sus proyectos de vida y desde allí ver como transforma su colectivo y entender la estructura como esa que está permeada de los individuos

La experiencia es la posibilidad de hablar y de construir; es la posibilidad de pensar, de pensarse como individuo, como persona; la experiencia es la posibilidad de de-construir un camino para caminar senderos desconocidos, es la posibilidad abandonar, retomar e innovar permanentemente ese mundo que se presenta ante cada persona pero no está estático ni asumido como algo absoluto. La experiencia es el camino que se recorre y que poco a poco recoge piezas –deseos, frustraciones, ideologías, emociones- y que contribuye a armar proyectos de vida, que se presentan con ausencia o presencia de conciencia.

Es desde ese lugar donde los individuos se involucran en el estudio de las transformaciones sociales; donde todo contacto conduce a conocimiento, y todo momento genera reflexión, porque existe, de hecho, un contexto social donde se hace imposible la no experiencia y la no transferencia de conocimiento.

Con esta idea de experiencia surge el concepto de mediación como escenario de flujo¹⁶, donde en efecto cobra valor tanto el adquirir e intercambiar información; es en ese escenario que se presenta la oportunidad para decidir tomar, dejar o transformar desde la singularidad; es donde se construyen y se ejecutan los discursos, donde se crean los actos “subversivos” que buscan enfrentar discursos impuestos. El “proceso de producción, apropiación y re-significación desde las mediaciones es un proceso liberador, que subvierte el orden, que anclado en los resquicios del poder transforma las relaciones, que retoma elementos propios para significar los mensajes dominantes y de esta forma hacer vivir las raíces culturales tradicionales, pre-modernas, alternativas, toleradas o populares dentro de la modernidad masiva a la que orillan los Estados-Nación (Contreras, 2012)

“Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades, el modo y maneras de su percepción sensorial”

(Benjamin, 1982)

Para Walter Benjamin la mediación es lo que permite precisamente hacer la relación de las transformaciones históricas del pensamiento, de la cultura, de las formas de asumir la vida y de las condiciones de producción; en la mediación se percibe “la transformación de lo *sensorium* de los modos de percepción, de la experiencia social...” Para Benjamín, pensar la experiencia es el modo de acceder a lo que irrumpe en la historia con las masas y la técnica. No se puede entender lo que pasa culturalmente en las masas sin entender a su experiencia.” (Barbero, 2002)

¹⁶ Se entiende flujo como el no lugar donde circula permanentemente información: intercambio de conocimiento, experiencia viva, reconocimiento del pasado de una historia que entra en diálogo con el presente. Se puede plantear como ese no lugar del diálogo inconsciente de la experiencia tanto emocional, como conceptual y corporal.

5. Los personajes de la escena

Coque Salcedo

(Antropólogo y artista plástico)

Aparente mente soy hombre, soy hijo, soy hermano, pareja, novio; soy como un perdido, como un vagabundo por el mundo. Soy ese algo que siempre no es, como ese algo poroso.

Andrés Lagos

(Historiador)

Soy un papá soy un esposo, soy amigo soy bailarín, soy el deseo de ser cantante, soy profesor, soy amigo de un montón de gente; actor, soy morenito, no soy tan alto pero tampoco soy tan bajito, soy gordito pero no tanto, soy flaquito pero no tanto, soy muchas cosas, todo eso y seguro otras tantas.

Natalia Orozco

(Filosofa)

“Soy una persona que está intentando vivir en medio de muchos cambios, sin decir malos ni buenos. Siento que soy una persona que ahorita está cambiando de piel, que tiene muchas anclas en este mundo, soy una persona que quiere vivir mucho no solo en términos de duración sino de intensidad; creo que soy una persona intensa (...), eso implica que soy una mamá, eso es una marca así enterita, (...); soy una mujer, soy una mujer que me gusta mucho ser mujer; y que a veces peleo con el lugar de esa mujer en el mundo y también a veces me río de ese lugar de las mujeres, creo que ese nosotras para mi es muy importante, soy una persona para quien son muy importantes las mujeres que están al lado: mis amigas, mi hija, mi mamá, mis colegas, pero sobretodo mis amigas creo que me sostienen mucho”.

6. Los resultados de la investigación

Después de contextualizar las estrategias metodológicas usadas para responder a la pregunta que guió el análisis audiovisual y escrito, se presentarán los resultados encontrados en las búsquedas que enmarcaron la investigación. Unos resultados que dialogan con la perspectiva teórica que sitúa la experiencia como el eje de construcción de vida que, como se había dicho con anterioridad, se convierte en el punto de partida para comprender las estructuras sociales dominantes y la interacción del individuo con la misma.

De esta manera, el lector se encontrará a continuación con el análisis provocado por la evidencia audiovisual y el trabajo de investigación, el cual considera fundamental traer a colación las ideas de los bailarines para desde allí plantear un punto de contraste con las nociones que se asumen desde el acto comunicativo y mediático. En primera instancia se hará una “definición” de cuerpo desde las mismas preguntas que se hacen Andrés, Coque y Natalia, el cuerpo como el eje central donde se concibe la subjetivación y la relación con el entorno social.

Seguido a este capítulo el lector se sumergirá en un análisis de la experiencia de los bailarines, en donde se hace una construcción de sus vivencias para finalmente plantear las condensaciones que han realizado y que hoy identifican claramente su forma de concebir el mundo y habitarlo.

6.1 El cuerpo: una sensibilidad comunicante

“...el cuerpo no puede vivir otros momentos que los que pisa (...) la risa desmiente la vana esperanza de que la felicidad se encuentre en un futuro prometido por las doctrinas” (Estrada, 2010).

Cada ser humano desde lo que es y desde lo que construye es un ser comunicante, es un ser que desde la corporalidad, desde la emoción, desde la sensibilidad está tratando de expresar su ser y su conocimiento; cada acto que se sitúa en un contexto es un relato que logra tocar las fibras de los que se encuentren a su alrededor. A continuación se dará una “definición” de esa corporalidad y la “función” que tiene para cada uno de los bailarines.

El cuerpo y el movimiento son la imagen más cercana que el bailarín le presenta al espectador y en general a cualquier individuo para exponer eso que el bailarín está tratando de decir: cuáles son sus inquietudes, su historia y vida. El cuerpo por si solo, es una materia que se queda corta para hablar de lo que aquí interesa, en la medida en que se vea como un masa estática y carente de significado estético, social y cultural. Es por esto que este no se concibe como un objeto de estudio por fuera del ser que lo habita, el movimiento no es una estética corporal que se escapa a la construcción subjetiva del ser que genera el trazo en la danza; es por esto que no interesa definir la danza, ni el cuerpo, -es preciso que este no sea desde un perspectiva abstracta- sino que su noción se pueda construir desde un acercamiento a lo que para Coque, Natalia y Andrés es la danza, el cuerpo y el movimiento.

Pues bien, la búsqueda de los bailarines también ha sido la de ir encontrando sus pasiones e ir creando allí sus proyectos, más allá de hallar en ello un sentido, han tratado de construir habitaciones “conceptuales” donde cimientan sus discursos sobre la vida y los ponen a dialogar entre las miles que aparecen en el camino¹⁷, y es basado en ello que se han ido encontrando con la pregunta acerca de lo que significa el cuerpo, el movimiento, la danza y su intervención estética en su proyecto de vida. Habitaciones fértiles y con ventanas abiertas, donde permanentemente circula el aire, las ideas, el conocimiento, lo cual hace que se conectan entre sí y que estén en permanente transformación. El cuerpo hace uso de su propio acervo de conocimiento para

¹⁷ La metáfora habitaciones hace referencia a aquellos escenarios que se han habitado y se habitan por el individuo en el transcurso de su experiencia, lugares como la familia, la universidad, el trabajo, en el caso de los bailarines, las compañías de baile a las que pertenecen. Una infinidad de espacios físicos que se relacionan con asociaciones mentales que van fijando en el individuo pensamiento y una determinación para establecer interacciones o bloqueos con cada una de ellas.

incorporarlo en el movimiento, la concepción del cuerpo es un espacio de creación inspirado en su propio yo, en su conocimiento y experiencia.

El cuerpo, en este sentido aparece como el medio comunicante, un puente por medio del cual fluye pensamiento, de esta manera se constituye como la imagen que comunica todo lo que esta conteniendo el yo, ese contenido significativo que hace que realmente pese y adquiera vida el cuerpo al hablar, narrar, simbolizar su experiencia; es en este contexto que el cuerpo se puede entender como una construcción de subjetividades que expresan y comunican a través de los gestos, de la interacción, de su contexto, de la imagen, una forma de pensamiento que comunica las maneras de entender el mundo. Precisamente no se habla del cuerpo y pensamiento separadamente, sino de manera integrada, es el ser en movimiento el que constantemente está relacionándose, comunicando y aprendiendo.

“No lo podría hablar como la relación que tú tienes con tu cuerpo sino como qué cuerpo soy; siento que el tú es el cuerpo y que no hay un tú en el cuerpo que tenga relación con ese cuerpo sino que el tú es el cuerpo mismo. Esa relación es una realidad integrada, yo no tengo el tú por un lado y el cuerpo por el otro sino que yo soy mi cuerpo y yo soy mi cuerpo. La relación es entonces una relación que no tiene división.”

(Andrés Lagos, 2013)

Se entiende entonces que el cuerpo como subjetividad, “...revela un sentido naciente e inminente que se extiende a todo el mundo sensible y que nuestra mirada reconocerá en todos los demás objetos el milagro de la expresión. No es objeto ni pensamiento, es unidad implícita y confusa... es transformado por la naturaleza y es transformado por la cultura... Soy mi cuerpo y éste es bosquejo provisional de mi ser total” (Pereira, 1996, p, 126). Lo que se es en un instante preciso del tiempo, es una expresión de todos los lugares por donde ese cuerpo ha pasado y ha cultivado, la magia de la totalidad del ser es el ser indefinido compuesto de su conocimiento, su familia, su trabajo, sus proyectos, todas piezas actuales y concretas pero no estáticas.

Es entonces, una instancia sensible comunicante, cargada de todas las fibras que contienen al artista, al sujeto, cargado de la historia que hoy lo hace reflexionar acerca

de ese mismo cuerpo, no como esa masa inactiva, sino como pieza integral de su ser. Ahora bien, el cuerpo-sujeto se construye en la medida en que se proyecte hacia un mundo exterior y se contamina de aquello que caracteriza a la sociedad a la que pertenece; para Merleau-Ponty, es "...a través del cuerpo –el pintor, el bailarín, el actor, el hablante- donde el hombre se proyecta hacia el mundo. En esta perspectiva se comprende el lenguaje –no como un instrumento o medio- como una manifestación, una revelación del ser íntimo y del vínculo psíquico que nos une al mundo y a nuestros semejantes" (Pereira, 1996).

Es en este contexto, al hablar de la danza contemporánea, de la puesta en escena del cuerpo, cuando están involucradas vidas y procesos sociales, se encuentra una imagen que va más allá de la superficial externa, pues esa ya está impregnada de una serie de emocionalidades; por esto lo estético ya se mide desde esa posibilidad de transmisión de todo lo que la compone, desde el gesto, desde el movimiento corporal, desde el vértigo del bailar, la estética es el acto comunicativo del cuerpo, de la obra de arte, del ser que esta ahí inmerso.

Para Andrés (2013) le es imposible *"...ver la danza simplemente como un producto escénico, donde siento que podría ser más fácil o más obvio hablar de lo estético. Y lo digo es porque para mi ya es una obra el dar una clase, ya es una obra el recibirla, ya es una obra el crearla y el compartir el proceso de creación, tanto como lo es el hecho por mostrarla, son procesos diferentes de una obra de arte, pero para mi todos tienen un valor artístico y justo el valor artístico está en que el arte lo que hace es darle la posibilidad de a quien lo construye y a quién lo recibe de ver otras posibilidades de ampliar su conciencia de lo posible (...)* Para mi la danza no es solo lo que se muestra o lo que se puede bailar como un resultado final, para mi la danza en este contexto es muchas cosas".

Las dimensiones de lo estético ha tenido muchas aristas a lo largo del pensamiento humano, y resulta difícil salirse de la concepción que enmarca al cuerpo y a la obra de arte dentro de lo "bello y lo feo" o de la materia que lo presenta. La obra como una materia estética se ha presentado y leído desde una relación que ha existido con la idea de la materia, el objeto -en este caso el cuerpo- que tiene una concepción fragmentada

a lo ideológico –el pensamiento y las creencias- lo que ha fomentado la idea de que lo que se piensa no está relacionado a las necesidades del cuerpo y de la acción, dice brevemente Nestor García Canclini (1979) en su libro “La producción simbólica”, por lo que es, para el autor, necesario “recoger en el ámbito estético trabajos recientes que elaboren a la vez unidad y la distinción de los niveles que componen la totalidad social”. En este sentido lo estético se manifiesta aquí como una pieza integral comunicante, donde se comunica una sociedad, una historia, un pensamiento. Es decir, detrás de una obra de danza lo que está plasmándose son las maneras de concebir el mundo que se habita, es imposible entonces concebir una obra de arte desde la dualidad, esto sería fragmentar al mismo “yo” del cuerpo mismo, tanto la obra como el cuerpo que se hace evidente a través de la imagen, hacen parte integral de la estética que se transmite. En este sentido se hace imposible como dice Gilberto Giménez (1978) “concebir siquiera una producción material o económica que no sea al mismo tiempo producción de sentido o de símbolo”.

Para el bailarín Andrés Lagos, aunque el valor de su oficio se ubica en medio de un contexto indefinido que da la posibilidad de construir conciencia desde los diferentes tipos de necesidades humanas, le es difícil salirse del valor estético que se ubica en un objeto; lo posible desde él, es que dicho objeto está en correlación constante y es en ese lugar, en donde entran a mediar las otras sensibilidades lograr en el que efectivamente la estética se construye desde su potencial comunicador y “promotor” de sensibilidades de pensamiento.

“El cuerpo mismo ya es una instancia estética en cuanto a lo sensible, la manera de relacionarse con el mundo, como se siente el mundo, y como se elabora una sensibilidad, el sentir el mundo, y como a partir de un sentir del mundo se elabora corporalidad y una subjetividad. Por supuesto esto no siempre viene desde adentro, sino en todo lo que sucede en el entorno que uno habita”. (Coque Salcedo, 2013)

El cuerpo ya implica entonces hablar desde una estética de lo subjetivo. Para los bailarines, el bailar, el trabajar alrededor del cuerpo, es lo que posibilita el florecimiento del ser sensible por el que ellos indagan, y que en su oficio como bailarines, profesores, creadores les abre la posibilidad para trabajar no desde una puesta en escena artística

simplemente, sino trabajar y apelar al encuentro con seres humanos que a través del movimiento se pueden acercar a un conocimiento de sus emociones.

En este sentido se introduce un tema que se abordará más adelante y es que efectivamente ya no es tan viable hablar del cuerpo o de la misma obra de arte desde la ciencia o desde una estructura que domina y sitúa todo lo social dentro de un discurso exclusivamente político y económico, pues hay otras dimensiones que desde la concepción artística-cultural entran a ser parte integral de la estructura y de la concepción de vida del individuo, dimensiones que por sus cualidades son imposible de medir desde los discursos totalizante en tanto el arte entra a mover el discurso de lo sensible, de lo *sensorium*¹⁸. Es entonces, como lo afirma Canclini (1979), desde su reflexión, “imposible un conocimiento científico de las superestructuras si no las distinguimos de la base económica y analizamos las diversas formas en que esta base las determina: no lo hace con la misma eficacia sobre la política que sobre el arte, no recibe de ambos reacciones del mismo carácter ni con idéntica rapidez”.

6.2. La mediación en la experiencia corporal: Volcamiento hacia el individuo

Este apartado ubica la experiencia audiovisual en el ámbito del análisis con el objetivo de entender la construcción del discurso del individuo frente a su proyecto de vida y su cotidianidad. En primera instancia, como ya se sustentado, el trabajo audiovisual resulta contundente para generar un verdadero acercamiento a las experiencias de los personajes y dar a conocer su vida, esto en tanto la imagen logra capturar esas partículas de la vida cotidiana, ya que no se trata de una imagen o una cámara intrusa la que intenta hilar los peldaños de la vida de estas personas, es una cámara que se sumerge en la cotidianidad sin generar una transformación en la estética, la imagen se hace por si sola y lo que la contiene es la realidad de lo que logra capturar, sin parafernalia alguna. Este es ya el primer paso para generar un acercamiento al

¹⁸ Lo *sensorium* hace referencia a lo que es propio del ser humano, su cuerpo, sus emociones, su pensamiento y su capacidad reflexiva ante el mundo social. Es la sensibilidad de percepción del mundo y de si mismo.

individuo, a su intimidad, a su propia mirada.

Es de esta manera como se logra un acercamiento a los personajes, a tres bailarines que ya se acercan a sus 40 años, y que por sobre todas las cosas, después de recorrer diferentes caminos, decidieron apostarle al movimiento, a la danza y al cuerpo. Estas características generan “filtros” que vuelven aún más específico el análisis, para así poder entender de una manera más clara lo importante que resulta hablar de experiencias tan particulares y tan invisibles ante la sociedad en general, esto en tanto son experiencias que hacen parte del sistema y que su hacer repercute en la construcción de mundo y de sociedad.

Desde el presente análisis se asume que la experiencia no se puede teorizar y simplemente convertir en una materia dada y cuantificada, esto sería reincidir en el error de algunas áreas de las ciencias sociales pero sobretodo de la ciencia natural, que se queda en el deseo de establecer, seleccionar y calificar la vida del ser humano y de los sistemas que lo componen. Los actores, como los llama Dubet (2011), -nunca son totalmente reductibles al paradigma de una teoría pura- y agrega –los actores reflexionan, actúan, nunca son totalmente adecuados para sus funciones o sus intereses y la teoría debe poder explicar su actividad-. Es así como una cosa es tratar de entender las relaciones, los vínculos; de trabajar en ellos desde las herramientas que nos da la teoría y otra cosa es dar conclusiones absolutas; lo último no sería lógico cuando no se trata de un objeto de estudio estático y sin vida sino de vidas humanas en constante transformación. Según Dubet (2011), Durkheim “temía que la anomia destruyera la vida social, Weber –por su lado- temía que el desencantamiento del mundo lo redujera al reino de la razón instrumental, y Tocqueville pensaba que la democracia podía conducir a la tiranía”.

En definitiva se piensa que el enmarcarlo todo en el escenario de la ciencia ha podido llevar a deshumanizar la experiencia y naturalizarla, lugar donde se desconoce que se trata de un camino que está en constante flujo y que está lleno de subjetividades. El objetivo es reivindicar la necesidad que mucho teóricos han hallado para hacer que la experiencia acerque a la teoría a la posibilidad de relacionarse con eso que se ha visto

como un objeto extraño y ajeno a la experiencia y no como una realidad de subjetividades que se construye desde el cuerpo-“objeto” emocional y racional.

Es desde este argumento que puede tener cabido el discurso que construyen los bailarines, quienes se sitúan en la posición donde la danza, el cuerpo y las subjetividades no deben ubicarse únicamente en un discurso político para que tengan cabida en el entendimiento humano y en los escenarios institucionales. Por esto resulta importante hacer cada vez más claro que no se plantea una concepción que sectoriza determinadamente los diferentes campos de conocimiento –político, económico, social- como estructuras ajenas e incompatibles entre sí, sino un discurso donde, para conocer al individuo y las dinámicas que comunican y reorganizan permanentemente la sociedad, es necesario plantear un discurso horizontal entre los diferentes campos. Es así como resulta igual de importante entender los sujetos emocionales e integrales como entender el medio de producción y consumo en el que se encuentra.

En este sentido se comparte en cierta medida la idea de Canclini al decir que “no existen agentes aislados, o meramente yuxtapuestos, o cuyas relaciones entre sí resulten de la libre elección de cada uno, al modo en que lo concebía el individualismo liberal. El comportamiento de cada integrante del proceso artístico –el artista, la obra, el intermediario, el espectador- es consecuencia de su posición en su campo... los temas y procedimientos preferidos por artistas o marchands, sus posiciones estéticas y políticas, van a estar delimitadas –y en cierto grado determinadas- por el lugar que ocupan en el proceso artístico y por las relaciones que mantienen dentro de él con los otros integrantes” (Canclini, 1997).

Entonces ¿por qué querer construir pensamiento de la danza desde las ciencias sociales y no desde la experiencia de la danza misma?

“A mí me molesta mucho cuando le gente dice, no es que no hay sistematización, yo me pregunto que es sistematización; es que no hay memoria, es que no hay investigación. Entonces pareciera que si no está escrito no existe, si no está escrito con tinta no existe, porque es que yo creo que la danza es una escritura y es una escritura

súper compleja, tan compleja que en el momento de sistematizarla se escapa”...
(Natalia Orozco, 2013)

Así pues es como se le da lugar a la teoría de la sociología del individuo y la experiencia, campo donde se estudia la influencia que ejercen los procesos de transformación de pensamiento históricos en el individuo, para entender cómo y desde dónde se empoderan esos discursos totalizantes y dominantes del Estado-nación y del capitalismo, para volcarlos hacia la re-significación de los impuestos dados; un volcamiento que se da desde la reflexión de los individuos y que sugiere el procesos mediación.

...es necesario el discurso para que la experiencia tenga lugar, es necesario el discurso y unos métodos y unos enunciado para que el cuerpo exista, o es decir: el cuerpo solo puede ser cuerpo en tanto a su discursividad, o en tanto conocimiento de ese modo. Y yo siento que no es necesario, siempre hay que jugar con todos esos asuntos porque siempre están presentes, esa es la realidad en la que estamos, pero la realidad en la que estamos no implica lo real, realmente en absoluto. También viene con todo ese asunto de la modernidad, el cuerpo no necesita ser objeto para ser cuerpo, que se nos ha planteando como la única opción pues sí pero no es necesario... (Coque Salcedo, 2013)

El acercamiento que provocó el registro visual a Andrés, Coque y Natalia, ha ofrecido la oportunidad de tocar las fibras de lo que se está moviendo en el mundo; permite hablar de un todo pero desde lo más pequeño, desde esa conexión con lo real de la experiencia, sin la intensión de juzgarlas o encasillarlas dentro de algún orden social, sino como esa posibilidad de entender que efectivamente hay quienes se piensan la vida de maneras diferentes; este es un trabajo que propone evidenciar y rescatar esos movimientos que viven, crean y activan el pensamiento permanentemente; además se trata de personajes que, desde sus actividades artísticas, aportan a todo el conjunto de sistemas sociales, tanto a las dinámicas socio-culturales, como al sistema capitalista.

En el ejercicio de plasmar la historia que narra los procesos que se han ido construyendo y gestando, resultó importante comenzar desde la infancia, pues esta ya

remite a un contexto que para el caso de Andrés, Natalia y Coque abrió las posibilidades para que ellos mismos pudieran hacer parte de su elección de vida, es desde sus entornos familiares desde dónde se dio la posibilidad de darle un lugar a la subjetivación, para que desde ellos hubiera una libre intromisión para explorar sus inquietudes.

Desde pequeños a Andrés, Natalia y Coque les surgieron las preguntas comunes a cualquier niño: por el juego, por la diversión, por las curiosidades del movimiento desprevenido. *“..tengo la memoria de una infancia súper juguetona, como de una infancia donde jugaba mucho con mis hermanos mayores. Creo que siempre he pensado que mis ganas de moverme son como desde ahí, porque tuve una infancia muy física: construir casas, huecos en la tierra, hacer pistas de carreras.... en el colegio yo empecé con el deporte mucho y después tuve una profe de flamenco que era fantástica, que era súper apasionada; yo no sé si era buena o mala, no tendría ni idea en esa época, pero era una mujer muy apasionada con lo que hacía, y a mí me empezó a gustar y empecé a bailar flamenco con ella... entonces yo me empecé a emocionar mucho con eso ese encuentro con la danza con el flamenco... pero en once también conocí la filosofía... Para mi esos dos profes fueron una influencia determinante”* (Natalia Orozco, 2013)

Aunque en ocasiones explícito y en ocasiones no, se trataban de unas inquietudes posibilitadas por un núcleo familiar que con tranquilidad abría las puertas para esas exploraciones de la intimidad de la infancia en relación al juego, a los videos musicales, pero sobre todo a una libertades ideológicas –de religión y dogmas-, esto a la vez de ser un acompañamiento, dio la posibilidad de acercarse a las cosas que iban pareciendo interesantes sin estar atados a unas exigencias cerradas de parte de sus padres. *“No vengo de una familia que siempre me dijera que tenía que hacer, cuando lo tenía que hacer, sino de una familia donde la presencia era muy constante pero también muy abierta; que ahora con el paso del tiempo, me doy cuenta cómo me permitió crecer y tomar mis decisiones eso es algo que siento determinante en ese entorno. Yo nunca tuve la presión por ser algo, por alcanzar algo, ni por tener algo”* (Andrés Lagos, 2013).

Esta apertura y confidencialidad familiar no aseguraba y no delimitaba un futuro profesional, pero si proponía o provocaba desde la casa preguntas, cuestionamiento y asombro de las cosas. En Andrés no siempre estuvo la posibilidad de dedicarse a la danza -más bien apareció tardíamente-, pero la idea de moverse corporalmente sí estuvo desde muy pequeño; uno de los elementos que hizo que estuviera más bien aislado de esta posibilidad de bailar en su infancia, era precisamente su contexto y las opciones culturales con las que contaba en el momento. *“No tenía ninguna intuición al respecto, si era un deseo muy fuerte, siempre estuvo el deseo de moverme... sabía que me seducía pero nunca pensé que pudiera ser una opción de vida o de profesión, no y mi contexto o mis opciones culturales no eran amplias; ni iba a cine, no iba a teatro, jamás vi un espectáculo de danza, no leía...”* (Andrés Lagos, 2013). Por el lado de Coque, si tuvo una mayor cercanía con espacios de exploración con el cuerpo proporcionados por los papás, sin embargo fue ya al terminar la universidad que se comenzó a dedicar a la danza; *“Siempre tenía como alguna inquietud corporal, siempre estaba brincando, saltando, como alcanzar alguna cosa, me botaba de las escaleras de la casa... y de ahí entre a hacer karate...”* (Coque Salcedo, 2013).

Es en ese –no- lugar de la mediación, en ese flujo e intercambio, donde nacen las preguntas y necesidades de los individuos ante la estructura social y el rol que juegan frente a ella, el cual no tiene que ver únicamente con un acervo de conocimiento proveniente de un núcleo familiar o un único contexto, sino de los diversos elementos – experiencias- por las que pasaron para llegar a construir unos estilos de vida particulares que re-significan lo supuestos sociales y los cuales retoman desde un discurso propio que está en proceso de transformación constante.

Este escenario ya propone que no es necesario contar con un conocimiento previo que conduzca a una toma de decisión permanente en la vida, se trata más bien de la exploración de campos de conocimiento –no solo intelectual sino un conocimiento sensible- que van acercando esos caminos, y es ese camino en relación con los diferentes escenarios de acción el que puede ir formando un criterio de elección. Los sujetos pertenecen a un campo de mediación, de diálogo, donde hay unos supuestos y una información en determinados formatos –modas, ideologías, estéticas- dados por una estructura social que se presentan como absolutos pero que en efecto no son tan

vigentes en tanto hay una re-significación de discursos en el individuo dada por una crítica cultural que se supera y va más allá de una explicación del pensamiento y orden político, esto en tanto el arte responde a una inquietudes que no se pueden medir desde la estructura dominante. En esta medida lo que pertenece al campo de lo *sensorium* implica más que una explicación sistemática y fenomenológica, entendida desde el planteamiento de Edmund Husserl, para quien la explicación fenomenológica es “aquello que se refiere al examen de las evidencias o fenómenos, tal como estos se presentan a la intuición, con independencia del hecho de que les corresponde o no una realidad.” Husserl “constituye una teoría del objeto donde los objetos son considerados solo como objetos correlativos de la conciencia pura” (Echeverri y Echeverri, 1997), planteando una tesis donde el conocimiento se reduce al objeto absoluto y hace a un lado la existencia del yo. Para el caso del presente trabajo, lo *sensorium* ubica la experiencia del individuo y la construcción de subjetividad como espacio donde se le puede hallar un sentido a las dinámicas sociales; ahora, la dificultad que se le presenta al individuo es como entrar en lo que se han llamado los desniveles culturales que se presentan en el marco de la expansión y difusión de conocimiento.

El espacio de la academia “formal” como es el caso de las carreras profesionales que estudiaron los bailarines, fue el escenario de encuentro con la diversidad de discursos que hay en la sociedad, y éste, desde las diferentes experiencias, fue el que proporcionó las bases para entrar a dialogar con esos discursos preestablecidos y plantear el propio.

Para el caso de Natalia y de Coque hubo un acercamiento de choque pero afortunado con las carreras que decidieron estudiar. Para Natalia, el momento en que entró a estudiar filosofía, significó la posibilidad de entrar a un campo de conocimiento amplio y rico que la obligaba a estar pensando, pero que indudablemente estaba fragmentado con su otro espacio de formación que era la danza en el ballet de Sonia Osorio. Su reto e inquietud permanente fue la de establecer un diálogo interno con lo que hacía en dos espacios que física y teóricamente no eran compatibles para los ojos de ninguno. Fue así como la bailarina comenzó a buscar caminos que hicieran de ese desfase cultural un terreno, que la obligara a estar en una búsqueda permanente para no desligar sus intereses.

“Esto es una imagen que siempre la recuerdo, y es que en ese entonces cuando comencé a hacer ballet juiciosa empecé a tener clases de lógica en filosofía y yo empecé a hacer unos nexos impresionantes con el ballet y lógica, para mí el ballet es lo más lógico, es un vocabulario que tú te aprendes y que esto más esto da esto. La imagen que yo tengo es que mi cabeza podía a empezar a funcionar similarmente en el ballet y en la lógica, eso me pasaba” (Natalia Orozco, 2013)

Para el caso de Coque, el encuentro con lo académico, fue y sigue siendo el encuentro con un terreno fértil que le dio la posibilidad de aprender pero desde el lugar de la indefinición, hoy en día no le interesa reconocerse como antropólogo ni como bailarín, ni mucho menos como artista plástico; el lugar de la academia sigue siendo ese –no-lugar donde puede seguir inventando y creando; lo que sí es claro dentro de este planteamiento es que el encuentro de sus profesiones académicas –antropología, estudios culturales, artes plásticas- se han basado en un conflicto permanente con el lugar de la formalización y la definición, que según él, aún cuando le han dado la oportunidad de reconocer otros lugares, no le dan cabida a la experiencia, a la reflexión del cuerpo por sí mismo y en este caso el desfase suyo ha sido el de encontrar un camino donde esta reflexión del cuerpo se integre en lo que es su forma de asumir su vida y pensamiento.

“En lo que me ha tocado a mí como experiencia, la academia ha sido un lugar importante que necesito y que he necesitado. No como algo que me permita decir que soy antropólogo, o artista o estudioso cultural; pero siento que en mi caso ese el lugar que brinda una definición, a mí me brinda la posibilidad de una indefinición, y se vuelve una posibilidad profesional indefinida.” (Coque Salcedo, 2013)

Para el caso de Andrés, el desnivel cultural partió más desde un deseo y desconocimiento interior pero fundado en una clara percepción que era la de no hallarse en el lugar de la academia. Cuando decidió estudiar economía por primera vez, lo hizo basado en una intuición por el gusto por los números pero no le era claro en qué se estaba metiendo ni por qué lo hacía, pues en su cabeza no había claridad de qué era una carrera profesional y para que tenía que estar ahí; después exploró con la

historia y en ese lugar se encontró con la danza. En el caso de Natalia, la fragmentación de sus carreras eran un hecho pero no era un conflicto, para Andrés el conflicto era permanente, lo que lo llevó a dudar mucho de sus decisiones como por ejemplo si dejar o seguir en la danza o en historia, dudas que se alimentaban precisamente por los supuestos de la sociedad, por la responsabilidad; porque efectivamente para él era una incertidumbre el poder vivir y dedicarse a la danza.

“Yo nunca encontré mi lugar en el discurso de los historiadores, ni en el de los profesores, ni con mis compañeros, ni en las lecturas, yo allí nunca me encontré. Y efectivamente lo que terminó sucediendo fue que la danza invadió todos los espacios, al punto de decir dejó la carrera porque esto no es lo mío, y decidir dedicarme a la danza. Eso no se quedó ahí, eso dio muchas vueltas porque luego volví y la volví a abandonar y terminé la carrera de historias pero ya sabía que lo quería hacer y a lo que me quería dedicar era a seguir bailando.” (Andrés Lagos, 2013)

La academia formal, asumida como un campo de conocimiento con ciertos engranajes que le otorgan el “privilegio” de ser reconocida formalmente frente a la sociedad, lo que a dado en este caso de los bailarines, es la base de referencia para poder construir sus propios discursos pero sobretodo confrontarlos con la experiencia corporal. Tanto así que, en el caso de Coque estar en la academia lo ha llevado a armonizar su discurso de la danza y en cierta medida lo ha llevado a reflexionar desde la teoría de cuerpo y subjetividad, es decir su experiencia misma desde el cuerpo la reconstruye a partir de abstractos teóricos (se retomará en el siguiente apartado).

“La teoría de cuerpo, se comenzaba a abrir el camino de la subjetividad, de cuerpo, de lo cultural, en cuanto al lugar de la escuela, en cuanto al discurso de la higiene, discursos educativos también.

Ya ahora entiendo, estaba tratando de hablar sobre el cuerpo pero desde los discursos de las ciencias sociales, y eso puede que sea posible pero como una instancia, pero ya hablar de cuerpo pues... no es necesario hablar de arte para darse cuenta que las herramientas de las ciencias sociales son insuficientes”. (Coque Salcedo, 2013)

La danza y la inquietud con el cuerpo permanece como un elemento transversal a la vida de los bailarines, en cada uno se manifiesta de una manera, sin embargo también existió ese momento decisivo de apostarle o no a la danza, más que como carrera profesional como forma de vida, una situación que abre la discusión en diferentes perspectivas; un punto de anclaje de donde se deriva la posibilidad de tomar bases teóricas para reflexionar con ellas en la práctica y de re-significar el discurso del cuerpo –el que plantea el reconocimiento de subjetividades pero como objeto de estudio-.

“Fue una cosa revolucionaria, desde el primer momento en el que me paro en ese salón y en la que empiezo a recibir información de un profesor y empiezo a sudar yo dije esto es lo máximo, yo no puedo vivir sin esto. El mundo se me puso de cabeza porque todos mi parámetros se alteraron, todo lo que yo deseaba se alteró, descubrí lo que yo deseaba y que era lo único que quería hacer en la vida, fue una cosa salvaje.” (Andrés Lagos, 2013)

La experiencia no solo se ve desde esa transmisión y apropiación de conocimiento, la decisión de dedicarse a la danza a parte de requerir aterrizar y asumir determinado quehacer en la vida, corporalmente crea un vocabulario que marca y construye sentires. Si ya se ha ubicado la experiencia desde actos concretos de mediación y flujo permanente de conocimiento, donde las carreras profesionales han sido una de las estaciones por donde ha pasado el conocimiento y se ha construido vida alrededor de ello; ahora aparece la oportunidad de reconocer lo instintivo y lo físico experimentado a través del cuerpo y las emociones. Por ejemplo el sudor, es una reacción física concreta que sucede en el acto del baile, pero sobretodo en ese momento de éxtasis, es un acto tan cotidiano para muchos pero que para el caso de los bailarines, especialmente de Andrés, expresa el sentir de lo que sucede con el cuerpo en el momento en el que se mueve. Es una reacción física que comunica lo que está más allá del acto estético. El sudor *“es la posibilidad de una sensación desbordada y de una sensación de plenitud, para mi el sudor es una imagen de la libertad, de un goce profundo donde siento que no necesito de nada más... el sudor es el indicador de que el cuerpo se está transformando”* (Andrés Lagos, 2013). También se generan vértigo, alegría, goce, el silencio interior, expresiones comunicantes que son propias de la experiencia del ser humano; pero que efectivamente desde la danza y la experiencia

particular, se convierten en el acto más concreto de conectarse con todo lo que están sintiendo y viviendo.

Se habla entonces de estilos de vida que desde el bailarín no se plantean como únicos, no existe un estilo de vida del bailarín, de hecho hay muchas maneras de vivir desde esa profesión y lo que se experimenta allí no pertenece al bailarín, realmente pertenece al juego, a la vida, a la posibilidad de llevar al cuerpo desde cualquier instancia a experimentar situaciones que le hagan sentir su habitar en el mundo; pero lo que sí es claro es que el arte y en este caso la danza contemporánea, puede sugerir un espacio de reflexión, ese espacio abierto mediático donde se encuentran no solo el individuo, sino él con un acopio cultural y un contexto que lo obliga a involucrarse permanentemente con los otros. La danza se convierte entonces en ese campo de la experiencia abierta donde hay unos flujos y conectores que son lo que conducen a relacionar los diferentes elementos de comunicación que se encuentran inmersos en la mediación: emociones, esquemas mentales, dogmas, estéticas. Un campo de acción para que en efecto, el individuo tenga total cabida desde experiencias corporales que se abren a la reflexión del “yo”, de esa persona, de ese cuerpo, para construir una realidad propia y un estilo de vida acorde a ese que se a preferido y se ha elegido convencionalmente. Es desde esa posibilidad del “yo” integral –cuerpo, mente, emoción-, dice Dubet (2011), desde una lógica de acción diferente, que cada individuo deben combinar y jerarquizar una experiencia a fin ir construyéndose como sujetos.

“Estoy seguro que –la danza contemporánea- sí puede platear realidades párelelas a la realidad generalizada y muchos estilos de vida; ¿Por qué?.. Lo que esto te permite es atreverte a construir uno propio.... lo que te permite el ejercicio artístico es cuestionarte, es abrir un espacio para cuestionarte, tal vez si yo ejerzo la mecánica simplemente como la mecánica no lo tengo. Por eso el arte es una herramienta política tan efectiva”
(Andrés Lagos, 2013).

El “yo” es un ser lleno de cuestionamientos y reflexivo, estas capacidades no escapan a ningún ser humano; pero lo que si sucede en la vida cotidiana y lo que se ha constituido a lo largo de la historia, es que se presentan escenarios o situaciones que provocan inquietudes mentales y corporales, o situaciones que simplemente no dan cabida a un

reconocimiento de dichas situaciones y deseos particulares. Para poner un ejemplo algo aislado pero que puede llegar a aterrizar esta idea de los escenarios posibles, es la época de los 60's y puntualmente Mayo del 68, un escenario que surge de la reflexión y la contradicción frente a un sistema que aislaba cada vez más al individuo de sus posibilidades y necesidades como ente particular; quienes hicieron parte del movimiento social lo hicieron a partir de manifestaciones artísticas, pues era un elemento muy sensible que desde la escritura, desde la música, la danza y el teatro, mostraba una posición clara de oposición al sistema. Ahora bien no se sugiere implantar una doctrina que le adjudica al arte exclusivamente la posibilidad de provocar y construir una mirada diferente frente a la realidad de consumo, lo que se sugiere con certeza, basado en la experiencia de los tres bailarines es que el arte propicia un espacio más contundente para expresar las sensibilidades, que le da el lugar a la duda, al reconocimiento y a la reflexión sobre el "yo".

Ahora bien ¿dónde se está situando la experiencia del bailarín en el contexto actual? Una de las necesidades que condujeron a poner toda la atención en tres personajes comunes dedicados a hacer danza contemporánea, era la necesidad de reconocer que existen unas sólidas estructuras sociales que suelen ubicar al individuo en un sistema de reglas con determinados márgenes de acción, que responde a un "orden social que se explica por el hecho de que las conductas de los actores, su subjetividad, proceden de la interiorización de los valores, las normas y las restricciones del sistema. Donde los actores tienen una intencionalidad, son "libres" y persiguen objetivos propios, pero están fijados por normas, papeles, valores y mecanismos de control social que son formas de interiorizar las reglas del sistema social" (Dubet, 2011). Pero Coque, Natalia y Andrés, teniendo conocimiento de ello, desde su individualidad y sin negar el sistema al que pertenecen, buscan transgredir desde el hacer constante esas formas, y desde allí apelar a la materia más sensible y más humana que es el cuerpo y el ser emocional que desde la danza o por lo menos desde la reflexión de ella se puede encontrar. En términos de Dubet (2011), tajantes y racionales son "sujetos éticos deseosos de conducir su vida según normas percibidas como "auténticas" y personales y un acto racional que tiene la capacidad de optimizar sus intereses".

“El espacio de creación, las residencias –en el espacio Ambiental- la revista – CuerpoSpin-; todas esas habitaciones tan grandes, en cambio este año empecé a dictar clase a niveles iniciales, son cosas que disfruto mucho que son muy pequeñas. Yo podría definir que hoy mi cotidianidad está hecha de cosas chiquitas que me regocijan que siento que me dan pequeñas felicidades, que me siento muy a gusto, muy honesta con migo misma.” (Natalia Orozco, 2013)

“Mi vida cotidiana es muy dispersa, pero es dispersa porque no todos los días tengo que hacer lo mismo a la misma hora, sí hay cosas constantes que se establecen al comienzo del semestre. Todo el tiempo puedo poner en duda lo que va a suceder en una clase o en un ensayo o lo que va a suceder en una creación, no estoy obligado a repetirme” (Andrés Lagos, 2013)

“Hoy tengo espacios de reflexión y que ahora es en la Javeriana, y pues ese es el espacio que siento que puede ser más libre del deseo, es donde siento que se mueve más una cuestión de fuerzas donde uno puede indagar. A uno de cierto modo se le exige que se reafirme como ciudadano, como profesional, con todo eso, que de cierto modo es necesario para responde a eso real, a ese acuerdo de lo real, pero justamente es un lugar de trabajo, es decir el trabajo nunca se detiene.”(Coque Salcedo, 2013)

Sobre la marcha, los bailarines han ido buscando esos lugares donde podrían encontrarse más cómodos en esa escala de intereses. El lugar de la academia, de diferentes maneras y es diversos momentos de sus vidas, es el que les ha proporcionado mayor satisfacción, es allí donde la creación, la incertidumbre y el terreno fértil vuelve a aflorar; la academia ha permitido el dialogo permanente con la investigación y la apertura a esos otros mundos del individuo, en la interacción con estudiantes y emociones diferentes. Aún cuando su cotidianidad está compuesta de muchos espacios como proyectos de investigación, proyectos de promoción de la danza, proyectos de creación, el espacio de la enseñanza proporciona un estado de enriquecimiento constante lo que hace que su cotidianidad sea un espacio de reinención permanente y al mismo tiempo termina siendo un espacio laboral que brinda una mayor estabilidad económica en sus vidas.

No obstante, es en los procesos mediáticos que se vislumbra ese tránsito histórico que ha hecho que experiencias y estilos de vida como la de Coque, Natalia y Andrés se den en medio de los discursos contemporáneos del individuo. Lo que sugiere que se han dado unos cambios en las condiciones de producción¹⁹ y que estos tienen que ver con las transformaciones de lo *sensorium* de los modos de percepción, de la experiencia social, ya no se trata de un problema de lo abstracto político, como se ha dicho anteriormente, sino que se trata de las percepciones culturales que se apropian de un discurso según esa experiencia (Benjamin, 1973).

Desde ahí el cuerpo como punto de anclaje que media la experiencia, se despeja para no solo vivir desde su intimidad -está dando que hace parte de un contexto-, sino para poder integrarse, amasar y ser parte de la masa, desde el tacto, desde la posibilidad de bailar desde la desinhibición y poder tranquilamente asumirse dentro de un grupo desde su intimidad. Es desde esta interacción que termina siendo importante traer a colación que “la sociedad de masas ha suscitado e intensificado la individualidad, esto es, la disponibilidad para la experiencia, el florecimiento de sensaciones y emociones, la apertura hacia los otros...ha liberado las capacidades morales e intelectuales del individuo” (Shils, 1976); y que en esta medida el estar inmersos en grandes movimientos sociales no conduce a desconocer las particularidades que surgen en la complejización de mundos, pues precisamente es bajo esta complejidad que se le da lugar a la individualización, a la libertad de expresión, a la exploración de la individualidad.

De esta manera Coque, Natalia y Andrés dialogan con un sistema social, pero es lo que se construye mediante su experiencia lo que da un acercamiento a sus formas particulares de habitar el mundo y así entender como su profesión puede brindar unas dinámicas de vida alrededor del arte, que se impregnan de lo pragmático, como lo son los quehaceres que los conectan directamente al mundo de consumo; estilos de vida que apelan a un cuestionamiento constante de la existencia.

¹⁹ Condiciones de producción referidas puntualmente al campo de la danza.

6.3 La Búsqueda de los bailarines: el cuerpo en movimiento.

La sociología desde sus inicios se ha preguntado por la construcción del individuo, del sujeto, pero prevaleció en sus inicios, el discurso por el movimiento social donde él estaba inmerso dependiente de las explicaciones fenomenológicas de la sociedad. Por ejemplo, los grandes acontecimientos sociales tales como las revoluciones, los movimientos estudiantiles no han sido estudiados desde la unión de experiencias personales sino expresamente como movimientos colectivos que se instauran únicamente desde dimensiones políticas, esto con el temor de que la disciplina, como área de estudio “rigurosa” se autodestruya en el reconocimiento de otras formas de análisis de la sociedad. “La modernidad ha engendrado la formación de una singularidad societal, un proceso de singularización en marcha, a nivel de las estructuras económicas, de la organización política o del derecho, en el plano de las relaciones de los otros o con la historia, en las aspiraciones personales o en las coerciones urbanas” (Martuccelli, 2006).

Antes el individuo, como acota Martuccelli (2002), “era ante todo tomado de una manera o de otra, por la idea de la socialización concebido como un proceso de apropiación progresiva por parte del actor, gracias al cuál él se dotaba de competencias necesarias para vivir en sociedad”.

La corriente de la sociología progresista debatió constantemente el lugar del individuo, como ser autónomo y pensante, era el momento de darle un lugar independiente al que se la había dado en los sistemas monárquicos que aludían a la comunidad; sin embargo las tensiones y contradicciones llevaban a que la teoría se adhiriera a “a las propuestas del individualismo –pero- soñaban, a la vez, con restringirlo” con normas y leyes que le impidieran ejercer su libertad y así seguir teniendo un control frente a su vida. Aunque esos comienzos de la sociología progresista “se liga, por sus objetivos y los valores políticos a la corriente modernista, sus conceptos esenciales y sus bases la acercaban mucho más, en términos generales, al conservadurismo filosófico” (Nisbet, 1960)²⁰; el cual temía que ante mayor libertad dada al los individuos se propagara el caos.

²⁰ Citado por Martuccelli, D. y Singly, F. (2012). Las sociologías del individuo.

Una de las explicaciones que creaban resistencia ante la necesidad de hacer del individuo y su experiencia parte esencial del entendimiento de las estructuras sociales, era porque ciertos grupos de sociólogos apelaban y argumentaban que los individuos no eran anteriores a la sociedad, "...son individuos sociales y, en ese sentido, su carácter social no es posterior a su individualidad. La potencialidad humana no es, por tanto, ilimitada, sino que se encuentra enmarcada por el estado de evolución de las fuerzas productivas...es ilusorio hacer de la experiencia de los individuos el objeto principal del análisis social"²¹; como lo señaló Perry Anderson, negando la necesidad de estudiar los acontecimientos sociales desde el individuo, pues para él es imposible concebirlo como un generador principal de lo que acontece en dicha estructura.

Los planteamientos anteriores llevan a la necesidad de apelar al discurso de la experiencia real del individuo, entendiendo la sociedad desde la noción de "*una construcción inestable surgida de la suma de interacciones, de esas redes y de los "arreglos" que suponen*" (Dubet, 2011). Es por esto que el material audiovisual se asume como una herramienta que da cuenta de la experiencia del individuo y de lo que ha construido el ser humano en su particularidad y en su proyecto de vida.

En este apartado se expondrá parte del planteamiento que los bailarines han generado a lo largo de su vida, los nexos a los que han llegado después de pasar por los escenarios de conocimiento, para encontrarse con lo *sensorium*.

Entonces, ¿Qué es lo que se gesta en la particularidad de un proyecto de vida alrededor de la danza, que hace que sea importante rescatar su propósito?

Se considera que es desde la construcción de identidad, de las preguntas por la trayectoria de vida, donde comienza a plantearse una reflexión por los lugares que ocupa esa identidad en la construcción de mundo, y es precisamente por ello que esa construcción del sujeto nunca se puede concebir por fuera de los contextos socioculturales que le sugieren constantemente nuevas necesidades al sujeto. El individuo se hace según su experiencia, sus preguntas, su diálogo con los otros, los

²¹ Una cita de Martuccelli y Singly referida a la crítica que hace Perry Anderson al planteamiento de Marshall Berman, quien subrayó la importancia del desarrollo de las potencialidades humanas como experiencias vitales, para entender el mundo moderno.

cuales están dados por una serie de acontecimientos sociales, culturales, políticos, económicos. Charles Taylor (1989) señala “mi descubrimiento de mi propia identidad no significa que yo la elabore en el aislamiento, sino que yo lo negocio por el diálogo, parcialmente exterior, parcialmente interior, con otros. Mi propia identidad depende vitalmente de mis relaciones dialógicas con los otros”.

Partiendo del anterior contexto, que reafirma el argumento transversal del presente trabajo: la experiencia como construcción de pensamiento y formas de vida; lo que se pretende en este apartado es poner en diálogo las subjetividades de los mismos bailarines, referida más a la construcción de pensamiento –lenguaje, significación, estilo de vida- que han ido haciendo a lo largo de su vida. Pues es desde la experiencia donde se generan discursos y por consiguiente, donde se crea una conexión con el pensamiento interno en relación a las experiencias con el cuerpo, con la imagen exterior, y al mismo tiempo con las fibras sensibles del cuerpo. Es ese discurso, es esa energía lo que permite que se activen los flujos en el escenario mediático.

Ahora bien, cambiando la dirección y retomando lo que se planteó en apartados anteriores, gran parte del conocimiento y de su experiencia desde la infancia, desde las posibilidades que se dieron en la infancia, en el caso de los tres bailarines, se convierten en una plataforma de referencia inmediata a lo que ellos hoy en día son. En el caso de Andrés y Natalia, el silencio, la prudencia, la intimidad y las relaciones con el consumo dentro de las formas de vida, fueron escenarios que desde sus papás les fueron planteados, y que hoy al ser conscientes de ello se dan cuenta que fueron fundamentales para construir su propio mundo de ideas frente a lo que hacen y transmiten en su entorno más cercano.

“Para mi hay algo que es muy valioso de mi familia y es aprender y poder vivir con tranquilidad con pocas cosas, con lo justo, siento que mi papá siempre tuvo esa resistencia con el tema de la navidad, a él le molestaba mucho y era un conflicto permanente para nosotros, y yo hoy en día siento que eso fue una lección muy bonita de él, porque para el eso siempre era una ley del consumo, una ley de la fiesta, tampoco éramos católicos” (Natalia Orozco, 2013)

“Me marcó mucho la posibilidad del silencio, del silencio como una opción, como la posibilidad de estar solo y de sentirme bien y de alcanzar rápidamente un nivel de independencia emocional y de inteligencia emocional. El gusto por el movimiento lo descubrí mucho en esos espacios de soledad” (Andrés Lagos, 2013)

Desde Natalia se marcó una noción ideológica que iba acorde a la formas de vida que desde pequeña vivió en casa. En el caso de Andrés, fueron esos espacios libres del discurso lo que lo marcaron, espacios que hacen de él la lectura de un hombre en su infancia solitario, donde podía hacer y pensar desde ese silencio, sin un contexto muy amplio que involucrara una vida social de movimiento.

Son escenarios que de diferentes maneras, a cada uno los conduce, como se evidencia en el trabajo audiovisual, a indagar por la posibilidad de preguntarse por ese “yo” que busca caminos no establecidos, pero que aun así no escapan al sistema social convencional. La danza contemporánea, en este caso, como se ha dicho anteriormente, se convierte en un puente para establecer diferentes conexiones tanto con el ser humano como con los que lo rodean. Pero el hecho de bailar no los convierte de inmediato en seres conscientes de sus capacidades, solo posibilita caminos donde la experiencia se hace posible y donde se puede dar vida a esas cualidades de pensamientos y de formas de vida particulares, un proceso que se hace relevante dado que el actual contexto busca homogenizar los sentidos y visiones.

Es este escenario de la experiencia corporal el que les ha permitido a Coque, Natalia y Andrés desechar y abordar lo que consideran pertenece a los caminos que desean seguir en su vida. El escenario de la danza y el movimiento les ha abierto un camino de esas búsquedas personales que van de la mano con unas necesidades espirituales, emocionales, e ideológicas; sin embargo esa llegada a una “definición” de un “yo”, ha implicado trabajar capas -herencias sociales-, desprenderse de muchas de ellas y apegarse a otras.

“El yo entra en su propia experiencia como un sí mismo o como un individuo... solamente en la medida en que se convierte en un objeto para sí. Y no se convierte en tal objeto sino cuando toma las actitudes del otro hacía él” (Mead, 1934). El reflejo de lo

contextual hace al individuo desde estas percepciones, desde lo que se toma, lo que se desecha, desde un encuentro con el otro y el reflejo del individuo en ese otro, es desde ese lugar donde se construye el “yo”, esa identidad propia. Una identidad que en la medida es que se construye tiene permanente relación tanto con un esfera pública, como con la esfera privada, se trata de un proceso circular que se activa permanentemente, se recicla, sufre procesos de transformación constantes, son personajes que constantemente se movilizan y que desde lo que hacen plantean que su oficio, el de la danza va materializando formas de concebir el mundo.

En el origen de esta funesta dicotomía entre la sociedad y el individuo, Elías coloca el proceso mismo de civilización y a la interiorización normativa y cultural que conduce a un sentimiento de fuerte autonomía del juicio y las emociones frente a un mundo percibido como un “paisaje” o como un “objeto”... Un autocontrol proporcionado a los individuos que proporciona las bases de la representación de un individuo que se piensa más allá del colectivo, de un “yo” separado de un “nosotros” y opuesto a él, encerrado en sí mismo y en su interioridad. (Martuccelli, 2012)

“El ejercicio de la danza traspasa esos lugares estáticos de la estética, de eso bello, dado y acabado como una obra de arte, y se plantea más como un ejercicio de transformaciones sociales permanentes, que se pregunta acerca del individuo, su cuerpo, sus necesidades y sus experiencias, y ya no se para tanto desde una visión externa de esa experiencia, ya el sujeto y su entorno hace n parte esencial de la obra. Pero sobretudo es ese puente que permite pensarse desde el goce y el deseo, de construirse un mundo, un proyecto de vida diferente a esas realidades establecidas.”

(Andrés Lagos, 2013)

La vida se encuentra inmersa en esas realidades establecidas a las que se refiere Andrés, en el no-lugar de lo convencional, que como ya se ha dicho con anterioridad, se basa en unos esquemas que alejan a los individuos de su emocionalidad; ahora bien, lo interesante de poder ver lo que sucede en la realidad, es que cualquier ser humano puede tener la potestad de re-inventar esos mundos paralelos. Se habla entonces de esas realidades que se hacen posibles al pensarse el mundo y el habitar de una manera diferente. Una potestad que se puede ver en principio como algo ficticio, poco

real, en la medida en que la experiencia no escapa a la realidad establecida, pero lo que sí es posible, es jugar con las sensibilidades, apelar a ellas y desde allí actuar y pensarse desde la consolidación de luchas y reivindicaciones, que en este caso se generan desde el arte.

Y es quizá en el reconocimiento del “yo” cuerpo-mente, donde puede surgir conciencia de los planteamientos paralelos a la realidad colectiva que se conectan a esos campos de conocimiento a través de actos mediáticos, de diálogo e intercambio de experiencia que claramente, como se ha reiterado, no escapan a dicho contexto o entorno social dados en ese campo mediático. “...*La aprehensión inmediata y directa de sí mismo no es posible, está mediatizada por lenguajes, metáforas, símbolos, gestos y actos vitales de nuestro ser individual que se va haciendo en su propio existir en el mundo*”. (Pereira, 1996)

Andrés, al igual que Natalia y Coque, coinciden en que el movimiento y el cuerpo fueron el lugar en el cual encontraron un espacio de acción donde poder ser ellos mismos, que les permitía comenzar una búsqueda más íntima y de ir encontrando en ese camino las conexiones inminentes de lo que les daba su entorno, sin que este los determinara. Es bajo este contexto que la danza pierde toda expresión mimética que se queda en el lugar de la representación estética de personajes ficticios, para dar lugar a la estética-comunicativa, la cual como se mencionó con anterioridad, pone en contexto una obra o un acto de comunicación a través del arte con un contenido y significado, no se trata de una danza que habla de una historia ajena a las de los bailarines es una danza que se para en la historia y experiencia de los bailarines, se trata de una estética que acerca al bailarín a comprender su mundo y al mismo tiempo invita a quien se para a ver su obra y su discurso, a comprender como entiende el mundo que él mismo construye. A la vez la obra adquiere un trasfondo social, donde no solo se discuten los paradigmas del individuo en un mundo solitario sino y no está el sólo debatiéndose con el mundo social, la obra es ese campo de mediación donde el pensamiento se abre al mundo y transforma pequeñas esferas de pensamiento.

La danza y los estilos de vida a su alrededor –caso Natalia, Coque y Andrés, que no son una característica determinante en todos los que hacen danza- antes que

responder a una representación de una cultura, responde a una experiencia y a la necesidad de comunicar aquello que perciben como sujetos sociales y culturales

“Me fui por la contemporánea, porque en la danza folclórica todo el tiempo me decían lo que tenía que hacer y como lo tenía que hacer (...) Y justo estaba en el otro lado de la danza contemporánea donde lo que había era un montón de información circulando que te permitía adaptarla a ti.” (Andrés Lagos, 2013)

La danza, es un oficio que los ha llevado a estar en movimiento constante, todo lo que se puede entender como información dada en su ejercicio, se convierte en una materia mutante, orgánica, impregnada por la desnaturalización, por la descomposición y reutilización de las cosas en lo cotidiano. La danza es, para Natalia (2013), *“...un conocimiento que solo se construye en la práctica, por lo tanto es inacabable, el proceso de aprendizaje es inacabable y en esa medida creo que su carácter de profesionalidad es muy alto en relación con otro tipo de áreas donde se cree que el conocimiento llega hasta un punto y ya hay que aplicarlo: yo aprendo y lo aplico, pues en danza no sucede eso, en danza es yo práctico y allí estoy construyendo y ese practicar implica estar nutriéndome de un montón de cosas que no solamente son cosas de movimiento, que son un montón de informaciones que nos llegan de distintas manera e informaciones muy diversas, yo siento que el carácter profesional de la danza es de muy alto nivel”*.

Se propone confiar a la mente la posibilidad de la sospecha, de la incertidumbre, donde viene de nuevo el argumento teórico del cual se partió, el cual sugiere y ve la necesidad desde este llamamiento al individuo y a su experiencia, de dejar a un lado la categorización de los “fenómenos” socio-culturales; no se trata de negar la presencia de otros mundo sociales, ni incluso de la pertinencia de la profesionalización y la priorización de determinadas carreras y vidas profesionales, no se trata de negar la categorización, o la necesidad de hallar respuestas concretas e inmediatas, esa necesidad siempre va a estar en los intereses del individuo aun cuando se le niegue; se trata de llamar al individuo al cuerpo, a la conciencias de sí mismo, donde no se niegue la posibilidad del contacto físico e invite al reconocimiento del cuerpo del otro, de su sensibilidad. Cuando prevalece la neutralización del conocimiento se corta toda

posibilidad de imaginación, de soñar con mundos paralelos posibles. La posibilidad de estar en constante movimiento –tanto desde el pensamiento como en la acción- y de estar en un oficio, como lo ve Natalia, que se enriquece en la práctica, es quizá lo que posibilita el reconocimiento del otro, de esas realidades diferentes –modos de asumir la existencia- y culturas diferentes. No es que únicamente la danza proporcione esta posibilidad, pero para este caso, sí es un oficio que posibilita una sensibilidad tanto del cuerpo como de quienes lo rodean.

La daza es siempre algo extraño, dice Coque Salcedo (2013), *“y tal vez todos los intentos es que vuelva a ser extraño a lograr que siempre sea desconocido. Es una tarea difícil pero me parece chévere y es desconocerse, si totalmente o en lo posible; pues uno siempre se mueve ahí y de repente está ahí, pero como lograr trabajar para hacerse extraño a uno mismo”*.

“...para mi la danza contemporánea era el no lugar, donde se rompía todo ese lugar de la representación de donde yo venía, de la danza folclórica, del ballet, del jazz del musical. Todas esas puestas en escena miméticas, siempre personajes, siempre imitando otras cosas, y en la danza contemporánea yo encontraba que la que estaba ahí bailando era yo, era mi presencia y tenía que construir esa presencia mía” (Natalia Orozco, 2013).

Dentro de la experiencia el cuerpo es la mediación que entra a dialogar y construir ese discurso que se impone como absoluto y totalizante en la estructura social, es lo *sensorium*, los modos de percepción, los que se convierten en el recurso comunicante, los que construyen la experiencia y los que efectivamente re-significan los procesos sociales y el paso del individuo por el mundo. *“Desde el lugar que he pensado el cuerpo es desde la construcción de subjetividades y para mi está implícito el cuerpo que eres. Siento que ese lugar me da una posibilidad más amplia de conocer a la persona, al ser; lo que hace la subjetividad es que me da la posibilidad de conocer a la persona no solo desde su cuerpo o no solo desde lo que yo veo sino desde lo que no veo también, su pasado, su familia, sus expectativas, sus prácticas cotidianas, incluso pudo pensar que todo está tan mezclado, que es una cosa que va más allá del sujeto. Yo no hablo tanto*

desde la corporeidad, sino desde esa subjetividad como una conjunción de mucha información". (Andrés Lagos, 2013)

Las carreras o las opciones profesionales son parte de ese discurso que socialmente se ha construido, el estudiar una carrera te da un lugar en la sociedad para ser reconocido y así mismo poder entrar a participar activamente en el sistema social de consumo –lo que llevará por lo menos a poder subsistir económica y materialmente en el mundo-. Pero la preocupación por el deseo, muchas veces ha llevado al individuo a olvidar la posibilidad del goce de la vida pues este no está directamente relacionada con los proyectos de vida convencionales, El reto en el que se han encontrado los bailarines es el de no caer en la fragmentación de sus propias dimensiones de vida. Es decir, el de romper toda relación con su carrera titulada y su oficio, o el de poder encontrar goce en lo que hacen pero que eso no les implique abandonar lo que desean hacer, es decir no debe haber una separación en ello para poder vivir de lo que se hace; pero el contexto en el que se ubican es en el de la dificultad de reconocer el arte y la danza puntualmente como un medio del cual no solo se goza, sino que se crea, se trabaja al igual que otras profesiones.

En un principio han tenido que partir desde la fragmentación en tiempo y espacio de sus oficios, pero desde su quehacer constante las posibilidades de poder encontrarse más involucrados en diferentes campos de conocimiento se han dado cada vez con más intensidad. El diálogo y el flujo de información, el hecho de tomar elementos de la investigación y de las lógicas de las ciencias sociales, ha permitido –a los bailarines-, que por un lado se les “integre” laboralmente a trabajos que exigen un título, pero por el otro lado -que interesa más para este caso-, que la academia “formal” ha sido la posibilidad de intercambiar conocimiento; es desde allí donde se re-significan los discursos totalizante que plantea la sociedad.

“En lo que me ha tocado a mi como experiencia, la academia ha sido un lugar importante que necesito y que he necesitado, no como algo que me permita decir que soy antropólogo, o artista o estudioso cultural; pero siento que en mi caso me brinda la posibilidad de una indefinición, y se vuelve una posibilidad profesional indefinida. Siento que funciona para mi o siento que es otra vez una tierra fértil, porque sigue siendo un

espacio que trata el conocimiento, un espacio donde se puede reflexionar sobre la producción misma del conocimiento”. (Coque Salcedo, 2013)

La academia, para Coque es ese terreno de indefinición, que se presta para explorar caminos, definiciones, esquemas, y es desde allí, desde la capacidad reflexiva autónoma que él se ha podido parar a decirse a sí mismo que es eso lo que no desea ser, pero sí ha sido ese lugar lo que le ha dado la oportunidad de investigar y proponer desde lo *sensorium*.

La academia aparte de abrir el campo reflexivo acerca del individuo y otorgarle a él mismo que se piense desde su rol frente a lo establecido, -lo que es un conocimiento aún introspectivo en la medida en que no salga no genera nada en ese mundo que se piensa-; se abre para hacer conexiones que correlacionan lo conceptual con lo vivencial, con lo real inmediato, precisamente con la experiencia; es decir que es la posibilidad para que teoría abstracta se impregne realmente de lo que ha hecho de ella una herramienta útil.

“Logré encontré la manera de poder vivirlas las dos –la historia y la danza-, que fue lo que nunca encontré en la universidad. La encontré cuando salí, y cuando me di cuenta que podía tener un sentido de investigación y de un sentido crítico dentro de la práctica artística. Entonces ahora tiene un sabor muy grato y me alegra porque para mi la academia universitaria fue una frustración”. (Andrés Lagos, 2013)

Las carreras profesionales por las que optaron los tres bailarines, no son ajenas a los procesos de los individuos, de hecho, se trata de profesiones que se interesan expresamente por los procesos sociales y culturales, sin embargo, es en ese lugar de la academia donde todo oficio puede estar sujeto a quedar en la formalización en cuanto este se lea como la neutralización de procesos, característica que hace que pierda toda cabida la experiencia y que se responda directamente a las dinámicas convencionales de consumo de información que invisibiliza la experiencia particular de los sujetos.

“La verdadera cultura se confunde con la educación superior –artes y humanidades-.... Asimilada a la vida intelectual, por oposición a la materialidad que designa la civilización, la cultura se interioriza, se subjetiviza, se individualiza. ...” (Barbero, 2003)

El arte logra tocar las intimidades, abre la oportunidad de reflexión íntima y sincera el individuo mismo es el que desde su subjetividad puede juzgar lo que ve, lo que hace y lo que siente a partir del acercamiento al arte. Y es en el baile donde se logran sentir, desde el sudor, desde el vértigo, desde las frustraciones, desde el entusiasmo, aquello que le pertenece únicamente a él, lo que hace vigente el diálogo con la subjetividad el que lleva a que el trabajo con el cuerpo y su movimiento pueda ser el puente más efectivo para conocerse, conocer al otro y entenderse como sujeto reflexivo inmerso en la sociedad.

“Creo que los caminos del arte son un camino mucho más rápido para llegar a entenderlo: la danza, el teatro, la escritura, la plástica; permiten que esas realidades posibles se construyan al lado de realidades establecidas; por eso es que el arte es tan peligroso, digo peligroso en el buen sentido, porque sí le permite al ser humano construir sus propias visiones frente a cualquier realidad y la realidad que yo estoy construyendo paralela a esa otra realidad paralela que podemos llamar al sistema capitalista o el sistema social occidental particular”. (Andrés Lagos, 2013)

“Las estabildades es que yo juego con lo que me gusta jugar en la vida, yo no tengo duda de que eso es lo que siempre he querido hacer y no me canso de eso... yo me dedica plenamente a la danza por todo lado, mi cabeza funciona ahí, y yo creo que eso genera una cierta estabilidad, para siempre estar despierto, pero está la inestabilidad también laboral, no laboral no es, porque uno trabajo mucho, todos mis compañeros trabajamos un motón, todo el tiempo estamos con proyectos, pero la inestabilidad es económica, esa es la decisión que uno asume”... (Natalia Orozco, 2013)

Más que buscar lugares establecidos, la experiencia de los bailarines, muestra que el lugar de duda en el que mantienen su pensamiento, es un estado que los obliga a reflexionar permanentemente y de esa manera a buscar transformaciones. Son estilos de vida que no se miden por lo efectivos en producción de consumo o de efectividad;

sino que comienzan por medirse desde la convicción, desde la libertad de elección, desde la rebeldía de no asumirse en lugares cómodos que no les proporcione el goce. Son entonces estilos de vida que, en principio, se niegan a entrar en un sistema que no le proporciona lo que desean, pero que buscan desde lo que desean hacer vivir en este mundo capitalista al que inevitablemente no pueden escapar.

*Yo siento que a algunos nos toca, una condición en donde no la fijación no es muy estable. Uno ve y a la mayoría de la personas esas cosas no le preocupan, no hay ningún problema, es vivir y trabajo en lo que estudié...Y a otros nos toca como que eso nunca engranó bien, o como que en algunos aspectos alguna mulita quedo por fuera”
(Coque Salcedo, 2013).*

7. Conclusiones

7.1 Investigación Social

Finalmente ¿se puede ver a través de las historias de vida de Coque, Natalia y Andrés unas maneras diferentes de construcción de pensamiento y unas formas de vida que se escapan a los supuestos convencionales?

Al parecer la respuesta a estas inquietudes no es posible darla de manera única y concluyente, precisamente por el carácter que se ha buscado plantear a lo largo del presente escrito. No se busca llegar a conclusiones cerradas ni plantear más esquemas de los que abundan en esta sociedad. El objetivo de este trabajo fue el de mostrar, fundamentalmente, esos otros mundos que permanecen en el anonimato, pero no desde cualquier visión sino desde esta que plantea una discusión desde los mismos individuos y desde la misma experiencia de vida que permanece en tensión con las realidades que plantea la estructura social.

Ahora bien lo que sí se puede decir de esta experiencia audiovisual, como ejercicio de trabajo de grado y sobretodo como ejercicio de entendimiento y aprendizaje como investigadora y realizadora visual, es que la construcción de individualidades no solo se queda allí en el sujeto, esta logra repercutir a todas las instancias de su alrededor, y la danza como un motor de vida, como lo llama Natalia, puede incidir en las concepciones de vida.

7.1.1 La danza como experiencia en tensión con el consumo y el mercado

Después de que los bailarines permitieran que sus experiencias de vida fueran conocidas y analizadas, es posible decir que sí se tejen conocimientos y prácticas que

los ha llevado a tener sus propios estilos de pensamiento y vida, unos que se crean desde ese quehacer constante, desde la posibilidad de la exploración y la investigación permanente. Entonces, se puede pensar que en términos generales, sí hay cosas en el pensamiento del ser humano que busca terrenos no habitados para poder seguir existiendo.

Natalia, Coque y Andrés hablaron desde las construcciones emocionales y racionales que han vivido desde pequeños. Andrés, desde su experiencia emocional, desde ese sentir la danza y el movimiento como una experiencia desbordante y una convicción de vida que integra el movimiento, el ser sensible –lo *sensorium*- y el ser físico. Coque desde la sospecha de pensarse y actuar en el mundo real, pero desde una armonización de la experiencia en la danza, pues ha sido en últimas, la reflexión desde la academia la que le fue aportando un entendimiento de su estar en el mundo. Y Natalia, desde la emoción y la armonización de su experiencia, desde la sensibilidad que la aguarda en los terrenos desconocidos.

De esta manera se concluye que hay tres escenarios en los que ellos se han movido que han sido fundamentales para poder vivir de la danza, en primera instancia está: la familia, allí se provocó la duda y se constituyó una plataforma muy fuerte que apoyaba desde lo emocional y lo económico. En segundo lugar la academia, un espacio que sin duda abrió las puertas para un diálogo diverso y fundamentado; el espacio de las carreras profesionales, propuso un piso en constante desequilibrio emocional e intelectual, un conflicto de amor y desamor, de encuentros y desencuentros, fue un camino por el que los tres decidieron andar y donde generaron experiencias confusas y a la vez concretas. El entablar un dialogo con sus carreras profesionales de título, ha llevado a estos tres artistas no solo ha contar con oportunidades concretas laborales, sino a buscar desde el movimiento poder transformar los lugares de conformidad a los que lleva la profesionalización de los oficio.

Otro campo de acción que se ha establecido como el lugar de lucha y de reivindicación de sus discursos, para los tres bailarines, ha sido el de la investigación sobre la danza, tales como hacer la historia de la danza, a construir memoria y archivo de la danza en Colombia; y por supuesto a investigar desde el cuerpo las forma de relacionarse y

entenderse como individuos. Este lugar ha sido muy importante para el desarrollo de sus inquietudes, allí se ha explorado, se ha abierto el lugar a la duda y la posibilidad de estudiar que es esto de la danza y como se hace historia y camino para que sea reconocida en el ámbito laboral y de conocimiento.

Para los bailarines sí hay una forma de vivir de la danza desde un lugar más cómodo, y este corresponde precisamente al lugar del consumo de la danza, a ese lugar que los liga a un lugar del deseo material. Ninguno de los tres personajes se asume desde allí, desde su experiencia como bailarines, ya habiendo explorado ese lugar “cómodo” de la danza, toman la decisión de no asumirse como un producto, lo que ha implicado una construcción individual desde la reflexión constante y una postura que efectivamente sí determina un estilo de vida contundente: dedicados a la danza, explorando el cuerpo y su relación con el movimiento. Es desde allí desde donde deciden trabajar, desde la exploración, abandonando una pretensión por el consumo desprevenido.

El alejarse de estas pretensiones -sin ser agentes totalmente ausentes de las prácticas que implican estar en un sistema capitalista- ha llevado a los bailarines a pensar en las implicaciones que ha tenido que asumir o soltar en su vida.

Para el caso de Coque ha sido importante trabajar lo que se ha construido en la danza en todos los escenarios que se asumen en la vida, y precisamente es en ese camino que ha buscado soltar cualquier deseo o pretensión y asumir lo que está y lo que se construye dentro de esa coherencia de mundos –mundos reales junto a mundos paralelos contruidos-. En el caso de Andrés todas las implicaciones que ha tenido la danza en su vida han sido en positivo, como lo argumentó constantemente, la danza se le presentó a Andrés como una forma de hallarle sentido a la vida, de llamarlo a la conciencia del cuerpo, pero lo más importante que en él se plantea, es que ese llamado a su cuerpo le permitió encontrarse con los otros cuerpos y en esa medida desarrollar unas maneras diferentes de entenderlo y relacionarlo con diferentes modos de comprensión. *“ahora y yo ralmente no tenía una posición contundente ni política ni filosófica para estar en el mundo y ahora la tengo”* (Andrés Lagos, 2013).

Natalia planteó estas mismas condiciones pero desde una noción de la estabilidad e inestabilidad que le ha tocado asumir en la vida, no solo como mujer bailarina, sino como madre. Para los bailarines, como lo dice Natalia, el poder dedicarse a la danza, ya los pone en una condición de goce, pues están en un lugar donde nada los obliga a permanecer, donde está la plena seguridad de estar en un campo de acción donde juegan a hacer lo que les apasiona y los nutre tanto emocional como racionalmente. Es así como el dedicarse a vivir plenamente de la danza ya genera una estabilidad en el hacer diario, en las relaciones con sus estudios, con sus trabajo, con su familia, con sus hijos, todo está atado a el discurso integral que han construido en la práctica de la danza. Pero adicional a todas las prácticas cotidianas necesarias para responder al mundo real, la danza es movimiento y esto ya es para los bailarines la oportunidad de estar en constante movimiento, de imaginar, de jugar nuevamente, de mantener la curiosidad.

“Yo creo que eso genera una estabilidad una cierta estabilidad, para que, para siempre estar despierto, yo me siento aún muy curiosa por muchas cosas y esa estabilidad alimenta esa curiosidad, no estoy cansada”, y agrega Natalia, *“esa es una estabilidad que repercute mucho en mi hija, porque yo siento que Elu sabe que su mamá se dedica a la danza y ella lo vive con migo. Lo que sí quiero es que ella sepa como todo lo increíble que lo que es la experiencia del cuerpo”*. Es una forma de vida que, como se ha buscado reafirmar en este escrito, repercute en un entorno y logra generar resonancias que se expanden en el tiempo y en el espacio.

Pero adicionalmente hay un conflicto que se crea a parte de los que existen con las estructuras de pensamiento planteadas por la academia tradicional y por las concepciones de percibir el arte como una obra que muere en el mismo acto de comunicación. Es un conflicto que abarca todo lo anterior pero responde a necesidades más inmediatas, a vivir –comer, pagar, estudiar, trabajar- de la danza misma. Como se había dicho en párrafos anteriores, resulta imposible vivir de la creación a no ser que esta esté inmersa en el mercado, pero en la posibilidad de la experiencia de cada uno de los bailarines, les ha sido muy claro abandonar ese espacio de la creación, es por esto que las implicaciones en los caminos ha sido la de encontrarse con la realidad, y esa corresponde en términos generales, a que la sociedad “moderna”, en la medida en

que ha dado cabida a la aparición de identidades particulares, sí se ha privilegiado las manifestaciones del mercado y en esta medida lo que no entra es negado y anónimo lo que convierte la profesión de la danza en algo de lo cual “*es terriblemente difícil poder vivir, súper doloroso, muy fuerte.*” (Natalia Orozco, 2013). El dedicarse a la danza es asumir que no se va a ser rico de ello y que hay que buscar, ir más allá, abrir espacios para poder subsistir.

Entonces sí hay una inestabilidad económica que no corresponde necesariamente a una inestabilidad laboral. Andrés, por ejemplo, tiene alrededor de tres trabajos constantes durante el semestre, es profesor en la academia de Artes Guerrero, profesor en Danza Común e integrante de la compañía Danza Común, y adicionalmente todo el tiempo está trabajando en proyectos de montajes de obras en diversos espacios. Por su parte Coque Salcedo, trabaja como profesor de los grupos de danza contemporánea de la Universidad Javeriana, es profesor de danza en un colegio y está vinculado al proyecto de investigación con el Ministerio de Cultura que busca hacer archivo de la danza en Colombia, también pertenece a la compañía Tercero Excluido. Natalia trabaja como profesora en Danza Común, está vinculada a un proyecto con el Ministerio de Cultura que lleva la danza a diferentes lugares del país, dirige la compañía Tercero Excluido, trabaja igualmente en el proyecto de archivo de la danza en Colombia, y se mueve en grupos de creación permanentemente.

Por esta razón no se habla de una inestabilidad en el quehacer, el desequilibrio viene en lo económico, en tanto su profesión no está lo suficientemente valorada para que se considere que los artistas deben ser pagados por su trabajo, porque lo que hacen no es solo una cuestión de entretenimiento, y cuando salen proyectos son lentos y el presupuesto no alcanza para cubrir los gastos que correspondan al tiempo invertido. Hay momentos en los que aplican a becas, o que los llaman para presentar sus obras, pero son momentos muy esporádicos que no responden económicamente al tiempo invertido. Finalmente esa ha sido la decisión que han asumido al permanecer en este camino.

Esta es una situación a la cual no escapan muchas personas en el mundo, sin embargo el lugar desde donde han decidido estar estos tres bailarines les reduce las

posibilidades de tener esta tranquilidad económica, pues no conciben un lugar donde su cuerpo permanezca en quietud y donde su imaginación se limite a responder órdenes y figuras de pensamiento que limiten al pensamiento a la sistematización de resultados.

Sin embargo con esto no se concluye que el bailarín simplemente deba resignarse a tratar de sobrevivir, pues hay muchas condiciones que lo llevan a establecer búsquedas permanentes que al mismo tiempo le brindan espacios de regocijo y bienestar. Sí, evidentemente no se habla del mundo del derroche, pero es que este no es el punto que los motiva a vivir, a estar en el mundo, pues este implica el riesgo y es esa incertidumbre la que los obliga a moverse y a encontrar diferentes formas de vivir. La experiencia es más bien como decía Coque, como si se tratara de estar en un camino nublado y no ver con claridad, *“es la forma de entrar a lo desconocido, darse esa posibilidad del vértigo, de salir de ese modo de estar estable”* (Coque Salcedo, 2013).

Finalmente, después de tener estos posibles escenarios la experiencia de los bailarines, se puede decir que los ha llevado a ir encontrando caminos concretos que acompañan su discurso de vida y los hace sentirse en un estado de alerta permanente.

7.1.2 La danza como experiencia estética-política

En primera instancia se hace cada vez más claro que el cuerpo y las subjetividades del individuo no pueden verse como objeto aislados de una misma realidad, y en esta medida el cuerpo como integralidad no puede verse como un objeto de estudio, como un fenómeno concreto que se sumerge dentro de dinámicas sociales, o como la representación de estéticas de la sociedad. Como se acotó en apartados anteriores, el cuerpo no es una superficie, quien lo habita es todo un ser pensante imposible de medir o agrupar en categorías que explican el comportamiento humano. En esta medida, para Coque Salcedo, el ubicar al cuerpo, al ser bailarín o a cualquier cuerpo en alguna categoría, es seguir haciendo del cuerpo un objeto muerto o por lo menos neutralizado. Seguir tratando de ubicarlo en algunos de los esquemas planteados por la sociedad, es seguir intentando hacer del él un objeto. Por lo anterior se reivindica la tesis del

presente texto, no se puede seguir reafirmando al cuerpo desde un pensamiento ajeno a su experiencia

Entonces la discusión de formas de vida pasan de inmediato a cuestionar el papel que el individuo tiene sobre la sociedad, no solo se trata de evidenciar estas dinámicas anónimas de estilos de vida, sino ver que al interior se gestan formas de pensamiento que cuestionan permanentemente ese lugar del cuerpo-sujeto en el mundo.

La danza y la vida alrededor de ella propone, para los bailarines, por ejemplo, la posibilidad inminente de entender los procesos de conocimiento de una manera diferente a la convencional plateada por la academia –educación superior-, lugar donde cursan determinados semestres para alcanzar un nivel de comprensión y así aplicarlo en modelos sociales de acción. La danza, en este caso, no es entonces un campo de conocimiento que busque calificarse y enmarcarse en estos niveles de conocimiento progresivo para determinados fines concretos; para los bailarines no hay pasos a seguir para alcanzar un nivel ideal de pensamiento, la práctica de la danza se reactiva permanentemente, la creación de conocimiento es permanente y es en ese hacer constante donde adquiere validez, y es allí donde se puede construir un camino de vida, como dice Natalia (2013), *“la danza es un conocimiento que solo se construye en la práctica, por lo tanto es inacabable y en esa medida creo que su carácter de profesionalidad es muy alto en relación con otro tipo de áreas donde se cree que el conocimiento llega hasta un punto y ya hay que aplicarlo”*.

Ahora bien, lo que se vio alrededor de la narrativa que se construyó en el trabajo audiovisual, fue la evidencia de que realmente si hay trabajos importantes desde la individualidad que han llevado a concluir que lo importante de la vida no se compone de elementos ajenos a la experiencia propia, y es desde allí desde donde se logran soltar las pretensiones materiales. En este sentido la danza sí permitió ver la construcción de esas otras realidades en dos aspectos: el primero responde a la construcción individual de cada uno de los bailarines, y el segundo se ve en la proyección de su hacer constante en todo sus espacios de acción, donde la danza entra a amasar lo que se encuentra compacto, a mover, o a activar, como lo dice Natalia, todos esos espacios que se encuentran inactivos o que se encuentran pasmados por las mismas

determinaciones sociales. Se puede decir entonces que al ser la danza un práctica que toca lo sensible si propone y abre las puertas para que todas esas estructuras estáticas se pongan en duda y de esta misma manera se posibilite la transformación de las percepciones de los individuos que habitan el cuerpo que le da vida al movimiento.

“Yo adoro esta realidad que he construido alrededor mío y además la valoro profundamente porque se que hay mucho trabajo que hacer; yo tampoco estoy diciendo que el trabajo que yo hago hace tratamientos masivos de cambio de mentalidad, pero sí los hace en pequeñas relaciones, con cada estudiante, con cada compañero con el que trabajo, con cada intérprete, con mis papás, con mi hija con mis amigos, yo se que son cambios importantes” (Andrés Lagos, 2013).

Sí hay una cuestión crítica permanente, donde se abre el espacio para que “se construyan realidades posibles al lado de realidades establecida” (Andrés Lagos, 2013). El arte –la danza, el teatro, la escritura, la plástica- le permite al ser humano construir unas visiones propias; es un lugar subversivo de la realidad, pues no trabaja bajo lo dado y establecido, su destreza es la de dar la posibilidad de imaginar e ir un poco más allá de sus posibilidades. Una tarea que no es fácil pues hay una pereza metal y unas imposibilidades dadas por las dinámicas instantáneas de la sociedad de hoy, por esto es importante tener en cuenta que no hay reglas para todos, probablemente el arte, en muchos aspectos también ha llegado a ese lugar del comercio, de lo cómodo, de la neutralización de procesos. El ejercicio de la sospecha esté en ello, es desconfiar de todos los lugar que se habitan para no llegar a la misma neutralización de la experiencia.

Ante esta perspectiva es fundamental aclarar que lejos de hacer una apología a la danza pero sobre todo a las condiciones que ella brinda para el bailarín, se quieren rescatar las prácticas u oficios que generan otro tipo de dinámicas en el mundo y que por su carácter son invisibilidades. La posibilidad de entrar en la vida de estos tres bailarines, permite observar dinámicas que separan al espectador de las mismas rutinas de violencia, o de moda, o de los mismos realities que se ruedan permanentemente en la televisión o en lo grandes medios de comunicación, y de esta manera entender que efectivamente si se pueden gestionar otros espacios que

aboguen por el movimiento propio del individuo, pero sobretodo con un sentido que lo lleven a preguntarse por su cuerpo como una herramienta de trabajo que puede incidir tanto en su vida como en la vida de quienes se involucran en el movimiento.

En este sentido se hace igualmente esclarecedor, -teniendo en cuenta las reflexiones que se generan desde los bailarines-, que no solo el bailarín tiene la posibilidad del movimiento y de apelar a la crítica de su habitar en el mundo, a las probabilidades de seguir existiendo. Lo que sí se hace claro, como se ha reiterado, es que allí hay una posibilidad que fácilmente es negada por el mismo sistema y por la educación que recibe todo individuo. Resulta más fácil *“ubicarte y clasificarte y que no te muevas a tener a todo el mundo en constante movimiento intelectual, emocional, físico”* (Andrés Lagos, 2013). Ahí se presenta el conflicto real no solo para los bailarines, sino para cualquier individuo en tanto todas las dinámicas del vivir cotidiano obedecen a un contexto social y económico, la gente inconscientemente se ha ido alejando de su cuerpo, de su conciencia, de su deseo –no un deseo egoísta sino íntimo reflexivo-, y ha abandonado la posibilidad de reconocerse dese el movimiento. Ahora existe un cuerpo del deseo que puede verse como “egoísta” y que responde al consumo que ha dejado de construir una experiencia razonable y una conciencia del entorno.

Finalmente resulta importante concluir retomando la frase de Coque Salcedo, quien afirma que la danza no garantiza nada, y que las artes en general no garantizan ninguna libertad del individuo. Lo que genera dos puntos de tensión que no se escapan a toda la reflexión que se planteó a lo largo de este análisis. El individuo donde esté, puede situarse en un lugar cómodo donde la experiencia y los conflictos entre los puntos de mediación que se dan en los diferentes escenarios de acción, pueden pasar totalmente desapercibidos, es decir donde no logra haber una conciencia frente a lo que se hace en el mundo y que por el contrario el lugar de las artes o el lugar desde donde se decida trabajar puede incluso generar más ataduras a un mundo inconsciente y competitivo. Sin embargo lo concluyente, se evidencia en el trabajo audiovisual, donde hay un mensaje que deja una clara inquietud acerca de cómo los individuos, en general, se puede estar pensando el habitar, el crear, el vivir de una manera diferente.

7.2 Danza como experiencia comunicacional

Coque, Natalia y Andrés coinciden en la necesidad de ver la danza como una estética de lo comunicativo, en tanto se entiende que detrás de todo proceso de conocimiento que se gesta en su profesión va acompañado de una historia, de una emoción, de una intuición, de todo un contenido que le da fuerza a su discurso. Debido a esto, es imposible concebir la danza como una obra dada y finalizada, pues sería como darle una respuesta a su vida concretamente y volver a la neutralización de la experiencia del individuo. Por esto resulta imposible concretar la obra en un mensaje único, ya que es el sujeto y todo lo que lo contiene el que está hablando allí, ya no se trata de un mensaje carente de significado.

La danza propone entonces otro nivel de comunicación, desde lo sensorial y lo emocional; y es que quizá fue necesario pasar por los grandes flujos de comunicación²², los cuales acercaron al individuo a otro tipo de información para acceder a otro tipo de espacios de conocimiento, ya no desde lo estrictamente político sino desde lo cultural, lo que ha abierto la posibilidad para que el individuo se comunique desde la creación e investigación del propio cuerpo, que en ocasiones se encuentra tan distante de la conciencia humana.

Esta discusión estética de la profesión de los bailarines abrió las puertas no solo para entender cuál es su noción frente a la danza, sino la relación que este pensamiento genera en su vida cotidiana. Como se pudo ver en el apartado de sus búsquedas personales, en su vida los bailarines no persiguen -con relación a lo estético de la obra de artes- un interés por un resultado final en los procesos de creación, es decir no se plantean su profesión para buscar resultados acabados, sino que sus obras y creaciones están totalmente ligados a sus búsquedas y preguntas del momento y de sus contextos sociales. Es decir, su interés de creación no va en búsqueda de un

²² Medios de comunicación, como la televisión, la radio, la prensa, los libros, entre otros medios que lograban llegar a grandes poblaciones con las nuevas tendencias e información.

interés económico ajeno a estas búsquedas personales, es un proceso donde incluso se prioriza un interés personal espiritual.

Es así como una vez más se hace claro que la obra de arte que se genera desde los artistas, al mismo tiempo de estar generando unas concepciones de vida que hablan de las formas de percepción de pensamiento, transmiten un mensaje, que en el momento de emisión en vez de agotarse, lo que hace es generar unos fuertes lazos y tejidos que activan nuevamente los campos y flujos de información, de conocimiento, y de reinención. Su profesión tanto como obra de arte y estilo de vida no tienen momento de caducidad, son mensajes, como se dijo anteriormente, que no mueren en el momento del acto comunicativo, el mensaje es solo la intervención y acción que se hace efectiva para mediar entre la estructura y su individuación.

Por esto es tan importante tener conciencia que lo que se presenta en el trabajo audiovisual busca incorporar las narrativas de la imagen al trasfondo que hay justo al interior de una estética superpuesta, hay todo una construcción de significados que responden a la construcción de vida de los bailarines. La narrativa audiovisual busca comunicar esta realidad anónima desde la experiencia que reactiva la vida desde el acto comunicacional.

7.2.1 Investigación comunicacional desde el lenguaje audiovisual

Se puede decir que finalmente ¿Se logró mediante la apuesta audiovisual y las historias de vida de Coque, Natalia y Andrés, comunicar unas maneras de construcción de identidad, pensamiento y acción, que hablan de unas formas de asumir la vida diferente a las que impone una sociedad de consumo?

En primera medida, como realizadora, productora y directora, fue un reto y una gran gratificación, siguiendo lo que se había planteado desde un inicio, sustentar el documental únicamente con el material audiovisual que había realizado a lo largo del año, lo implicó sustentar el trabajo únicamente en una realización propia y

evidentemente en el discurso de los bailarines, para desde allí construir un material que lograra mantener un ritmo, una coherencia y una tensión.

Por esto se hace necesario reflexionar acerca de los retos que se asumieron y el proceso de transformación que surgió el proyecto en el transcurso del proceso audiovisual. En primera medida el trabajo de relectura se hizo minucioso y extenso para lograr seleccionar la información clave con la que se contaba dentro de las más de cuarenta y cinco horas de grabación que realicé entre los tres bailarines para poder realizar las transcripciones y armar el libreto, tal como se adujo en la metodología. Un libreto que como primer esbozo de edición dio una hora y veinte minutos, el cual se reeditó a lo largo de diez sesiones, para así aproximarse a los treinta y cinco minutos previstos al inicio del trabajo, con el fin de que el espectador pudiera transportarse con tranquilidad en el transcurso del documental. Finalmente el video quedó con una extensión de cuarenta minutos y diez segundos.

En el transcurso de la post-producción surgieron cambios imprevistos pero importantes para el resultado final, tales como más recorte de información valiosa por cuestiones de tiempo y de ritmo; reestructuración de las intervenciones de los bailarines por capítulos; replanteamiento de la apertura del documental y el cierre del mismo. Razones por lo cuál, en el momento en el que se tuvo un material grueso del documental, se decidió replantear igualmente la estructura de diálogo entre los bailarines, la cual en un principio se planteó para que se generara un contrapunteo entre los tres bailarines, es decir que hablaran a modo de contra-pregunta. Pero con el fin de mejorar el ritmo y teniendo en cuenta el carácter propio de cada uno de los bailarines, se decidió plantear la estructura de la siguiente manera: Coque Salcedo, abriendo cada capítulo, Andrés Lagos, como pieza intermedia y Natalia Orozco cerrando los capítulos.

Así pues, todo el proceso de edición fue una exploración permanente llena de retos. Como lo fue en principio el manejo de la imagen y su lenguaje, con la exploración de cortes y de dobles imágenes en la pantalla, con este tipo de efectos que se manejaron a lo largo del documental, se logró generar un lenguaje narrativo con el fin de proporcionar una mayor cercanía con los personajes y generar un mejor ritmo de lectura. Pero el escoger esta ruta significó un trabajo dispendioso, que demoró aún más

la edición, donde se cuidó del color, del corte (tamaño imagen y encuadre en la pantalla), de la duplicación de imagen, y del audio –su ganancia, volumen, fundidos, cortes-.

El audio fue uno de las mayores dificultades y es el aspecto con el que no se logró lo deseado. Debido a la falta de experticia en el dominio de la técnica, en el momento de grabar a Andrés y a Coque, pero fundamentalmente a Andrés, se presentaron muchos problemas relacionados con resonancias y ruido ambiente. Aunque a pesar de presentar varios problemas técnicos se trabajó y se intentó mejorar al máximo. El caso de Natalia sí es diferente, pues al ser la última entrevistada, implicaba que ya se contaba con experiencia y más conocimientos que hicieron que se manejaran mejor las herramientas técnicas para conseguir un mejor resultado.

En este sentido otro gran reto para lograr el objetivo del documental, pero relacionado con lo técnico sino con las estrategias de investigación, fue el bailarín Coque Salcedo, en la medida en que su forma de hablar y de elaborar las ideas es muy introspectiva y no proporcionan respuestas inmediatas al espectador, por este motivo fue necesario editar al máximo las muletillas y recurrir a la idea principal de sus enunciados, pues como editora quería resaltar sus ideas y al mismo tiempo conseguir un equilibrio con los otros entrevistados. Finalmente se editó para darle sentido y fuerza a sus palabras. Salcedo fue una de los mayores retos en muchos aspectos: en la entrevista permanentemente me hizo cuestionar como periodista, debí buscar re-direccionar las preguntas permanentemente para encontrar respuestas concretas, lo cual me aportó como investigadora experiencia en recursividad, creación y seguridad a la hora de entrevistar.

Por todo lo anterior, es claro que este trabajo tanto de investigación, realización y post-producción, conllevó a procesos de aprendizaje permanente, en el cual la construcción, el replanteamiento, el ensayo y error hicieron parte de este resultado final. No se habla entonces de que, en el proceso, fue un proyecto hermético a la propia experiencia, pues muchos factores entraron a ser parte de su construcción, tales como: la individualidad y particularidad de cada uno de los bailarines, los factores externos a ellos como su contexto, las herramientas de trabajo con las que se contó, el apoyo logístico.

Ahora bien, teniendo en cuenta estos factores, se puede concluir que el juego con la pluralidad de lenguajes usados, la estética narrativa del documental, tales como las dobles y triples pantallas usadas y la construcción de capítulos logró el objetivo de fusionar los dos lenguajes fundamentales: imágenes y audio, que muestran de una manera dinámica la vida cotidiana de los bailarines –construyendo una narración de su intimidad-, su vida artística –a través de las obras de danza, los ensayos, y las improvisaciones de baile-, y finalmente su discurso político de una manera contundente, lo que le da el fuerte contenido al trabajo y donde se puede ver lo que caracteriza a cada uno de ellos.

Así es que reuniendo estos importantes factores usados a lo largo del trabajo audiovisual, se puede concluir diciendo que se logró el objetivo fundamental del trabajo, pues se logró contar la experiencia de vida de los tres bailarines, no solo desde su discurso sino desde todo lo que integra sus vidas, y desde allí comunicar, sacar a la luz este otro tipo de vidas que están configurando el mundo social y que están tratando de moverse desde expresiones artísticas y humanas. Para ello el documental es la evidencia directa que tiene el propósito de plantear otras inquietudes respecto a las formas de vida que no existen y no justamente en los imaginarios, sino en la realidad.

Este trabajo se convierte, entonces, en la oportunidad de mostrar la gestación de proyectos autónomos del individuo que suelen pasar desapercibidos en los grandes medios de comunicación. Es la oportunidad de mostrar una configuración de vidas que aunque están inmersas en el mundo capitalista se piensan y reactivan desde escenarios diferentes a los comúnmente conocidos por la sociedad. Es una vez más, un recurso que rescata experiencias que viven desde lo que los apasiona, y esa pasión ya no es una atracción externa únicamente, es una pasión que se trabaja desde la subjetividad.

Se hace claro que las posibilidades del lenguaje audio-visual son muy extensas, y que en la medida en que es universal permite que cualquier tipo de espectador aquel que se sienta cercano a la temática que trata el documental o que esté totalmente distante-, pueda generar una lectura de desde su vocabulario y pensamiento. Es un lenguaje

diverso que pone sobre la mesa, en esta ocasión, la prueba, una vez más, de que se puede hacer investigación social con criterio y contenido serio, sacando a la luz historias de vida que permanecen en el anonimato pero que desde su hacer están generando otras formas de plantearse la vida. Pero además, como ocurrió en la realización de este documental, es un lenguaje que mueve emociones y afecta el pensamiento y generar reflexiones.

A nivel personal, fue un trabajo que cumplió con la expectativa de poder vincular mis conocimientos y pasiones desde mis carreras profesionales, Comunicación social y Sociología, y desde la mi pasión por la danza. Desde aquí pudo conjugar gran parte de las inquietudes que comprenden mi pensamiento y mi hacer constante. Es así como en este momento puedo decir que se trató de una experiencia que movió las emociones e inquietudes más cercanas, no solo por estar relacionada directamente con el tema de la danza, sino en tanto fue un trabajo reflexivo a nivel emocional y racional muy intenso y expectante. Esto dio la posibilidad de encontrarme con realidades no percibidas y evidentemente con escenarios de acción desconocidos, como lo fue el riesgo de hacer un trabajo audiovisual.

Para finalizar, se piensa, una vez más, que este no es un trabajo finalizado por completo, pues abre las puertas para poder seguir investigando y trabajando con el objetivo de sacar a la luz estas historias que sí están cambiando la estructura de nuestra sociedad, pero que no son reconocidas desde sus oficios por la falta de visibilización que tienen. El paso siguiente a esta experiencia, sería poder seguir trabajando y encontrando historias, no solo con el fin de transmitir una información, sino con el fin de buscar estrategias para trabajar un reconocimiento frente a cómo lo que se hace puede generar nuevas formas de trabajar y encontrar estrategias de comprensión de nuestra sociedad.

8. DOCUMENTAL: “*EXPERIENCIA, VIDA Y DANZA*”

ANEXOS

Se anexa un DVD que contiene los siguientes archivos:

Anexo 1: Cronograma de actividades de realización y post-producción.

Anexo 2: Transcripciones de las tres entrevistas.

Anexo 3: Instrumento de entrevista semiestructurada.

Anexo 4: Libreto – Guión.

En físico:

Anexo 5: Nota aclaratoria para precisiones técnicas de los soportes audiovisuales

Bibliografía

- Alcaldía Mayor de Bogotá y el Instituto Distrital de Cultura y Turismo –Observatorio de Cultura Urbana, (2006) *Estado del arte del área de danza en Bogotá D.C.*
- Barbero, J. (1987) *Industria cultural: capitalismo y legitimación*. Barcelona.
- Bengamin, W. (1991). *El narrador*. En revista *De Occidente*, No. 129.
- Canclini, C. (1979) *La producción simbólica*. Ed. Siglo IXX editores s.a. Bogotá.
- Contreras, E. (2012) Aproximación al concepto de mediación. Consultado en: <http://esteban-contreras.blogspot.com/2012/03/aproximacion-al-concepto-de-mediacion.html>
- Chavarria, S. y Stupp, R. (1999). “La familia de la persona con discapacidad: su ajuste en el ciclo de vida”. *Revista de Educación*, No. 23, p.51-62.
- Dubet, F. (2011) *La experiencia Sociológica*. Ed. Gedisa, Barcelona.
- Dreher, J. “Fenomenología: Alfred Schutz y Thomas Luckmann”. Se desconoce el año y la editorial. Se desconoce el año de publicación.
- Echeverri, L. y Echeverri, H. (1997) *Diccionario de Filosofía Ilustrado*, p. 203. Ed. Panamericana, Bogotá.
- Estrada, R. (2010) “Momento de movimiento, o sobre la felicidad”. *Revista CuerpoSpin*.
- Martuccelli, D. y Singly, F. (2012) *La sociología del individuo*. Ed. Lom, Santiago de Chile.
- Martuccelli, D. (2006) *Cambio de Rumbo*. Ed. Lom, Santiago de Chile.
- Martuccelli, D. (2002). *Introduction*. En: Martuccelli, D. *Grammaires de l'individu*. Paris, Francia: Gallimard.
- Merleau-ponty, M. (1994) “Fenomenología de la percepción”. p. 191-216
- Montesinos, R. (1996) “Vida cotidiana, familia y masculinidad”. En: Revista del departamento de sociología, Universidad autónoma Metropolitana. VOL. 11, No. 31.
- Pinto, C. (1998) “Sociología visual”. *Estrategias audiovisuales en el análisis cualitativo de la realidad social*. Universidad de Barcelona.
- Pereira, J. (1996) “Danza como acto de libertad”. En *Revista Signo y Pensamiento*, Vol. 15, No. 28. p. 121-127.
- Posada, J. (2013) *Cierta Época de la Danza*. Ed. IDARTES, Bogotá. Martínez, M. (1997) p 46 (tomado de: Martínez Miguel, 1997, 25-35)

Robles, F. (2005) "Contramodernidad y Desigualdad Social: Individualización e individuación, inclusión/exclusión y construcción de identidad. La necesidad de una sociología de la exclusión". En: *Revista Mad*. No. 12. Mayo 2005.

Revista Autrement (1983). *Dedicada al tema de la danza*. No. 51, p. 30.

Silva, A. (2005) *Imaginario Urbanos*. Ed. Tercer Mundo Editores , Bogotá.

Shils, E. "La sociedad de masas y su cultura". En *Industria cultural y sociedad de masas*. Se desconoce el año de la publicación.

Bibliografía del documental

Obras de danza contemporánea grabadas

Grabación realizadas por Juana María Lara de La Rosa (mayo 27 de 2013). Obra: *Transparente*: dirigida por Martha Hincapié. Creación: Sofía Mejía, Zoitza Noriega, Andrés Lagos, Rodrigo Estrada, Leo Carreño, Andrés Mauricio Colmenares y Jhon F. Carles.

Grabación realizadas por Juana María Lara De La Rosa (Abril 13 de 2013). Obra: *Translimitis*: Creación de Arturo Marruenda y Tercero Excluido (Natalia Orozco, Adriana Caro y Coque Salcedo)

Imágenes cortesía de la compañía Tercero Excluido (2010) Obra: Baldío: Dirigida por Natalia Orozco.

Grabación realizadas por Juana María Lara De La Rosa (Octubre 4 de 2013) *Academia de danza Zajana, Afro Jame*.

ANEXO 1, 2 ,3 Y 4

Bogotá D.C. 20 de noviembre de 2013

Señores(as)

Departamento de Comunicación Social

Facultad de Comunicación y Lenguaje

Pontificia Universidad Javeriana

Asunto: Nota Aclaratoria para precisiones técnicas de los soportes audiovisuales

Por medio de esta nota aclaratoria me permito precisar que todos los soportes audiovisuales referenciados y utilizados en el trabajo documental y escrito, se encuentran en medio magnético a disposición del jurado. Debido al peso de cada uno de los archivos, que superan las 250 GB, fue imposible anexarlos.

Atentamente,

Juana María Lara De Lar Rosa

C.C. 1026258568